"ÉRASE DE NUEVO UNA PRINCESA: LAS REESCRITURAS FEMINISTAS DE CUENTOS DE HADAS DE LA ESPAÑA DEL TERCER MILENIO"

By

María García Puente

Submitted to the graduate degree program in Spanish and Portuguese and the Graduate Faculty of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

_____

Chairperson: Jorge Pérez

_____

Jonathan Mayhew

_____

Santa Arias

_____

Yajaira Padilla

_____

Tamara L. Falicov

Date Defended: August 26, 2014

The Dissertation Committee for María García Puente

certifies that this is the approved version of the following dissertation:

"ÉRASE DE NUEVO UNA PRINCESA: LAS REESCRITURAS FEMINISTAS DE CUENTOS DE HADAS DE LA ESPAÑA DEL TERCER MILENIO"

_____

Chairperson: Jorge Pérez

Date approved: August 26, 2014

Abstract

In this project, I examine the renewed interest in recent Spanish literature and cinema in the feminist rewriting of fairy tales, identifying the social circumstances for its reemergence. As a genre, the fairy tale exhibits a strong potential for subversion due to its propensity for narrative or/and political manipulation. In the context of Peninsular literature, especially since the Francoist period, this genre became associated with several female authors that opposed the official rhetoric through their feminist rewritings of fairy tales. However, after 25 years of democracy and a supposed advancement towards gender equality in Spain, the strong reemergence of the rewriting of fairy tales is especially significant. My purpose in this project is precisely to offer a broader analysis and characterization of this complex cultural phenomenon that aims at denouncing the disadvantaged social situation of women in the globalized Spanish reality of the new millennium. My focus of study is a wide range of literary and cinematic revisitations/rewritings of fairy tales, produced by both men and women, that explore four main topics within the wider context of globalization: precarious labour conditions and work for women, universal standards of beauty for women, gender violence, and discrimination on the basis of sexual orientation. Through the analysis of the works I have selected, I confirm a renewed interest in the feminist rewriting of fairy tales in the last fifteen years in Spain and I prove that these revisions do not merely reproduce patterns of previous periods but constitute a distinctive manifestation: the anti-fairy tale. The Spanish anti-fairy tale of the new milennium is defined by three basic peculiarities: the recurrent presentation of heroines of limited agency, the impossibility of a true happy ending, and the exaltation of females solidarity as an alternative mode of resistance (a novelty in the Spanish tradition of the genre).

Agradecimientos

Me gustaría dar las gracias a todas las personas e instituciones que han contribuido a que este proyecto fuera posible. Debo agradecer a la Universidad de Kansas el ofrecerme el apoyo económico necesario para poder completar mis estudios de doctorado y al Programa de Cooperación entre el Ministerio de Cultura español y las universidades norteamericanas el concederme una beca para investigar en la Biblioteca Nacional en España. Quiero expresar mi más sincera graditud a los miembros del comité por brindarme su ayuda en la elaboración de esta disertación y en especial a mi director de tesis, mentor, psicólogo, amigo y siempre jefe, Jorge Pérez, por su modélico profesionalismo e inagotable paciencia y generosidad para conmigo durante este proceso. Esta disertación no podría haber sido nunca posible sin su constante guía y motivación, y su incansable trabajo releyendo y revisando varias veces el manuscrito y ofreciéndome valiosas sugerencias y comentarios para mejorarlo.

También querría dar las gracias de corazón a todos los profesores y compañeros con los que he tenido el privilegio de compartir aula durante estos años y que me han ayudado a crecer profesional y personalmente. Agradezco a mis profesora y mentora, Amy Rosomondo, su empatía e incondicional apoyo durante el recorrido de este largo camino, en especial durante los momentos difíciles. A Kristen, Audriana y Liz les doy las gracias por ser las mejores compañeras de oficina que podría nunca desear y a mi familia Lawrenciana: Fátima, Patricia, Maria José, Emma y Alex, por su cálida amistad. Por último, a mis padres, mis hermanos, mis abuelos y mis sobrinos les agradezco su cariño, sus sacrificios y su constante ánimo en la distancia. A mi abuelo Luis por relatarme de niña sus cuentos inventados y Ana María Matute por introducirme al mundo de las princesas.

Índice

Introducción: Malos tiempos para las princesas: los anti-cuentos de hadas de la España del tercer milenio……1

Capítulo 1: Las nuevas Cenicientas prostitutas y artistas: precariedad laboral y arquetipos de belleza femeninos en la España globalizada del tercer milenio…….33

Capítulo 2: Los nuevos Barbazules y Príncipes Cazadores: violencia de género y domesticidad en la España del tercer milenio…….

