

EL CUENTO DE HADAS FEMINISTA Y LAS HABLAS MANIPULADAS DEL MITO: DE LA LITERATURA A LAS ARTES VISUALES

MARÍA DEL MAR PÉREZ GIL

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

mar.perez@ulpgc.es

Article received on 14.01.2013

Accepted on 16.07.2013

RESUMEN

Este artículo analiza la manera en que la literatura y el arte feministas desarticulan el habla escrita y visual embellecida, artificial y manipulada del cuento de hadas mítico. Tras estudiar la formación del canon de cuentos más conocidos en relación con su proceso de mitificación (ejemplificado principalmente mediante la transformación en mito del personaje de la princesa), en las siguientes secciones indagaré en las formas que adopta la desmitificación del lenguaje y las estructuras que sirven de soporte a la transmisión del cuento y su ideología. Me centraré para ello en la obra de las escritoras Anne Sexton y Angela Carter y de las artistas Paula Rego y Dina Goldstein.

PALABRAS CLAVE

Cuento de hadas, feminismo, mitificación, manipulación, habla embellecida.

THE FEMINIST FAIRY TALE AND THE MANIPULATED SPEECH OF MYTH: FROM LITERATURE TO VISUAL ARTS

ABSTRACT

This article analyzes the way in which feminist literature and art dismantle the embellished, artificial and manipulated shape of the fairy tale as myth in both its written and visual forms. First, I will explore the formation of the fairy-tale canon in relation to the process of mythification, which I will illustrate through reference to the transformation of the figure of the princess into a myth. The following sections investigate the diverse ways in which the speech and structures that serve to the transmission of the mythic fairy tale and its ideology are demythologized in the work of Anne Sexton, Angela Carter, and the artists Paula Rego and Dina Goldstein.

KEYWORDS

Fairy tale, feminism, mythification, manipulation, embellished speech.

1. INTRODUCCIÓN

Resulta inabarcable la lista de obras que han reescrito los cuentos de hadas tanto en la literatura dirigida a un público adulto como en aquella otra que tiene como principales destinatarios a niños y jóvenes¹. Durante estos últimos cuarenta años, el volumen se ha incrementado de forma notoria debido sobre todo a la publicación de numerosas reescrituras que adoptan una perspectiva de género. Este artículo parte de los presupuestos teóricos de Roland Barthes y Jack Zipes para analizar un grupo particular de cuentos de hadas como textos míticos cuyas funciones, elementos y motivos sirven a la naturalización de una ideología. Sobre los mitos de género existentes en los cuentos de hadas y la deconstrucción que de ellos realizan la crítica y la literatura se ha escrito mucho. También las técnicas narrativas empleadas en las reescrituras contemporáneas han sido objeto de atención. Entre las últimas aportaciones a esta cuestión cabe destacar la de Jessica Tiffin en *Marvelous Geometry: Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale* (2009), donde explora en detalle estrategias tales como la autoconsciencia metafictiva e intertextual, la complejidad narrativa de que se dota a las historias, su carácter multivocal, el uso de la parodia e ironía y la fusión con otros géneros literarios.

El presente artículo no tiene la intención de abundar de nuevo en el análisis de estos recursos ni tampoco tiene como objetivo principal incidir en el estudio de los mitos de género. Me interesa destacar, como aspecto menos tratado, el modo en que las revisiones feministas se enfrentan al habla manipulada del cuento de hadas clásico –es decir, al soporte estructural y temático del que se valen algunos cuentos para comunicar su ideología– y violentan su forma embellecida, representada en su extremo más idealizado por el personaje de la princesa. Entre los mecanismos aliados a esa manipulación se hallan la creación de una realidad y de un lenguaje maniqueos y petrificados, en que ciertos personajes y vocabulario adquieren un valor dimensionado como marcadores éticos; la identificación con la protagonista y la homogeneidad ético-semántica que asiste su descripción; el uso tendencioso de la estetización; la simplificación intencionada de la estructura temporal; el carácter formulario del final, o la presencia de una narradora heterodiegética fiel al texto. Estas estrategias comunes al relato tradicional, junto con otras a las que me referiré a lo largo de estas páginas

¹ Como ejemplo puede mencionarse el cuento de la Bella Durmiente, del que se publicaron numerosas revisiones a lo largo de los siglos XIX y XX, como ha estudiado Fernández Rodríguez. La literatura infantil y juvenil constituye en la actualidad otra fuente amplísima de reescrituras, cf. Altmann y de Vos, Beckett y Doughty.

–relacionadas incluso con la expresión oral y gestual en la narración de un cuento– disfrazan cómplices la transmisión de una ideología.

El sentido en que utilizo el término ‘mito’ responde a la acepción propuesta por Barthes, para quien el mito es un tipo de habla oral, escrita o visual elaborada, convencional y artificial que intenta dar visos de naturalidad a una ideología histórica e insiste en hacerla formar parte de nuestra realidad como sociedad. Según Barthes, el mito es un habla politizada que demanda de manera “incesante, infatigable, [...] insidiosa e inflexible” que hombres y mujeres se identifiquen con una imagen “que se formó de ellos en un momento dado como si debiera perdurar siempre” (1989: 252-253). Ello otorga al mito un papel inmovilizador sobre la persona, cuya existencia intenta reducir a unos límites marcados. Al igual que Barthes, Zipes ve en el mito un entramado cultural y formal de clara intencionalidad política. El mito es un “habla manipulada” (1994: 6) con determinados propósitos. Es habla revisada, embellecida y convertida en natural. Zipes opina que los cuentos de hadas alcanzan la categoría de míticos cuando materializan los intereses y creencias de la ideología patriarcal, que presentan como una verdad absoluta. Estas historias logran trascender el contexto histórico en que se originaron para ser consideradas como narrativas atemporales que reflejan nuestra naturaleza, deseos y preocupaciones. Como mostraré en el segundo de los apartados, la sucesiva revisión de esos relatos conforme a los usos y maneras de la ideología patriarcal sería índice de su enquistamiento en el mito.

Muchas de las reescrituras feministas de los cuentos de hadas publicadas durante las últimas décadas destacan por su calidad y originalidad, aunque es cierto que hay otros muchos textos de escaso valor literario. Tal es la variedad de lo escrito hasta ahora, que hoy en día resulta difícil sorprender al lector habituado a este género con algo realmente novedoso. Por dicho motivo, en este artículo me centraré en el modo en que las estructuras míticas del cuento son revisadas en la década de 1970 por dos de las autoras que más han aportado al cambio de mentalidad crítica actual con respecto a este género. Me refiero a Anne Sexton y a Angela Carter. La desmitificación en las artes visuales ocupa uno de los últimos apartados. Las ilustraciones tradicionales de los cuentos de princesas, que Jack Zipes describe como “míticas”, contribuyen a reforzar “los deseos e ideas subyacentes en una cultura patriarcal” (2002: 222). A través del planteamiento satírico de la pintora Paula Rego y de la fotógrafa Dina Goldstein, este apartado analiza la ruptura humorística del arte con el imaginario mítico del cuento, lo que incluye también las representaciones creadas por la compañía Disney.

2. LA PRINCESA Y SU TRANSFORMACIÓN EN MITO

El cuento de hadas es un género complejo, no ya solo en relación con los personajes dispares que habitan sus páginas, sino desde una vertiente estrictamente formal. Mientras para la tríada más conocida de princesas la figura masculina es clave en el giro que dan sus vidas, en algunos cuentos de la tradición popular inglesa y norteamericana la participación masculina es insignificante y las protagonistas son mujeres valientes y con iniciativa que se bastan a sí mismas para salvar a un príncipe o vencer al gigante, como ocurre en “Kate Crackernuts” y en “The Little Girl and the Giant”, respectivamente (Stone 1975: 45). Para Elizabeth Wanning Harries, la idea generalizada que se tiene en la actualidad sobre los cuentos de hadas no refleja la riqueza formal y temática que ha caracterizado este género a lo largo de su historia (2001: 5). Como ejemplo señala la elaboración literaria y la indagación psicológica de que hicieron gala en sus relatos las *conteuses* del siglo XVII, como Madame d’Aulnoy, Catherine Bernard y Marie-Jeanne L’Héritier, que contrasta con la simplicidad técnica y menor extensión de los relatos escritos por Charles Perrault y los hermanos Grimm. Es la forma “compacta” de estos la que ha prevalecido frente al modelo que pusieron en práctica las autoras anteriores (Harries 2001: 13-14). El cuento de hadas es, además de un constructo cultural, un constructo narrativo y en él intervienen factores diversos que determinan el modo en que juzgamos y entendemos este género, sus argumentos y personajes, así como la primacía que se le ha concedido históricamente a unos cuentos en detrimento de otros. El cuento es y ha sido un exponente de los cambios ideológicos, objeto de manipulación a la vez que instrumento transformador, no solo en manos de quien lo escribe.