Capítulo 3: Las nuevas princesas lesbianas: éxitos y retos del colectivo lesbiano en la España del tercer milenio…….

Conclusiones: "Y colorín, colorado, estos anti-cuentos de hadas todavía no se han acabado"……

Obras citadas……..

Introducción

Malos tiempos para las princesas: los anti-cuentos de hadas de la España del tercer milenio.

"Who first invented meatballs?

In what country?

Is there a definite recipe for potato soup?

This is how *I* make potato soup."

Angela Carter, *The Virago Book of Fairy Tales* (1990).

Como bien señala Julia Kristeva a propósito de la intertextualidad, "any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another" (37). En este sentido, no cabe duda de que los cuentos de hadas clásicos, comúnmente vinculados a la educación infantil, constituyen especialmente desde la década de los 70, una de las narrativas más explotadas como recurso intertextual no solamente en el campo de la literatura occidental, sino también en otros espacios de producción cultural como el cine, la televisión, y la música. Según comenta Cristina Bacchilega en *Postmodern Fairy Tales*: *Gender and Narrative Strategies* (1997), en el ámbito de la literatura y el cine, la enorme popularidad de la que han disfrutado estas historias en EE.UU y Europa, donde han sido sometidas a innumerables adaptaciones y transformaciones, deriva del enorme poder inspirador de su material, tan proclive a la manipulación discursiva, política o erótica, según la agenda ideológica en cuestión (3).

Con todo, si hay un momento en el que se evidencie de modo más palmario la "irresistible" fascinación (Zipes, *The Irresistible* 20) que genera el cuento de hadas es en la

actualidad, cuando se confirma la eclosión de un *boom* del género a escala global. En el marco de unas economías cada vez más globalizadas, la simbología, temática y estética de estos relatos maravillosos permea de manera profusa la cultura popular desde la música hasta la publicidad, pasando por la televisión; una abrumadora omnipresencia e hiperreferencialidad, ésta, que se ha traducido asimismo en un creciente interés por parte de los consumidores y algunos críticos por determinar sus causas. Entre las múltiples explicaciones que circulan sobre el origen de este fenómeno cultural se suele aludir principalmente a dos circunstancias: la demanda de narrativas empoderizadoras para encarar "the high anxiety…and atrophy of our affective life" en la era tecnológica del tercer milenio (Tatar, "Breezes"), o motivaciones puramente económicas por parte de la industria del entretenimiento, que ha reconocido en las historias de princesas y brujas una verdadera "mina de oro" (Zipes, citado en Mustich).[1] No obstante, ahondar en debates como el anterior no resulta, a mi juicio, ni conveniente ni productivo. Aspirar a hallar un única justificación para la reciente popularidad mundial del género implica en cierto sentido reflexionar sobre el cuento de hadas desde una aproximación ahistórica, que ignora la enorme complejidad de estas narrativas y su variabilidad cultural. En efecto, las conclusiones a las que llega Bacchilega en su último libro, *Fairy Tales Transformed?* (2013), dedicado a las adaptaciones de este género en el siglo XXI, se desarrollan en esta misma línea argumental. Según la autora, las nuevas reescrituras del cuento de hadas devienen cada vez más híbridas y multivocales, entendiendo por ello a que "activan" conexiones (con medios, géneros, relatos orales y literarios, teorías críticas, discursos culturales, etc.) en una multiplicidad de campos de forma no siempre fácilmente predecible. Por consiguiente, lo que Bacchilega denomina "the global fairy tale web of reading and writing practices" se distingue por exhibir en el siglo XXI una llamativa falta de cohesión y una disposición descentralizada y multifocal (ix), que más que

nunca nos obliga a adoptar para su estudio un enfoque interpretativo interdisciplinario, fuertemente anclado en su historia sociocultural y textual.