Hasta las antologías para niños juegan un papel fundamental en la transmisión y recepción de estas obras. Como ha estudiado Kay Stone, las historias protagonizadas por personajes femeninos dóciles solo suponen el veinte por ciento del total de los más de doscientos cuentos escritos por los hermanos Grimm. Sin embargo, la reiterada inclusión de estas historias en numerosas antologías de cuentos para niños eleva el porcentaje de aparición de estos personajes a un setenta y cinco por ciento (1975: 43-44). En su análisis cuantitativo de la colección de cuentos de los Grimm, Lori Baker-Sperry y Liz Grauerholz destacan que aquellos textos que han sido reproducidos con más frecuencia en películas y libros infantiles son los que contienen un mayor número de referencias a la belleza femenina: por este orden, “Cenicienta”, “Blancanieves” y “La Bella Durmiente” (2003: 720). Ambas autoras señalan que el número de reproducciones del primero de ellos ha aumentado de forma significativa durante el periodo de 1981 a 2000, lo

mismo que el de otros cuentos que hacen mención a la belleza y que inciden en la importancia que posee esta cualidad para una mujer joven.

De la lista de personajes que pueblan las colecciones de cuentos de Perrault y los Grimm, solo unos pocos han alcanzado un estatus mítico, algo a lo que ha contribuido, en cierta forma, la figura de Walt Disney en el siglo XX. Blancanieves, Cenicienta y la Bella Durmiente son, de entre todos estos personajes, los que han gozado de una mayor popularidad. Su proverbial belleza y bondad, junto con el romanticismo de sus historias, han creado una imagen mítica de la princesa sustentada en un estereotipo cultural bien definido. También la imagen visual suele asociarse, por lo general, con un determinado patrón, como observa Susan Brownmiller:

Who can imagine a fairy princess with hair that is anything but long and blonde, with eyes that are anything but blue, in clothes that are anything but a filmy drape of gossamer and gauze? The fairy princess remains one of the most powerful symbols of femininity the Western world has ever devised (1985: 67).

En la construcción de este mito cultural y visual que forma parte ineludible del imaginario popular ha influido de manera decisiva Walt Disney. Sus adaptaciones de los argumentos y de los personajes ponen de relieve la carga ideológica que impregna un cuento en su re-creación. En opinión de Zipes, desde la revolucionaria aparición de Walt Disney en el mercado de la animación cinematográfica –a raíz del estreno en 1937 de su primer largometraje *Blancanieves y los siete enanitos*– el cuento de hadas ha permanecido “cautivo” de su nombre, más popular y conocido para la gran mayoría del público que los de los autores de los cuentos que él mismo o su imperio recrearan:

If children or adults think of the great classical fairy tales today, be it *Snow White*, *Sleeping Beauty*, or *Cinderella*, they will think Walt Disney. Their first and perhaps lasting impressions of these tales and others will have emanated from a Disney film, book, or artifact (1995: 21).

Tal ha sido el dominio ejercido por la compañía Disney sobre el cuento de hadas, que ha llegado a borrar de la memoria colectiva moderna las versiones de sus predecesores. Como muestra de ello (y de la moderación política y moral sucesiva que afecta a estas historias), puede citarse el cuento de la Bella Durmiente. Uno de sus antecedentes literarios se remonta al año 1634, en concreto a la obra *El Pentamerón*, del escritor napolitano Giambattista Basile. En su relato “Sol, Luna y Talía”, Basile recoge la historia de un rey que, mientras caza, descubre la mansión donde reposa Talía, presa de un

encantamiento. El rey la viola y ella da a luz un niño y una niña –Sol y Luna– que la despiertan de su largo sueño cuando, en cierta ocasión, al querer mamar y solo encontrar los dedos de su madre, se los chupan con fuerza y le extraen la astilla de lino que tenía clavada bajo la uña. Al saber de la infidelidad de su esposo, la reina ordena que el cocinero dé muerte a Sol y Luna y los sirva al rey de alimento. Finalmente la reina es castigada a morir en la hoguera y el rey se casa con Talía. Escrita para el entorno de la corte, “La Bella Durmiente del Bosque” (1697) de Charles Perrault elimina el acto de la violación y sustituye al rey por un príncipe que va de caza y se arrodilla admirado ante la belleza divina de la protagonista, momento en que ella despierta y a continuación se casan. De su unión nacen un niño y una niña, que la madre del príncipe, un ogro en realidad, ordena matar para comérselos. La manipulación ideológica de los cuentos reflejada en la creciente supresión de referencias a la sexualidad es patente en esta historia. La pasividad y pureza que caracterizarán a la Bella Durmiente en versiones posteriores aún no lo son tanto en la de Perrault, quien nos dice que en la noche de bodas ella y el príncipe duermen poco. Incluso mientras estaba sumida en su letargo la protagonista tuvo tiempo de pensar lo que le diría al príncipe cuando lo viera después de que la maldición llegara a su fin, lo que explica que ella no muestre tanta vergüenza como él en esos primeros instantes.

A principios del siglo XIX, Jacob y Wilhelm Grimm realizan la modificación más sustancial del cuento al eliminar toda la segunda parte e introducir, como antesala del final feliz, el motivo del beso del príncipe que devuelve a la vida a la protagonista. Como apunta Maria Tatar, los Grimm eliminaron de los cuentos otras situaciones que consideraron moralmente inadecuadas, como los embarazos, las relaciones prematrimoniales o los casos de incesto:

What the brothers found harder to tolerate than violence and what they did their best to eliminate from the collection through vigilant editing were references to what they coyly called ‘certain conditions and relationships’ (2003: 7).

Por ejemplo, en la primera edición de los cuentos, la de 1812, Rapunzel vive largo tiempo con el príncipe una vida de “felicidad y placer” hasta que Madre Gothel los descubre por el embarazo de la joven, que le pregunta inocentemente por qué su ropa le está tan estrecha. Este fragmento desaparece de la edición final, la de 1857.

Decía G.S. Kirk que una historia se convierte en mito “mediante un proceso secundario de desarrollo” (2006: 55). Las adaptaciones que Walt

Disney realizó de los clásicos de la Bella Durmiente, Blancanieves y Cenicienta ayudaron a crear una imagen más romántica y ejemplarizante de la princesa. Además, una poderosísima estrategia comercial y publicitaria acabó convirtiendo estos personajes en unos mitos visuales omnipresentes en nuestra sociedad y, para muchos niños y adultos, en la representación gráfica *más natural* de las protagonistas. Walt Disney transformó ingeniosamente el cuento de hadas en un musical y añadió escenas inexistentes en las versiones literarias anteriores. Así, el beso con que el príncipe despierta a Blancanieves contrasta con la forma nada romántica (y, en comparación, algo cómica quizás) en que este personaje regresa a la vida en la versión de los Grimm: en la edición de 1812, el príncipe se lleva el cuerpo de Blancanieves a su castillo y, una vez allí, no quiere separarse ni un instante de él. Uno de los sirvientes, enfadado por tener que estar cargando el ataúd de un lado para otro, levanta la tapa y le propina un golpe en la espalda a la joven, momento en que sale de la garganta el trozo de manzana envenenada. En la edición de 1819, Blancanieves despierta cuando uno de los sirvientes que porta el féretro tropieza². Contrariamente a lo que ocurre en el cuento de los Grimm, en la película *Cenicienta* (1950) los rostros de las hermanastras no son hermosos.

La estetización de la bondad frente a la maldad es un sello distintivo de las adaptaciones de Disney. Junto con ello, el habla musical coadyuvó al tratamiento manipulado de las protagonistas. En la memoria cultural y en la memoria de género de una época permanecerán grabadas para siempre la canción “Some Day My Prince Will Come”, que canta Blancanieves, y “Once Upon a Dream”, de Aurora, cuyas letras propician la ensoñación romántica con la figura del príncipe azul y cuyos acordes mantienen vivo el mensaje ideológico. Con Walt Disney el cuento de hadas ensalzó los valores de la clase media y del patriarcado, como ha estudiado Zipes. Disney no solo creó personajes unidimensionales y estereotípicos (1994: 94), sino que restó profundidad narrativa y temática a las versiones anteriores. A medida que los cuentos se simplificaban y perdían buena parte de sus elementos violentos, así también las tramas y algunos de los personajes eran objeto de una mayor ideologización.

La crítica feminista ha denunciado desde hace décadas la manera en que los cuentos realzan la pasividad femenina mediante historias en las que, como señala Marcia R. Lieberman, es el hombre quien escoge, rescata de una torre o

² Las ediciones de los cuentos de Basile, Perrault y los Grimm que he utilizado para la elaboración de este trabajo están tomadas de la página web de la Universidad de Pittsburgh “Folklore and Mythology Electronic Texts”, <http://www.pitt.edu/~dash/folktexts.html>.

despierta de un largo sueño a la mujer (1972: 389). Lieberman observa que los cuentos demonizan a los personajes femeninos ambiciosos o poderosos³, mientras recompensan con el matrimonio a aquellas mujeres que tienen el mérito de ser la más bella. Como escribiera Joyce Carol Oates, “it would not be sufficient to be merely beautiful, one must be ‘the greatest beauty in the kingdom’—‘the fairest in the land’ ” (1997: 99). Por fortuna, varios de los mitos de género que se aprecian en los cuentos han perdido la vigencia cultural que tenían en otras épocas. La elevación de la pasividad a la categoría de atractivo femenino resulta desfasada hoy en día, por lo que no es de extrañar que en sus dos últimas adaptaciones animadas de los cuentos de hadas la compañía Disney haya retratado a protagonistas más activas e independientes: Tiana, en *Tiana y el sapo* (2009), y Rapunzel en *Enredados* (2010). El mito del príncipe azul, producto de una visión del mundo romántica, idealizada y poco realista, es objeto de parodia o de la más ácida ironía en diversas recreaciones literarias y visuales, como ocurre, en este último ámbito, en algunas de las fotografías de la serie *From Enchantment to Down* (2009-2011), del fotógrafo francés Thomas Czarnecki, a las que me referiré más adelante. Por otra parte, escritoras como Olga Broumas y Emma Donoghue rompen con el final feliz representado exclusivamente por las uniones de carácter heterosexual. El cuento de hadas es un género vivo que refleja la evolución de las costumbres y las ideas. En el siguiente apartado estudiaré la forma en que dos escritoras empiezan a cuestionar el habla manipulada y embellecida de las versiones clásicas.

3. LAS FORMAS DE LA DESMITIFICACIÓN EN LA LITERATURA

En el prólogo a su traducción de los cuentos de Perrault, Angela Carter decía con acierto que “cada siglo tiende a crear o re-crear los cuentos de hadas a su gusto” (1977: 17). Indudablemente, los cuentos cambian con los tiempos y se adaptan a sus condicionantes éticos y políticos. Será la complicidad con unos patrones de género discriminatorios lo que se convierta en objeto de revisión en la literatura y la crítica feministas de las últimas décadas del siglo XX. En *Transformations* (1971), Anne Sexton utiliza la mágica llave de oro del humor para abrir con ella varios de los cuentos de los hermanos Grimm y transformarlos. El poema con que se inicia la colección es una reescritura de

³ Podría hablarse aquí de la caracterización visual de estos personajes. Por razones de espacio y porque este tema ya ha sido debatido por otros críticos, remito al artículo de Do Rozario. Numerosos cuentos de hadas feministas han presentado una visión más positiva de estos personajes tradicionalmente malvados (cf. Bengoechea).

“La llave dorada”. En el relato de los Grimm, un joven abre un agujero en la nieve para encender un fuego y calentarse. En él encuentra una llave. Tras cavar más hondo buscando lo que pueda abrir esa llave, halla un cofrecito de hierro. Las cosas maravillosas que se esconden en él las descubriremos cuando termine de abrir la cerradura y levantar la tapa, se nos dice al final. Como el protagonista de este relato, Sexton abre un cofre cuyo interior contiene dieciséis historias que irán adquiriendo sentido a medida que avancemos en la lectura. La autora (o su persona) –“a middle-aged witch” (1971: 1), como nos advierte desde el comienzo– intentará seducir a un público adulto con la difícil tarea de querer volver a leer los cuentos de hadas, para lo cual revestirá las historias de la perspectiva y el lenguaje del presente.

Sexton opta, además, por transformar el cuento en algo imprevisible que no reflejará tanto los deseos y aspiraciones del ser humano como aquellos escondites de su personalidad que desea mantener ocultos. Y es que lo que la autora va a abrir con sus reescrituras es el cofre de hierro enterrado en nuestro subconsciente, en su propio subconsciente, así como en los cimientos de las relaciones sociales y personales; en otras palabras, nos va a descubrir muchas de las cosas que somos y que preferimos ocultar tirando lejos del cofre la llave que abre y deja ver esos secretos. Excepto por el primero y el último de los poemas, el resto de textos de la colección consta de dos partes: el prólogo, donde la narradora reflexiona en términos generales sobre la psicología humana, y una segunda parte constituida por el relato (o transformación) del cuento de los Grimm. El prólogo, y la presencia en él de historias extraídas de la vida cotidiana, introduce una nota inesperada de realismo que vulnera la atmósfera lejana del cuento tradicional. Cada prólogo actúa como una simbólica llave que ayuda a los lectores a desentrañar los paralelismos entre sus actitudes y comportamientos y lo que les ocurre a los personajes de los cuentos. Más tarde o más temprano, el lector hallará el cuento donde se verá reflejado de un modo perturbadoramente familiar.

Como observa Suzanne Juhasz, las transformaciones de Sexton invierten la secuencia temporal propia de los cuentos. Si estos empiezan en el pasado para terminar con una moral que se extiende al presente y al futuro, Sexton inicia sus poemas en el presente (mediante el prólogo) para trasladarse a continuación al ‘érase una vez’ del pasado (1988: 344). Esta dislocación de tiempo y estructura constituye, en mi opinión, uno de los elementos principales mediante los que se intenta derrocar el poder discursivo de los cuentos. Si estos, desde un pasado atemporal, siguen proyectando sobre el presente su tradición y autoridad, los prólogos, en cambio, ofrecen volver a revisar ese pasado desde la perspectiva transformadora del presente, más lúdica en ocasiones, y siempre distante, crítica y sorprendente en su visión

alternativa de los personajes. La dinámica de la repetición ingenua da paso a la de la transformación despiadada que lleva a cabo la narradora. Los poemas de Sexton son textos escritos desde el presente: el del lenguaje que evoluciona hacia otras expresiones y el de la realidad cotidiana. La irrupción de ambos influirá inevitablemente en la manera en que la lectora se acercará a las versiones clásicas de los cuentos y al carácter supuestamente dado y *natural* de sus convenciones y expectativas lingüísticas y culturales.

Tanto en los prólogos como en las reescrituras de los cuentos Sexton se distancia del lenguaje petrificado del relato tradicional y lo hace con un vocabulario anti-jerárquico, lleno de locuciones informales y del argot popular. Asimismo, la autora salpica la narración de símiles anacrónicos y burlescos, jocosos e irrespetuosos en la ironía: a los enanos del cuento de Blancanieves se los compara con perritos calientes (1971: 6); en “Briar Rose (Sleeping Beauty)”, el gesto del rey al oír la maldición del hada recuerda al de la figura principal del cuadro *El grito*, de Edvard Munch; la prenda que lleva Caperucita es roja como la bandera suiza (1971: 76), y el lobo engulle a la niña igual que si fuera una “pastilla de goma” (1971: 77). La narradora reflexiona sobre algunas de las incoherencias del cuento, como el contenido de la cesta que la protagonista lleva a su abuela enferma: “Wine and cake? / Where’s the aspirin? The penicillin? / Where’s the fruit juice?” (1971: 76). El presente invade insidiosamente la narración con alusiones a conocidas marcas de refrescos, detergentes, o comida para perros. Estas y otras muchas referencias anacrónicas crean una superposición de planos temporales mediante la cual la autora logra que sus transformaciones de los cuentos de los Grimm, al mismo tiempo que paródicas, no suelten amarras ni del tiempo presente ni, sobre todo, de la realidad.