El presente proyecto surge en el contexto del actual *boom* mundial de la reescritura del cuento de hadas con la aspiración de ampliar y enriquecer el vasto aunque limitador debate y análisis crítico surgido en torno a las reapropiaciones feministas del género. Mi objetivo es arrojar luz sobre un conjunto particular de manifestaciones de la "red global del cuento de hadas", las reescrituras peninsulares, que por su estatus "marginal" dentro de la tradición anglo-europea, donde la reflexión académica se concentra principalmente en el estudio de la producción alemana, francesa y por supuesto, británica y estadounidense (Haase, "Feminist" 29), no ha recibido una atención crítica suficientemente profunda. A pesar de las valiosas contribuciones al campo de los proyectos realizados por autores como Janet Pérez, María Elena Soliño o Francisca López, que indagan en algunas de las revisiones de épocas anteriores, en el día de hoy, el estudio académico de la reescritura del cuento de hadas en España se encuentra, a mi parecer, limitado en sus posibilidades. Con la excepción de algunos trabajos, como los de Carolina Fernández Rodríguez y especialmente, Patricia Odber de Bauleta, que reconocen la necesidad de inventoriar y ampliar el corpus de reescrituras feministas de cuentos de hadas en España, se continúa analizando, a menudo desde un prisma en esencia formalista, textos mayoritariamente literarios circunscritos generalmente a autoras canónicas, negándosele con ello importancia a las numerosas aportaciones surgidas en las últimas décadas. Es por tal razón que este trabajo resulta pertinente, ya que acomete el estudio de las apropiaciones peninsulares del tercer milenio desde una óptica comparativa e interdisciplinaria que, atendiendo a su multivocalidad, persigue alcanzar una visión más amplia y compleja de sus patrones y peculiaridades. Mi investigación estará guiada por cuatro cuestiones fundamentales que se

informan mutuamente: a) ¿Existe un interés por revisitar los cuentos de hadas en la España del tercer milenio?, b) Si es así, ¿qué ansiedades comunican las nuevas transformaciones feministas con respecto a la situación de la mujer española?, c) ¿Cómo y a partir de qué modelos se reescriben en clave feminista los cuentos de hadas en la España actual?, d) ¿Qué podemos inferir a partir esas "innovaciones" sobre la evolución de este fenómeno cultural en España?

Aunque España dista mucho de alcanzar el nivel de la tradición anglosajona en su desarrollo de escritores expertos en el cuento de hadas –la llamada "fairy-tale generation" (Benson 2)–, como se considera en los circuitos internacionales a las autoras Angela Carter, Tanith Lee, Meghan Collins o Ursula Leguin, entre otras, lo cierto es que especialmente desde la etapa franquista, se evidencia la existencia de una larga y nutrida tradición de reescritura feminista del género que se extiende hasta finales del siglo XX de la mano de narradoras como Ana María Matute, Carmen Martín Gaite, Esther Tusquets, Ana María Moix o Adelaida García Morales, por mencionar sólo a algunas. Si bien con la consiguiente consolidación democrática, a este fenómeno de manipulación narrativa se le podría presumir en el caso peninsular una existencia efímera, en los albores de la España del siglo XXI se observa, por el contrario, un renovado interés por reescribir los cuentos de hadas tanto en el cine como en la literatura; un fenómeno cultural, éste, que llama la atención por rebrotar precisamente tras veinticinco años de democracia y una supuesta evolución social hacia la igualdad de géneros de forma especialmente notoria y singular. Prueba de ello es la creciente lista de textos literarios y fílmicos vinculados al género que han visto la luz en los últimos años: *Primer amor* (2000), de Espido Freire; la obra coral *Lo del amor es un cuento* (2000); *Cenicienta en Chueca* (2003), de María Felicitas Jaime; *Bella Durmiente* (2004), de Miriam Reyes; *Maldita Cenicienta* (2005), de Isabel Clambor Rodríguez; *El amor es un cuento* (2007) de Blanca Álvarez González; *El padre de Blancanieves*

(2007), de Belén Gopegui; *Los diarios clandestinos de Blancanieves* (2008), de Jesús del Campo; *Presentimiento* (2008), de Clara Sánchez; *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia*, de Isabel Franc; *La Cenicienta que no quería comer perdices* (2009), de Nunila López Salamero y Myriam Cameros Sierrade; *Vermella con lobos* (2009), de Carmen Blanco; y las películas *La mujer más fea del mundo* (1999), de Miguel Bardem; *Hable con ella* (2002), de Pedro Almodóvar; *Princesas* (2005), de Fernando León de Aranoa; *Frágil* (2005), de Juanma Bajo Ulloa; *Yo soy la Juani* (2006), de Bigas Luna; *El laberinto del Fauno* (2006), de Guillermo del Toro; *El orfanato* (2007), de Juan Antonio Bayona; *Camino* (2008), de Javier Fresser; *Eva* (2011), de Kike Maíllo y *Blancanieves* (2012), de Pablo Berger.