Precisamente el exceso de realidad funciona en el poema “Cinderella” como una estrategia que consigue desmitificar dos de los elementos más señalados de los cuentos: el tópico del final feliz y la fantasía del príncipe azul. La introducción de la prosa de la vida se encarga de romper la poeticidad verbal e ideológica que suele envolver ambos elementos. La historia sigue –ironiza el poema– y no se cierra sobre sí misma, congelada en la estasis temática, formularia y calológica del cuento mítico. La metonimia detrítica de los pañales y el polvo enfatiza la artificialidad del relato tradicional:

Cinderella and the prince
lived, they say, happily ever after,
like two dolls in a museum case
never bothered by diapers or dust,
never arguing over the timing of an egg,
never telling the same story twice,

never getting a middle-aged spread,
their darling smiles pasted on for eternity (1971: 56-57).

Mediante una ingeniosa vuelta de tuerca, Sexton desvanece el encanto del final feliz al final mismo de la historia. Como si de un hechizo se tratara, los clichés temáticos y oracionales con que acaban los cuentos de hadas intentan sumir a las mujeres en un estado de ensoñación que las hace aguardar la llegada de su príncipe azul y la felicidad que solo parece prometerles la condición de casada. Al final del poema, la narradora –esa bruja, recordémoslo, de mediana edad– deshace hábilmente el hechizo. El adverbio “nunca” actúa de marcador realista frente al irreal y soñado “felices para siempre” con que acaba la historia de Cenicienta. En la osadía estructural de querer proseguir el relato tras el final convencional reside buena parte del carácter transgresor del poema. A Cenicienta y al príncipe se los compara con unos muñecos colocados en la vitrina de un museo, también por la excepcionalidad de su idílica relación. Los verbos que actúan de contrapunto al “happily ever after” con que se idealiza su unión cumplen la función de mostrar las otras realidades que sobrevienen al resto de personas durante el matrimonio (preocuparse, discutir, repetir las mismas conversaciones y engordar al llegar a los cincuenta). La colocación de estos verbos al final del poema, así como su predominancia numérica, desplazan de la mente de la lectora el mito discursivo de la eterna felicidad y lozanía, un mito por el cual el presente y el futuro se funden en un espacio engañosamente estático y especular.

Los poemas de Sexton parten de las versiones de los Grimm para explorar más abiertamente temas como el amor posesivo, la crueldad parental, el rito de paso de la virginidad al matrimonio, el despertar de la sexualidad, el lesbianismo, el incesto, o la mercantilización de la juventud y la belleza. En los prólogos la autora nos retrata, en alguna medida, como transformaciones –aquí *reales*– de los personajes. En sus manos, el cuento deja de ser enseñanza exhortativa para convertirse en incómodo reflejo cercano. Por ejemplo, la historia de Cenicienta es también la de la persona con apuros económicos cuya vida cambia de la noche a la mañana: el fontanero con doce hijos que gana la lotería, o la asistenta que, tras un accidente del autobús en que viajaba, recibe una cuantiosa indemnización del seguro. El prólogo de “Red Riding Hood” nos recuerda que son muchos los que engañan, solo que disfrazados con distinta piel: la esposa que le es infiel al marido, dos mujeres aparentemente respetables que timan a una anciana robándole todos los ahorros que guardaba bajo el colchón, el cómico que hace reír al público la noche antes y se suicida a la mañana siguiente o, como señala la narradora,

ella misma cuando finge ante los demás estados de ánimo que no se corresponden con lo que de verdad ocurre en su interior.

Especialmente extraña e inquietante resulta la última de las historias con que Sexton termina de levantar la tapa del cofre. Porque si los cuentos han ido revelando hasta ahora la psicología del ser humano y, a veces, de la narradora, el último relato se convierte en la llave que saca a la luz sus traumas personales, o el cuento en el que nunca hubiera querido verse reflejada. En “Briar Rose (Sleeping Beauty)”, la protagonista siente terror a volver a quedarse dormida. En el texto aflora el tema del incesto, de los abusos sexuales (que probablemente la autora sufrió de pequeña), de la niña a la que le aterra dormir porque la noche y el sueño se tornan en enemigos, cuando el padre bebido la despierta de la cama, como un tiburón que acecha y da vueltas a su alrededor. Nada, ni siquiera el beso de un príncipe, logrará borrar ese trauma.

Este poema, junto con los protagonizados por Blancanieves y Cenicienta, satiriza la idealización de que es objeto la figura de la princesa. Tradicionales instrumentos de enseñanza en el rol que ha de asumir la mujer, los cuentos de hadas se construyen sobre la pretendida identificación de las lectoras con el modelo femenino encarnado por este personaje. Los tres poemas de Sexton juegan con esa estrategia de identificación, si bien en un tono intencionadamente irónico, ya que tanto la narradora como las lectoras pueden llegar a verse reflejadas en unos personajes cuya psicología y trama vital no resultan nada atractivas. El deseo de no querer ser, de ninguna forma, como la princesa de los cuentos de hadas queda de manifiesto desde el segundo de los poemas, el que transforma el cuento de Blancanieves. Sexton huye de estetizar moralmente la belleza y la contempla en tono negativo, reduciéndola a la condición de atributo materialista, comercial y comerciable. Así lo evidencian los términos de comparación que reemplazan al conocido símil de la pureza nivea de la protagonista: sus brazos y piernas son porcelana cara de Limoges y sus labios son vino exquisito del Ródano. Blancanieves es un objeto valioso en posesión de un extraordinario magnetismo visual y sensual que debe a su belleza y virginidad. Las dos son aquí la expresión de lo que la estética y la ética patriarcales elevan a las virtudes más deseables. Poco parece importar que el interior de la protagonista esté hueco, como el de la muñeca de ojos de porcelana azul con la que es comparada. Blancanieves cae una y otra vez en las trampas que le tiende la madrastra para acabar con su vida. La narradora llega a calificar de “estúpida” –“dumb bunny” (1971: 8)– a la joven, por su excesiva y desesperante simpleza que, no obstante, se mudará en el mito idealizado de su inocencia.

La belleza de Blancanieves fundamenta la elección del príncipe. El espejo se convierte así en el objeto material que le devuelve a la mujer la medida de su valor en la sociedad, ese espejo al que constantemente pregunta la madrastra y que más adelante atrapa a la protagonista cuando empieza a mirarse en él tras la muerte de su rival. El cuento no es más que una alegoría realista en torno al paso del tiempo y la belleza. El relato cíclico en que Sexton lo transforma anticipa para Blancanieves el mismo destino acontecido a la madrastra. De manera más desalentadora, el paralelismo que establecen los versos finales –la protagonista, vencedora, consulta de vez en cuando su espejo “as women do” (1971: 9)– hace a Blancanieves y al resto de mujeres poseedoras de un elemento hasta ahora exclusivo de la madrastra como es el espejo, que las une en su esclavitud al dictado de la juventud y la belleza. La conjunción de estos dos atributos es lo que atrae la mirada y la atención de la sociedad patriarcal, pero solo el tiempo que duren –como nos advierte la narradora–, pues nadie escapa al destino de la madrastra: “oh my friends, in the end / you will dance the fire dance in iron shoes” (1971: 5). El deseo (aprendido) de aspirar a ser como Blancanieves deviene en el extremo contrario: el encanto con que el habla escrita y visual del cuento enseña a (ad)mirar a este personaje se muda en rechazo, desencanto, distanciamiento y reflexión⁴. Si, como parte de su valor didáctico, los cuentos nos advierten sobre la maldad de ciertos personajes (antagonistas o enemigos del héroe), en el poema de Sexton se incide en extrapolar la función de advertencia sobre la celebrada protagonista de la historia.

El mito se vale de estrategias persuasivas para naturalizar una determinada ideología, y la visión maniquea de la realidad que caracteriza los cuentos tradicionales se halla entre esas estrategias. En su lugar, las versiones de Sexton apuestan por la convivencia desmitificadora de los opuestos⁵, frente a su anterior naturaleza escindida. Por ejemplo, la inocencia de Blancanieves no excluye la carga latente de sexualidad que hay tras el personaje. Esta última se sugiere desde el prólogo mediante el símil de sus labios –vino del Ródano hecho, al fin y al cabo, para paladear y disfrutar–, lo que culmina en

⁴ Autoras posteriores recuperan el personaje de la princesa. Por ejemplo, en “Cinderella Re-Examined” (1985), Maeve Binchy la presenta como una mujer inteligente y emprendedora cuya meta no es el matrimonio. En otros relatos, las princesas abandonan la trama de amor heterosexual y optan por relaciones lesbianas, como ocurre en el poema “Sleeping Beauty”, de Olga Broumas, y en “The Tale of the Shoe”, de Emma Donoghue, que alude a la relación entre Cenicienta y el hada madrina.

⁵ Esta estrategia es similar a la que utilizan las artistas Paula Rego y Dina Goldstein, como estudiaré en el cuarto apartado.

la referencia a sus ojos: “her doll eyes [...] / Open to say, / Good Day Mama, / and shut for the thrust / of the unicorn” (1971: 3). Asimismo, el empleo de un registro marcadamente coloquial –unido a la transferencia de los símiles más cotidianos, a veces groseros y ofensivos, al personaje idealizado– contribuye a desarticular la artificialidad del cuento mítico respecto a su homogeneidad semántica en la caracterización de los personajes. En el poema de Sexton se dice de Blancanieves que es tan blanca como un pez macabí –“as white as a bonefish” (1971:3)– y al comienzo su presencia es tan insignificante para la madrastra como la de “una bola de pelusa debajo de la cama” (1971: 5); también es comparada con una gaseosa (1971: 7), por su vitalidad, cuando los enanitos la resucitan. Este lenguaje iconoclasta no solo degrada la idealización sobre la que opera el cuento mítico en su construcción del personaje de la princesa, sino que introduce términos semánticos en conflicto como nuevo rasgo inherente en la descripción de esta figura.

Con la aparición magistral de Angela Carter en el escenario del cuento de hadas este género experimentará una verdadera transformación en todos los sentidos. Sus revisiones, como ocurriera con las de Sexton, dejan de guardar la debida fidelidad a la clásica frontera entre lo elevado y lo inmoral, o lo inocente y lo prohibido. Carter reinventa el cuento y hace tambalear su estructura, estilo, personajes y tiempos para recrearlos de manera novedosa. *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979) marca un antes y un después en la evolución de este género. La exuberancia del lenguaje barroco, manierista y ornamentado, un lenguaje seductor y lujurioso que desplaza, no sin cierto guiño perverso, la simplicidad lingüística del cuento tradicional; la sensualidad cromática de la prosa; la elaboración de las tramas y la complejidad de los personajes logran convertir por primera vez un género de segunda fila en ‘alta literatura’.

El cuento se hibrida con las hablas prohibidas y ajenas de la pornografía y del erotismo y con un gótico sexualizado de vampiros y licántropos. El vocabulario de lo carnal, del placer fálico y femenino o de la mirada y el deseo lúbricos irrumpen en la virginidad verbal del cuento mitificado. Según Carter, la exclusión de referencias a la sexualidad “desnaturaliza” (1990: xvii) los cuentos de hadas y los aparta de la realidad. Ello explica la inserción de estos elementos, a través de los cuales la autora vehicula su crítica feminista. El cuento se desinhibe y explora nuevas vías de expresión. En concreto, la sexualidad en los relatos de Carter se convierte en una proyección de las relaciones sociales y de género, así como en una alegoría del ejercicio de poder. En “The Bloody Chamber”, el primero de los relatos, la autora transforma el cuento de Barbazul en una historia de sadismo y perversión, en la que un aristócrata se casa en cuartas nupcias con una joven de diecisiete

años atraído por el deseo de corromper su inocencia y virginidad. Como los viejos y adinerados *voyeurs* retratados por Félicien Rops, el marqués contempla el cuerpo desnudo de su mujer como una mercancía con la que satisfará su irrefrenable concupiscencia. Los símiles denigrantes con que la protagonista se describe cuando él la desnuda –una alcachofa y una prostituta– indican la asimilación tácita de su condición inferior como mujer y esposa. Frente a estas historias, otros relatos dismantelan la retórica de la dominación y revolucionan doblemente el habla tradicional de los cuentos mediante la conquista textual del erotismo femenino. En “Puss-in-Boots”, por ejemplo, el acto sexual es descrito con toda su carga de deseo para las mujeres igual que para los hombres, y en “The Tiger’s Bride” y “The Company of Wolves” Bella y Caperucita experimentan el placer de la contemplación del cuerpo masculino desnudo y de la atracción carnal, respectivamente.

Entre las historias más interesantes de la colección se encuentra “The Lady of the House of Love”, en la que se combina la parodia del clásico de la Bella Durmiente con la de las leyendas vampíricas. El relato tiene lugar a comienzos del siglo XX en Rumanía y la protagonista es la reina de los vampiros. Su víctima es un joven soldado que llega al castillo montado en bicicleta. La virginidad de este personaje simboliza su impenetrabilidad e inmunidad ante el lenguaje del mito y la fantasía, lo que acabará convirtiéndole en el héroe. De hecho, su nula capacidad para integrarse en la trama gótica y en la línea argumental del cuento de hadas constituirá su mejor arma para sobrevivir. Porque, al contrario que la condesa, el soldado no proyecta su ego en el papel más natural que se espera de él en ambos géneros. El relato satiriza, entre otras, la escena del romántico encuentro con la princesa, por la que el héroe no se siente atraído cuando la ve ni queda prendado de su belleza. De hecho, la describe como un hermoso y “engalanado espantapájaros” (1979: 100) cuya boca roja de labios carnosos y prominentes le causa repulsión: “a morbid mouth. Even—but he put the thought away from him immediately—a whore’s mouth” (1979: 101). Como Sexton, Carter hace de la protagonista un personaje ambivalente, también en su dualidad semántica. En un inesperado final, el beso del soldado provoca la muerte de la condesa cuando, al clavarse esta de modo accidental un trozo de cristal en el dedo, él pone la boca en la herida para evitar que siga sangrando, lo que invierte la ceremonia vampírica. El héroe sale victorioso de su descenso a los infiernos góticos y de los cuentos de hadas gracias a su mente racional y, sobre todo, a su incredulidad. Es esa actitud escéptica y racional del personaje (profundamente desmitificadora) la que termina de parodiar estos dos géneros.

Ese mismo escepticismo, tejido en la trama mediante la voz de la narradora, es otra de las estrategias que confronta el habla mítica. En “Ashputtle *or* The Mother’s Ghost. Three Versions of One Story” (1991), Carter reflexiona con ironía sobre el cuento de Cenicienta. El relato se divide en tres partes, de las que la más interesante es la primera, que lleva por título “The Mutilated Girls”. La presencia de una narradora intrusa recuerda algo a los poemas de Sexton y es que, al igual que ella, Carter reconstruye desde una perspectiva revitalizadora una de las figuras más poderosas e inadvertidas en la transmisión del mito como es la de la narradora heterodiegética, que aquí abandona esa función para adquirir un papel protagónico con sus comentarios incrédulos, críticos, humorísticos, burlescos o sarcásticos. La narradora violenta la dinámica propia de la narración del cuento de hadas: no solo deja de estar subordinada narrativa e ideológicamente su voz a la fidelidad que le demanda el texto oficial, sino que sus constantes intrusiones también impiden una y otra vez la suspensión de la incredulidad que se procura generar en este tipo de historias. La magia del cuento y de su narración desaparecen, y la transmisión del mito peligra en la voz que al narrarlo indaga en sus entresijos sexistas y saca a la luz las interioridades ideológicas que deben permanecer ocultas. Con la forma de ensayo que Carter imprime a su relato, el cuento clásico retrocede a un nivel narrativo donde queda atrapado en las particularidades estructurales y ontológicas de otro género, así como doblegado a la autoridad que le es dada en él a la narradora-ensayista, quien marca el ritmo de la exposición y disecciona el cuento a cada instante que lo narra hasta privarlo de cualquier influjo cautivador.