Como demostraré a lo largo de este proyecto, el nuevo *boom* de reescrituras feministas de los cuentos de hadas en España no puede explicarse como un mero efecto colateral de la tendencia revisionista generalizada y global que inauguró el tercer milenio, sino que es producto y reflejo de las particulares circunstancias socioeconómicas y políticas del contexto local en el que inscribe. Mi investigación se fundamenta en una concepción del cuento de hadas como "barómetro" (Paul) capaz de registrar los cambios que permean el sistema sociopolítico y las tensiones ideológicas de una cultura particular; una visión ampliamente extendida en los estudios de la disciplina y que comparten entre otros, autores como Robert Darnton ("historical document") y Pam Gilbert ("cultural artifact"). Desde esta perspectiva que privilegia la conexión entre texto y cultura, las apropiaciones feministas peninsulares del tercer milenio se distinguen por transmitir de modo recurrente una patente ansiedad e incertidumbre con respecto a la situación actual de la mujer española, cuyo desempoderamiento contrasta manifiestamente con las optimistas expectativas de paridad proyectadas en las primeras décadas de democracia en España (Cruz y Zecchi 24).

Y es que aunque en los últimos quince años es innegable reconocer la consecución de ciertos progresos en materia de igualdad en el país, no se constata una evolución lineal y estable a este respecto, sino más bien una sucesión de avances y retrocesos, que han generado recelo sobre el estatus actual de la mujer. El clima de incertidumbre en relación a este asunto deriva en parte de los dos giros políticos acaecidos en este periodo y la brusca irrupción en el escenario económico mundial del verano de 2008 de una crisis con hondas repercusiones para la economía nacional. El primer cambio de gobierno sobrevino en el año 2004, cuando José Luis Rodríguez Zapatero (2004-2011), líder por entonces del PSOE, sustituyó a José María Aznar (1996-2004) en la presidencia, en plena convulsión social tras los atentados terroristas de Al-Qaeda en Madrid. El relevo de Zapatero, por otro lado, se concretó a finales de 2011, cuando el Partido Popular, con Mariano Rajoy (2011-presente) a la cabeza, se alzó con la mayoría absoluta en las elecciones generales. Debido al modelo productivo del país, altamente dependiente de la industria del ladrillo, y la debilidad de sus cajas ahorros, el impacto de la crisis económica en España resultó especialmente virulento, como demuestra la doble recesión (2008 y 2010) y (2011-2013) a la que lastró su economía.[2] La implementación de políticas de contención del gasto público como vía de salida de la crisis y el marcado incremento del desempleo (que se multiplicó por cuatro en este periodo, alcanzando un máximo de 27,16% en el primer trimestre de 2013 según el INE) se tradujeron en una aguda pérdida de seguridad material y estatus social para un amplio sector de la ciudadanía, que ante la escalada de casos de corrupción política y la impunidad jurídica de los "responsables" de la crisis, reaccionó con creciente desconfianza y desapego a la clase política y las instituciones del estado (Jiménez y Villoria).[3]

Las reescrituras feministas analizadas en este estudio denuncian con dureza la situación de desventaja social de la mujer española del tercer milenio en relación a cuatro ámbitos: la

violencia de género, la precariedad laboral, la maternidad y la discriminación en base a la orientación sexual. Con el fin de frenar el alarmante impulso de la violencia de género en los primeros años del siglo XXI, el gobierno del PSOE dio luz verde en 2004 a la Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Genero, una de las legislaciones más ambiciosas de su naturaleza en Europa. No obstante, y muy a pesar de las expectativas generadas por la medida, no se puede decir que desde entonces la cifra de víctimas por violencia de género en el país haya remitido de manera sostenible. De acuerdo con los datos del Instituto de la Mujer, en los últimos diez años se contabilizan más de 700 casos de mujeres que han muerto a manos de sus (ex)parejas, una tendencia, que a la luz de la severidad de los recortes aplicados a este mismo organismo, es predecible que mantenga (Beteta Martín 43-44).[4] El estallido de la burbuja inmobiliaria que desencadenó la crisis económica en el país se dejó también notar severamente en el empleo femenino. Éste, tras reflejar una moderada mejora durante los años de la bonanza económica, tanto en el ritmo de incorporación de la mujer a la fuerza laboral (casi un 10% más entre 2001 y 2007 según el Instituto de Estudios Económicos) como en el incremento salarial, sufrió a partir del comienzo de la crisis una acentuación de la deriva al flexitrabajo y un incremento de la brecha salarial de género en un 1,7% para ambas categorías entre 2008-2012 ("Takling").[5] Asimismo, ni el polémico cheque bebé, en vigor entre 2007 y 2010, ni la Ley Orgánica para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres aprobada por el PSOE en 2007 se han revelado verdaderamente eficaces a la hora de incentivar la tasa de fecundidad española, que en 2009 recuperó la tendencia decreciente de las últimas décadas del siglo XX (INE). Es más, autoras como Rocío Pérez Guardo cuestionan el supuesto progresismo de esta ley por reforzar en algunas medidas previstas "el rol [de la mujer] como responsable del cuidado de la famlia" (42), y critican al gobierno por no atacar las desigualades estructurales sobre las que se asienta el