Bajo la superficie del cuento –explica la narradora– se esconde una lucha entre mujeres en que la madre de Cenicienta y la madrastra son las principales combatientes. Ambas inician una lucha violenta y enloquecida por la posesión del príncipe, para lo cual utilizan a sus hijas como “instrumentos de guerra” (1993: 111) que no les importa sacrificar. El hombre adquiere un papel secundario, lo que no le resta autoridad, pues su poder económico es lo que mueve los hilos de la trama y lo que lleva a las mujeres a actuar de ese modo. Los protagonistas masculinos son incapaces de ver la rivalidad que existe entre las mujeres, de cuyos artificios son víctimas. No obstante, la narradora no toma partido por ellos, pues –como indica– la rivalidad femenina viene motivada por la sociedad patriarcal que ellos simbolizan con su omnipotencia económica. Las verdaderas víctimas de la historia son las hijas, las jóvenes mutiladas. Porque eso es lo que supone el matrimonio para ellas, una condición nueva en la que para poder encajar han de cortar pedazos de sí mismas. No solo le mutila la madrastra un dedo a una de sus hijas y a la otra el talón para que les quepa el pie en el zapato, sino que la educación que

recibe Cenicienta, su actitud sumisa y sacrificada y la supeditación de su vida a la meta del matrimonio hacen poco a poco de ella una amputada.

El tono crítico que Carter adopta en su lectura del relato de los Grimm nos lleva a esas otras formas sutiles y apenas perceptibles –pero poderosas– en que el cuento transmite su ideología. La voz de la narradora se revela carente del apego emocional que nuestra sociedad ha creado hacia los cuentos de hadas; además, se muestra falta de toda fe en su supuesto carácter instructivo. En su boca el cuento tradicional estaría desprovisto del juego de entonaciones vocales y de muchos de los gestos faciales a los que recurre la narradora convencional, cómplices con la naturalización del cuento mítico o la fascinación que rodea al personaje de la princesa. La narradora del relato de Carter saca a las lectoras de ese trance vocal y gestual hipnótico y su aproximación distante las enseña a mirar estos textos desde la desconfianza.

Devolver la historia a sus orígenes, a fin de mostrar la verdadera perversión que esconde el ritual de probar el zapato, va más allá de la versión de los Grimm. La crítica ha pasado por alto la comparación que realiza la narradora entre el pie de Cenicienta y el de las mujeres chinas sometidas a la costumbre ancestral de usar vendas para deformar dicha extremidad. Esta costumbre surgió en el siglo IX durante la dinastía Tang, de donde procede también la versión más antigua del cuento de la Cenicienta, que se conserva en una colección de relatos escrita por Tuan Ch'eng Shih. A las niñas se les vendaba los pies desde edades muy tempranas, lo que las hacía caminar con bastante dificultad o las llegaba a dejar imposibilitadas de por vida. Esto último solía suceder entre las mujeres de clase alta, que podían permitirse llevar una vida ociosa. El objetivo de este ritual no era otro que asegurarle un buen matrimonio a la hija. El estatus social del marido se medía por lo pequeño que fuera el pie de la esposa (Ma 2010: 10). Cuanto más diminuto, más atractiva y sexualmente deseable se consideraba a la mujer.

Como apunta Mary Daly, debido a que las madres eran, por lo general, las encargadas de realizar el vendaje, la niña no veía en los hombres a los culpables y verdaderos responsables de su sufrimiento (1978: 137). Daly cita un fragmento del ensayo de Howard S. Levy *Chinese Footbinding: The History of a Curious Erotic Custom* (1966) donde se recoge el testimonio de un hombre que narra el intenso padecimiento sufrido por su hermana: “Auntie dragged her hobbling along, to keep the blood circulating. Sister wept throughout but mother and auntie didn't pity her in the slightest, saying that if one loved a daughter, one could not love her feet” (en Daly 1978: 137). Paradójicamente, el pie deforme simboliza el amor de la madre, un amor envolvente que Carter compara con una mortaja en que la hija queda envuelta de por vida. El relato establece una semejanza entre el pie lisiado y la

mutilación psicológica a la que se ha sometido a las mujeres con el fin de prepararlas desde niñas para el matrimonio. En las últimas líneas, el zapato es comparado con un ataúd en que la protagonista introduce el pie. Las vendas, la mortaja y el féretro en que queda enterrada en vida la atrapan en un vocabulario terrorífico, angustioso y asfixiante con que Carter, como hiciera Sexton, logra transformar el modelo exaltado en un rol del que huir. Idealizado y embellecido hasta ahora, a la vez que borrado de la memoria colectiva su significado histórico real, el zapato pasa a ser, tras indagar en los orígenes del cuento, el elemento que suscita la mayor repugnancia. Carter lleva a la escena del cuento de hadas, o a los bastidores de su narración reflexiva, la mutilación misógina que supone el matrimonio en algunas sociedades y, en términos generales, históricamente para la mujer, incidiendo de forma crítica en la orquestación patriarcal de todo este drama.

4. LA DESMITIFICACIÓN DEL CUENTO DE HADAS EN LAS ARTES VISUALES: PAULA REGO Y DINA GOLDSTEIN

En las últimas cuatro décadas los cuentos de hadas han experimentado, probablemente como ningún otro género popular, una sustancial renovación de los contenidos. Una mirada a la pintura, la fotografía, el cine, la televisión o incluso los cómics pone de manifiesto la vitalidad de la que goza este género⁶. La transformación visual y temática parece haberse convertido en norma. Una muestra es la compañía Disney, que ha tenido que reinventarse y adaptar a los tiempos actuales la psicología de sus princesas y heroínas más recientes –Tiana y Rapunzel– dotándolas de un carácter resolutivo y valiente. Aun así, la belleza continúa siendo su principal seña de identidad corporal y la manifestación de un habla del pasado que todavía condiciona la representación visual de estos personajes. La belleza y estilizada delgadez de las princesas Disney adquieren la categoría de atributos *naturales* y (comercialmente) irrenunciables. En el extremo opuesto hallamos la alternativa paródica que encarna la princesa Fiona en la serie de películas *Shrek* (2001-2010), producida por DreamWorks. Las dos primeras entregas satirizan, además, el habla musical de las adaptaciones de Disney (Tiffin 2009: 227), como ocurre en la secuencia en que Fiona canta y sus notas agudas provocan que un pájaro estalle en pedazos.

⁶ Véase como ejemplo de estos últimos la serie titulada *Fables*, de Bill Willingham, que comenzó a publicarse en 2002 y continúa hasta el presente.

Aunque la animación infantil es, por la amplia y potente estrategia publicitaria que rodea a este sector, uno de los terrenos donde la desmitificación del cuento de hadas resulta más visible para el gran público, no menos singular es la metamorfosis que acompaña a este género en otras manifestaciones creativas. El cuento de hadas clásico sigue siendo hoy en día un género atractivo, con personajes míticos que los artistas más variados reproducen, transforman o subvierten. Así se manifiesta en la extraordinaria belleza visual de las fotografías del artista madrileño Manuel de los Galanes y su recreación sensual y ornamentada de los cuentos en *No tan felices* (2011) (véase también la línea esteticista que sigue el trabajo de Annie Leibovitz); en las revisiones atroces y descarnadas de la fotógrafa japonesa Miwa Yanagi (2004-2006); en las brutales imágenes de las princesas muertas retratadas por Bruno Vilela en la serie *Bibbidi Bobbdi Boo* (2008) y Thomas Czarnecki en *From Enchantment to Down* (2009-2011); en las adaptaciones cinematográficas como *Caperucita Roja* (2011), de la directora Catherine Hardwicke, *Blancanieves y la leyenda del cazador* (2012), de Rupert Sanders, o *Blancanieves* (2012) de Pablo Berger, además de en series de televisión como la norteamericana *Once Upon a Time* (2011-2013). En estos ejemplos el cuento de hadas sigue vivo en su esencia o a través de sus camaleónicas transformaciones.