problema (Herranz). Esta circunstancia se ha visto sin duda agravada con la entrada en vigor en enero de 2014 de la nueva Ley Orgánica de Protección de la Vida del Concebido y de los Derechos de la Mujer Embarazada, que con su endurecimiento de las condiciones para la interrupción legal del embarazo, viene a introducir un retroceso literal de 30 años en los derechos de la mujer en España. Por último, es necesario reconocer el importante avance que supuso para la igualdad de gais y lesbianas la aprobación de la Ley 13/2005 sobre el matrimonio entre personas del mismo sexo, aun cuando haya que subrayar que dicha ley no fue abrazada por un sector representativo del colectivo LGTB. Algunas voces desde el activismo lesbiano argumentan, en efecto, que la ley "invisibiliza" a las lesbianas (Platero, "Entre"), quienes, dada su vulnerabilidad económica, no pueden permitirse la obligada salida del armario que acarrea el matrimonio.

Mi argumento principal en este estudio es que las rescrituras feministas de cuentos de hadas de los últimos quince años en España, por primera vez firmadas tanto por hombres como por mujeres en consonancia con una visión del feminismo que atañe a todos los ciudadanos por igual (Falcón 108), no se limitan a reproducir miméticamente los modelos de etapas anteriores, ni se adhieren tampoco a las directrices despolitizadas y escapistas del grueso de versiones contemporáneas mediatizadas por la industria comercial anglosajona (Zipes, *Breaking*). Frente a estas últimas transformaciones, que nos instan a evadirnos a universos utópicos donde los sueños se vuelven realidad, las nuevas revisiones peninsulares nos obligan a confrontar los aspectos más crueles e incómodos del mundo real. En este sentido, las recientes apropiaciones del género en España asumen un relevante papel social funcionando como "espejos concienciadores", sobre los que los escritores y directores actuales proyectan sus ansiedades en relación a la precaria situación de la mujer española actual, con el fin de dar pie a un cambio social.

Para armar un retrato crítico de la realidad que logre su propósito de estimular la autorreflexividad del lector/espectador, los autores del tercer milenio recurren en sus reescrituras a una poética del desencanto, y en particular al uso creativo de un subgénero del cuento de hadas de gran poder deconstructor: el anti-cuento de hadas. Aunque sería inapropiado considerar el anti-cuento de hadas como una variante novedosa del género, puesto que desde antiguo ha coexistido con los cuentos de hadas tradicionales, evolucionando ambos de manera casi pareja, es un molde narrativo todavía relativamente infraestudiado en los círculos académicos. De hecho, no ha sido hasta recientemente cuando ha despertado un mayor interés por parte de algunos críticos, que han acometido su definición y delimitación en el volumen *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment* (2011), editado por Catriona McAra y David Calvin.[6] En la entrada que se le dedica en *The Greenwood Encyclopaedia of Folk and Fairy Tales* (2008) al anti-cuento de hadas, Wolfgang Mieder esboza una definición preliminar del término en la que hace hincapié en el aspecto trágico o inconcluso que, bajo su perspectiva, aleja a estas historias de los relatos clásicos del género (50). Si bien no cabe duda de que el anti-cuento de hadas exhibe evidentes puntos de ruptura o disonancia con respecto al cuento de hadas tradicional, sería simplista concebirlo como su mera negación o inversión de este paradigma narrativo. Como bien clarifican Catriona McAra y David Calvin, el "antitetismo" del primero emana en cierta medida de su potencial para la deconstrucción, funcionando en realidad uno y otro como dos caras de una misma moneda (3, 5) que se complementan mutuamente (Mieder 50). En efecto, en *No More Happily Ever After* (2011) David Calvin indaga en la especial relación de complementaridad que vincula ambas narrativas desarrollando una tipología de rasgos clave en los que a su juicio se oponen: "optimism/ pesimism, teleological/ subversive, 'Once upon a time'/ real world contexts, pedagogical/ lessons unlearnt, infantalised/ adult themes, parabolic/ anti-parabolic, black and

white morality/ grey morality, Bourgeois/ Avant-garde, patriarcal/ feminist", entre otros aspectos, donde el primer término de cada binomio corresponde al cuento de hadas y el segundo al anti-cuento (citado en McAra y Calvin 3).

A lo largo de los siguientes capítulos se comprobará cómo un buen número de las características que le atribuye Calvin al anti-cuento de hadas encuentran continuidad en mayor o menor grado en las recientes actualizaciones peninsulares del género. Sin embargo, demostraré que son tres las peculiaridades básicas que vienen a unificar y definir estas manifestaciones en España, desmarcándolas de las reescrituras nacionales producidas en épocas anteriores: la recurrente presentación de heroínas con agencialidad limitada que luchan por alcanzar sus sueños en un mundo hostil, la problematización del final feliz, y la celebración de la solidaridad femenina como modo de resistencia alternativo. Dado el propósito de este estudio, en gran medida dependiente de un ejercicio de comparación diacrónica de las convenciones del cuento de hadas clásico y el anti-cuento, así como de sus versiones contemporáneas, se torna necesario anteponer al resumen de contenidos por capítulos una delimitación del género literario del cuento de hadas y su reescritura feminista, además de un resumen de los antecedentes de su historia revisionista en España (1936-2000).

La delimitación del género literario del cuento de hadas: orígenes, definición y caracterización.

Pese a que el grueso de la crítica especializada coincide en ubicar el origen y desarrollo de los cuentos de hadas en el seno de una tradición oral prehistórica, surgen discrepancias a la hora de identificar dicho momento histórico individual, el cual dependiendo de la escuela, se retrotrae a algún momento comprendido entre el megalítico (7000-8000 a.C.) y el paleolítico

superior (25000-30000 a.C.) (Zipes, *Breaking* 5; Von Franz, *Puer* 3). Donde sí impera el consenso es en la concepción del cuento de hadas como un género híbrido que entronca directamente con las narraciones del folclore popular, de las que se piensa que evolucionó como una forma específica cultivada en ámbitos lingüísticos y étnicos característicos.[7] De acuerdo con las teorías mayormente aceptadas, los cuentos de hadas proceden, en concreto, de antiguos ritos de iniciación[8] de sociedades eminentemente matriarcales que fueron progresivamente verbalizados y mitificados (Odber de Baubeta 134). No obstante, durante la Edad Media, los rasgos matriarcales que estas narraciones pudieran inicialmente evidenciar fueron progresivamente eliminados al ser sometidas a un agresivo proceso de "patriarcalización" (Zipes, *Fairy Tales* 7), que las despojó de sus peculiaridades originales.

El género literario del cuento de hadas como tal vio la luz en la Francia de finales del siglo XVII de la pluma de autores como Charles Perrault, cuya celebrada compilación, *Histoires ou contes du temps passé* (1697), lo erigió como "el padre del cuento de hadas moderno" (Fernández Rodríguez, *Las re/escrituras* 17). En las décadas posteriores, escritores de la talla de los hermanos Grimm en Alemania, el danés Hans Christian Andersen y en el ámbito español, Juan Valera recogieron el relevo de su antecesor, aportando al recién inaugurado canon del cuento de hadas nuevas versiones, así como narraciones originales. De modo significativo, el surgimiento y conformación de esta novedad literaria aconteció durante un periodo de transición y cambio de sistema de valores hacia una ideología ultraconservadora en materia sexual, que propugnó una rígida definición de los roles genéricos.[9] En este contexto, como acertadamente explica Zipes en *Breaking the Magic Spell*, el género literario del cuento de hadas debe interpretarse como una apropiación deliberada de motivos folclóricos por parte de autores

adeptos al ideario de la clase burguesa emergente para propagar y legitimar la polarización de los roles genéricos y la hegemonía masculina de un modo entretenido a la par que didactizante (10).

Del abanico de enfoques críticos desde los que se han analizado los cuentos de hadas, es probablemente el estructural, y más concretamente el estudio formalista de Vladimir Propp, *Morphology of the Folk-Tale* (1928), el que más ha contribuido a la caracterización formal y argumental del género.[10] En dicha obra, el teórico ruso afirma que el rasgo que define y dota de uniformidad al heterogéneo conjunto de relatos maravillosos que integra nuestro acervo cultural es el restringido rango de acciones que asumen sus personajes. En efecto, a pesar de la enorme variación textual que exhiben estas narrativas, Propp declara que "all fairy tales are of one type in regard to their structure" (23), e identifica 31 funciones comunes y estables que constituyen a su juicio "the fundamental components of [any] tale" (21).[11] Dado el propósito de este proyecto, resulta innecesario ahondar en la descripción de las funciones particulares. Éstas no suponen sino la constatación de la existencia en el corpus universal del cuento de hadas de un número limitado de motivos, temas, incidentes y personajes que han dado pie a la clasificación y catalogación estandarizada de estas historias.[12]