Algunas de las revisiones anteriores profanan con su tono siniestro la realidad edulcorada de la versión Disney, empleando para ello una de sus hablas visuales manipuladas: la correspondiente a la imaginería de vestidos, colores y estética popularizada por esta compañía. Es el caso de la serie de fotografías de Czarnecki. *From Enchantment to Down* lacera la magia, inocencia y final feliz de las adaptaciones de Disney mediante la introducción de escenarios contemporáneos gangrenados por lo sórdido y lo violento en los que se observa los cuerpos inertes de las princesas y las protagonistas de otros cuentos, asesinadas, golpeadas, secuestradas y/o violadas. Czarnecki opone a la candidez de la versión Disney la violencia que acecha a las mujeres en el mundo real, donde encuentran a su bestia antes que a su príncipe azul. En las escenas que construye el fotógrafo, los claroscuros y las sombras se ciernen amenazadores sobre la luz y el color que simbolizan inútilmente las protagonistas de los cuentos, muchas de ellas convertidas en unos juguetes inocentes mortalmente rotos a manos de sus agresores. En *Too Fast*, el cuerpo de Cenicienta yace en medio de las escaleras de una calle a medianoche. El zapato de cristal ocupa el primer plano, en lo alto, sugiriendo que la protagonista ha caído por las escaleras huyendo de su agresor. En *My Sweet Prince*, Blancanieves aparece tendida boca abajo en un oscuro y solitario edificio de aparcamientos con signos de haber sido agredida sexualmente.

Czarnecki reintroduce la crueldad en los cuentos –en las versiones de los hermanos Grimm hay mucha, como da cuenta Tatar (2003: 3-7)– y la emplaza en un escenario de violencia y sadismo.

Dentro de este movimiento de renovación de los cuentos revisten particular interés, por su originalidad, las lecturas realizadas desde el feminismo. Paula Rego en la pintura y Dina Goldstein en la fotografía son algunas de las artistas más destacadas. Ambas desarman la épica de los cuentos mediante el lenguaje plástico alternativo de lo prosaico. Sus recreaciones fragmentan la tradicional calología del cuento de hadas, manifiesta en las representaciones que artistas como Edward Burne-Jones, Henry Meynell Rheam, Edward Frederick Burntall, Maxfield Parrish, John Collier o Viktor Vasnetsov llevan a cabo de personajes como la Bella Durmiente. Nada hay de esa fidelidad textual y ensimismamiento en lo irreal en las revisiones de Rego y Goldstein. Ambas enredan a las otrora idealizadas princesas en historias vulgares de las que la imaginación siempre había logrado salvarlas. Con satírica perspicacia, una y otra artista vuelven el cuento del revés e introducen el humor y una imperfección en la vida de estos personajes que no puede calificarse sino de irreverente. El grueso hilo de la parodia termina con frecuencia por estrangular el mundo de fantasía y belleza que ha protegido en forma de escudo a estos personajes.

Ninguna de las recreaciones de Blancanieves en los cuadros de la artista luso-británica Paula Rego ofrece una visión romántica de la protagonista. En *Snow White Playing with Her Father's Trophies* (1995), Blancanieves aparece sentada en un sillón vestida de blanco. Tiene entre sus piernas abiertas el trofeo de un ciervo astado. La escena es extraña y discordante, debido a lo impropio del juguete elegido. Al fondo se observa a la madrastra, vestida de negro y con semblante de derrota. El trofeo por el que ella y Blancanieves se han batido es el padre, al que esta última ha conseguido cazar o dominar, como demuestra la cabeza de ciervo que reposa entre sus piernas, un símbolo metonímico del padre. Rego retrata a una Blancanieves engreída, creída de su belleza y ridículamente acicalada con un infantil lazo rosa que contrasta con la sexualidad que sugiere mediante la posición de sus piernas. En ese juego de poder al que ha estado jugando de forma nada inocente, la protagonista consigue su propósito: tener un mayor ascendiente sobre el padre que la madrastra, a la que desplaza del trono. La comicidad constituye el rasgo principal de otro de los cuadros de Rego –*Snow White and her Stepmother* (1995)– en que una Blancanieves de rasgos casi masculinos vestida a la manera de Disney se remanga el traje para que la madrastra le ponga la ropa interior. La tradicional pasividad de la princesa es llevada aquí hasta su extremo más paródico.

Como Rego, la fotógrafa israelí residente en Canadá Dina Goldstein lee los cuentos desde la modernidad. En su original serie de fotografías *Fallen Princesses* (2009) Goldstein baja a estos personajes del pedestal al que la imaginación Disney los ha elevado y destruye su mitología visual y de género mediante el recurso del humor. *Snowy* (fig. 1) satiriza la fantasía romántica del “felices para siempre” con su retrato de la vida de casada de Blancanieves. El ‘trono’ que le está reservado aparece vacío frente al que ocupa su esposo, sentado ante el televisor viendo un partido de polo. Mientras, Blancanieves ha de ocuparse sola de sus cuatro hijos, a dos de los cuales sostiene en brazos. La expresión de este personaje ante la cámara revela la historia de sacrificio doméstico (no escrita en los cuentos) que aguarda a la esposa. Al igual que Sexton, Goldstein da continuidad al relato como medio para deslegitimar la artificiosidad de un presente eterno y apolíneo ajeno al discurrir de la vida.



Fig. 1. Dina Goldstein, *Snowy*®. Reproducido con permiso de la artista.

Igualmente irónica resulta la recreación de Bella (fig. 2). Ataviada con su ya mítico vestido amarillo, aparece tendida sobre una camilla sometiéndose a diversas operaciones de cirugía estética. Parte de su rostro y toda su frente aparecen marcados por el corte sangrante brutal del bisturí. Curiosamente, las manos de los cirujanos que la operan, uno de los cuales le levanta una ceja y el otro le estira la comisura labial, convierten a esta otra ‘princesa caída’ en su opuesto visual en los cuentos. Y es que, observado de cerca, el rostro de Bella se asemeja al de un personaje femenino malvado en la estética maniquea que caracteriza estos relatos. La escena denuncia la obsesión por la belleza, que

conduce a muchas mujeres a recurrir a técnicas quirúrgicas bestiales. Como en Sexton y Rego, en estas y otras fotografías de Goldstein los límites entre lo excelso y lo común se desdibujan con el propósito de hacer partícipe a la princesa de la imperfección cotidiana de la vida para el resto de mujeres.

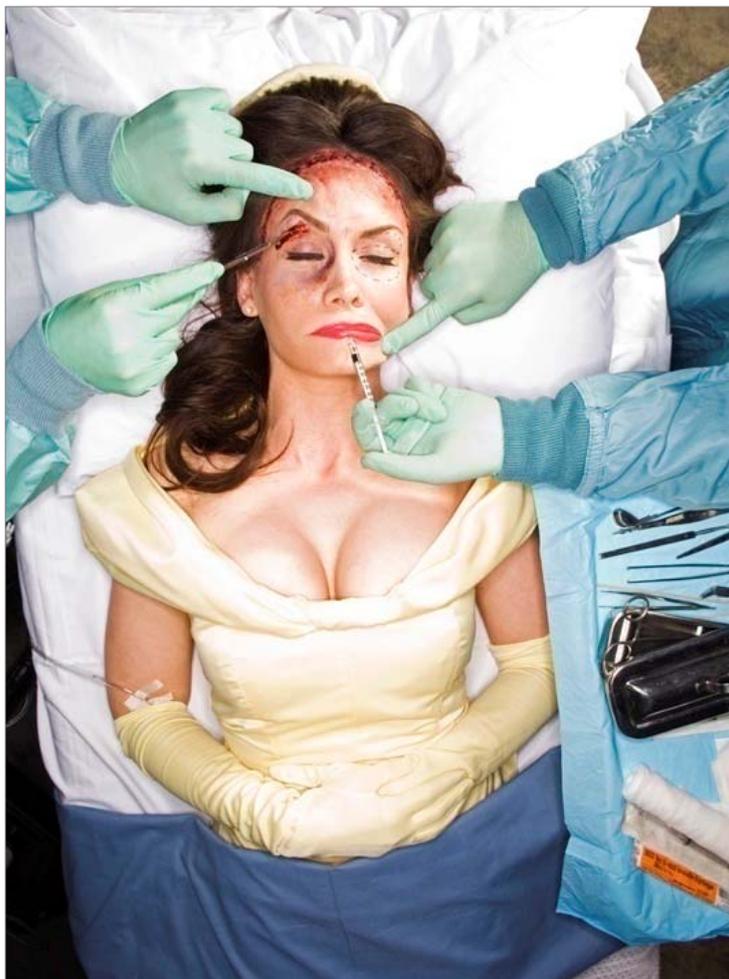


Fig. 2. Dina Goldstein, *Belle*®. Reproducido con permiso de la artista.