Entre el amplio repertorio de lugares comunes que caracterizan al género del cuento de hadas clásico es preciso destacar la presencia de elementos fantásticos, entre los que figuran además de las consabidas hadas, mucho menos frecuentes en estas historias de lo que a priori se podría esperar (Carter, *The Virago* ix), un variado surtido de criaturas y fenómenos maravillosos: brujas, magos, duendes, sortilegios y transformaciones milagrosas. A lo anterior hay que añadir la inclusión de puertas, puentes, pasadizos y escaleras; y la elevada incidencia de peligros asociados a entornos hostiles como mares, desiertos y ciénagas y, por supuesto, bosques encantados donde habitan seres maléficos y reina el caos (Janet Pérez, *Spanish* 61). Los eventos

de la historia suelen adoptar una organización circular, donde la repetición del tres y el siete, números mágicos por excelencia en la cultura cristiana, juega un importante papel estructural. Asimismo, cabe destacar que como advierte Bruno Bettelheim, a diferencia de los relatos míticos cuyos conflictos desembocan inexorablemente en tragedia, los cuentos de hadas se distinguen por ofrecer resoluciones positivas para sus intrigas (10-11). De hecho, se estima que alrededor del 70% de los cuentos de hadas tradicionales concluyen con finales "felices" (Janet Pérez, *Once* 58), entendiendo como tales a aquellos en los que el triunfo del bien frente al mal acarrea necesariamente el castigo del personaje antagonista y tiene como colofón el matrimonio de los protagonistas.[13] Y es que, citando a Perry Nodelman, estas narraciones constituyen en esencia "wish-fulfillment fantasies", cuyos mundos ficticios recrean la realidad en lugar de como es, como desearíamos que fuera (168).

Por lo que respecta a la caracterización de los personajes, dominan las construcciones arquetípicas en las que la heroína aparece sistemáticamente retratada conforme a los dictados del patriarcado como un ser sumiso, débil[14] y pasivo[15], cuya extraordinaria hermosura la hace valedora de los favores del apuesto y valiente príncipe. Típico del género del cuento de hadas es la equiparación de la belleza externa a la interna, convirtiéndose de tal modo en un signo físico de nobleza (Waelti-Walters 1). Frente a este atributo, tan codiciado por los personajes femeninos, la capacidad de agencia y voz se conciben, sin embargo, como cualidades no sólo prescindibles sino poco deseables en la mujer. No en vano los únicos personajes femeninos que los despliegan son precisamente las anti-heroínas: la bruja o la madrastra, a las que se retrata convenientemente como seres grotescos y repulsivos (Soliño, "Fairy" 222; Lieberman 197).

Asimismo, las relaciones familiares que median entre las protagonistas, donde proliferan las huérfanas desvalidas y las madrastras malvadas, aparecen plasmadas en estas narraciones con

crudeza y sin sentimentalismos. Especialmente significativa resulta la ausencia de figuras maternas o mujeres experimentadas que ofrezcan modelos positivos y sirvan de guía a las princesas protagonistas. Los vínculos entre mujeres se rigen por una relación de rivalidad y competencia, donde la solidaridad femenina constituye, por tanto, una excepción. Por otra parte, llama la atención la actitud de indiferencia que demuestran la mayoría de las figuras paternas ante la trágica situación de sus vástagos y la tolerancia que se les dispensa narrativamente, exculpándoseles de toda responsabilidad puesto que, como bien comenta Janet Pérez, "the father stands [representing the patriarcal establishment] for power, order, morality" (*Spanish* 73).

"Putting new wine in old bottles": la reescritura feminista del canon clásico del cuento de hadas.[16]

Aún cuando lo expuesto en la anterior sección contribuye a sustentar la concepción del cuento de hadas como un género "estático", claramente estructurado tanto ideológica como narrativamente, es ciertamente este grado de convencionalidad, así como la popularidad de la materia que relata, lo que le confiere un elevado potencial para la subversión y (re)apropiación. En este sentido, concuerdo con la visión de Zipes cuando afirma que en función del contexto y momento histórico, un mismo cuento de hadas puede servir para avanzar tanto una agenda emancipadora, como evidencian las versiones del medioevo, como conservadora, a la que se adscriben las versiones clásicas modernas ("The Changing"). La potencialidad contestataria del género del cuento de hadas no ha pasado nunca desapercibida para la crítica y teoría literaria feminista, que han visto en esas narraciones un inagotable filón para el cuestionamiento del orden patriarcal y la exploración de cuestiones de identidad femenina, relaciones de género y condicionamiento social. En lo relativo a la evolución de su reescritura feminista, en el contexto

internacional, la eclosión de la segunda ola del feminismo en los años 60 trajo consigo –primero en Estados Unidos y después Europa– un renovado impulso revisionista que se tradujo en la transformación de la fórmula clásica en los 70. Durante la década de los 80, el interés se centró en rescatar del olvido la llamada "tradición perdida"[17] y en los 90, en la incorporación al corpus del cuento de hadas de relatos menores o desconocidos (Férnández Rodríguez, "Cuentos" 17-22), así como la proliferación continuada de reescrituras feministas hasta la actualidad.[18]