No menos sorprendente es la caracterización de Caperucita Roja en *Not-So-Little Red Riding Hood*, en la que una joven obesa pasea por el bosque bebiendo un vaso grande de refresco y portando en la cesta lo que parece ser más comida hipercalórica. Cenicienta haciendo autoestop para ir al baile, una joven Bella Durmiente depositada en el geriátrico (en el cuento permanece dormida cien años, lo que explica el lugar donde ha ido a parar), o una Rapunzel sin cabello debido al tratamiento de quimioterapia al que se somete, son otras de las protagonistas. En aquellas composiciones donde Goldstein emplea como estrategia desmitificadora la yuxtaposición de dos imágenes (la idealizada del cuento y otra más prosaica), la versión Disney deviene en un

simulacro de felicidad y belleza perfectas ajeno a la realidad. A la escena que muestra a Blancanieves posando feliz y sonriente ante la cámara le sucede otra imagen junto al príncipe que permite ver claramente el desinterés de él y la falta de apego una vez ‘acabada la función’.

5. CONCLUSIÓN

El mito impone sus formas, estructuras y creencias inviolables desde el asentimiento que encuentra a la supuesta naturalidad de sus representaciones visuales y construcciones textuales. El cuento mítico se sostiene sobre un habla escrita, visual y oral elaborada, por lo que una de las técnicas que desmitifica este modelo es, precisamente, la creación de un lenguaje alternativo que sirva de expresión a este género. Sexton, Rego y Goldstein recurren a una imaginería horadada por lo prosaico y al diálogo lingüístico o visual entre opuestos. En sus revisiones, la inclusión del habla cotidiana socava el mundo de fantasía de los cuentos, engañoso en esta denominación por cuanto ese reino de la magia es, en realidad, una alegoría politizada de la ideología dominante. Por su parte, en *The Bloody Chamber and Other Stories* Carter embellece el cuento con un exuberante barroquismo verbal que lleva al modelo tradicional más allá de sus fronteras genéricas para convertirlo en un producto narrativo selecto. Las historias de esta colección reflejan las relaciones de poder, dominación y supervivencia, vertebradas con frecuencia en torno a la sexualidad, bien como liberación o desde su aspecto más sádico y perverso. Los relatos se impregnan de una “complejidad emocional y técnica” (Carter 1993: 113) que los aproxima a la realidad y los aparta de la simplicidad de los cuentos tradicionales. Como ocurriera en las revisiones poemáticas de Sexton, en otra de las historias de Carter –“Ashputtle or The Mother’s Ghost”– el cuento abandona la rigidez de su forma en prosa original para enredar sus fibras con las del ensayo y trastocarse en otras posibilidades expresivas alternativas. En este relato, como en la colección de poemas de Sexton, la narradora adquiere un papel protagónico. Ambas escritoras muestran que los cuentos solo pueden empezar a cambiar su mensaje cuando la voz que los narra participa –sabia, descarada, crítica e ingeniosa– del proceso de transmisión.

Durante muchos años, ciertos cuentos de hadas han sustentado una mitología cultural de héroes valientes y emprendedores y de jóvenes pasivas e inocentes que son rescatadas por los anteriores o despertadas de su hechizo por el príncipe que las conducirá con su beso hacia un futuro de perfecta felicidad. Los cuentos se asientan sobre creencias que el paso del tiempo junto con el cambio de mentalidad descubren como mitos. Las artes plásticas han

sido fieles a la sublimación romántica que se demanda de personajes como la princesa. Frente a estas recreaciones, las de Rego y Goldstein rezuman realidad. En su obra, como en la de Sexton y Carter, las hablas alternativas (visuales o escritas) despojan el cuento mítico de sus artificios. Y es que, quizás, solo desde la novedad que implican esas hablas renovadas querremos, como adultos, volver a dejarnos seducir por estas historias.

OBRAS CITADAS

- Altmann, Anna E. y Gail de Vos (2001). *Tales, Then and Now: More Folktales as Literary Fictions for Young Adults*. Englewood: Libraries Unlimited.
- Baker-Sperry, Lori y Liz Grauerholz (2003). "The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales", *Gender & Society* 17, 5: 711-726.
- Barthes, Roland (1989). *Mitologías*. México: Siglo Veintiuno.
- Beckett, Sandra L. (2002). *Recycling Red Riding Hood*. New York: Routledge.
- Bengoechea, Mercedes (2000). "Brujas y abuelas en re-escrituras de cuentos de hadas", en Mercedes Bengoechea y Marisol Morales (eds.), *Mosaicos y taraceas: desconstrucción feminista de los discursos del género*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones: 39-63.
- Brownmiller, Susan (1985). *Femininity*. New York: Ballantine.
- Carter, Angela (1977). "Foreword". *The Fairy Tales of Charles Perrault*. London: Victor Gollancz. 9-19.
- . (1979). *The Bloody Chamber and Other Stories*. London: Penguin.
- . (1990). "Introduction", en Angela Carter (ed.), *The Virago Book of Fairy Tales*. London: Virago: ix-xxii.
- . (1993). "Ashputtle or The Mother's Ghost. Three Versions of One Story". *American Ghosts & Old World Wonders*. London: Chatto & Windus: 110-120.
- Daly, Mary (1978). *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon.
- Do Rozario, Rebecca-Anne C. (2004). "The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess", *Women's Studies in Communication* 27, 1: 34-59.

- Doughty, Amie A. (2002). “ ‘This Is the Real Story . . . I Was Framed’: Point of View and Modern Revisions of Folktales”, *Journal of American & Comparative Cultures* 25, 3-4: 357-362.
- Fernández Rodríguez, Carolina (1998). *La Bella Durmiente a través de la historia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- Harries, Elizabeth Wanning (2001). *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton: Princeton University Press.
- Juhasz, Suzanne (1988). “ ‘The Excitable Gift’: The Poetry of Anne Sexton”, en Steven E. Colburn (ed.), *Anne Sexton: Telling the Tale*. Ann Arbor: The University of Michigan Press: 333-356.
- Kirk, G.S. (2006). *El mito: su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós.
- Lieberman, Marcia R. (1972). “ ‘Some Day My Prince Will Come’: Female Acculturation Through the Fairy Tale”, *College English* 34, 3: 383-395.
- Ma, Shirley See Yan (2010). *Footbinding: A Jungian Engagement with Chinese Culture and Psychology*. Hove: Routledge.
- Oates, Joyce Carol (1997). “In Olden Times, When Wishing Was Having . . . Classic and Contemporary Fairy Tales”, *The Kenyon Review* 19, 3-4: 98-110.
- Sexton, Anne (1971). *Transformations*. Boston: Houghton Mifflin.
- Stone, Kay (1975). “Things Walt Disney Never Told Us”, *The Journal of American Folklore* 88, 347: 42-50.
- Tatar, Maria (2003). *The Hard Facts of the Grimm’s Fairy Tales*. 2ª ed. Princeton: Princeton University Press.
- Tiffin, Jessica (2009). *Marvelous Geometry: Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press.
- Zipes, Jack (1994). *Fairy Tale as Myth / Myth as Fairy Tale*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- . (1995). “Breaking the Disney Spell”, en Elizabeth Bell, Lynda Haas y Laura Sells (eds.), *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indiana University Press: 21-42.
- . (2002). *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. 2ª ed. New York: Palgrave Macmillan.