Uno de los principales problemas que se presentan a la hora de caracterizar las revisiones feministas de estas narrativas concierne justamente la delimitación del término paraguas de "reescritura de cuento de hadas", para lo que recurriré a la descripción propuesta por Sharon Rose Wilson en su estudio *Margaret Atwood's Fairy Tale Sexual Politics* (1993). Según explica Wilson, a la hora de manipular la tradición del cuento de hadas se pueden poner en práctica un amplio repertorio de estrategias discursivas, que ella identifica como "intertextual tactics". Entre las técnicas más recurrentes de las que se sirven los autores en sus revisiones destacan la apropiación directa de títulos de cuentos; la alusión a expresiones formulaicas características del principio o final; la reescritura de una obra canónica particular; o de modo más habitual, la inclusión aleatoria en sus narrativas de símbolos, temas, estructuras, referencias lingüísticas o contextos clásicos. En este proyecto, adopto la etiqueta de "reescritura de cuento de hadas" en relación a esta última acepción, que por su flexibilidad permite dar cabida al nutrido y heterogéneo conjunto de obras que me propongo discutir en los subsiguientes capítulos. Dentro de este vasto marco de apropiación, concibo la reescritura feminista de cuento de hadas, o lo que otras autoras como Carolina Fernández Rodríguez en el ámbito peninsular prefieren denominar "re/escritura" (*Las re/escrituras*), como un doble acto simbólico de "demolición" y "(re)construcción" (Sellers 30) que como bien expone Bacchilega da lugar a "revisions seeking

to expose [and] make visible, the fairy tales' complicity with 'exhausted' narrative and gender ideologies, and… bring out what the institutialization of such tales has forgotten or left unexploited" (*Posmodern* 24). [19]

Antecedentes en la reescritura feminista del cuento de hadas en España: historia revisionista (1936-2000).

En el ámbito peninsular contemporáneo la tradición de la reescritura feminista del cuento de hadas se puede dividir en tres etapas con peculiaridades distintas, en gran medida influenciadas por las circunstancias socio-históricas e ideológicas de cada momento particular: un estadio inicial, coincidente a grandes rasgos con el periodo franquista (1939-1980/85); un segunda fase que transcurre durante las primeras décadas de democracia (1980/85-2000), y una última ola de reescrituras que emergen a partir del cambio de milenio y se extienden hasta la actualidad (2000-presente). Las fronteras temporales entre las distintas etapas se muestran hasta cierto punto flexibles y permeables, en especial en relación a la transición entre la primera y la segunda –cuyas características paso a continuación a esbozar–, debido al inestable contexto sociopolítico que siguió a la muerte de Franco en 1975 y la gran velocidad en la que se implantaron importantes cambios para la situación de la mujer en los años subsiguientes.

Primera etapa: las reescrituras feministas en el periodo franquista (1939-1980/85).

El triunfo de la Guerra Civil por parte de los nacionales en 1939 tuvo repercusiones nefastas para la situación de la mujer en España puesto que supuso la reinstauración en el país del Código Civil de 1889 –un retroceso literal de 50 años– junto con la aprobación de leyes que prohibían el trabajo de la mujer y la exaltación de los valores femeninos universales (Cruz y

Zecchi 7). Según comenta María Elena Soliño, este nuevo talante ideológico comportó una rígida codificación de los roles de género asistida por la implantación de un férreo sistema educativo diferenciado que favorecía la instrucción de hombres y mujeres en lecturas y actividades extracurriculares diferentes (*Women* 49). En este contexto, la perfecta correlación existente entre la visión del mundo que predicaban los cuentos de hadas y los principios civilizadores del régimen motivó la apropiación y explotación de este género por parte del estado para adoctrinar a los niños españoles en los ideales falangistas.[20] Por consiguiente, después de la guerra se interrumpió la publicación de literatura infantil original y comenzaron a proliferar ediciones conservadoras de los cuentos de hadas clásicos junto con revistas juveniles oficiales destinadas al público lector femenino –*Bazar: Revista de la Sección Femenina de F.E.T y de las J.O.N.S para las juventudes* y *Mis chicas* (*Women* 52).[21]

Con el tiempo, los valores de la burguesía patriarcal fueron paulatinamente internalizados[22] por las mujeres españolas, hasta el punto de que posteriormente algunas de ellas se convirtieron en escritoras de éxito de cuentos de hadas o en su defecto, de su versión adulta, la novela sentimental, con Corín Tellado[23], Carmen de Icaza[24] y las hermanas Linares[25] como principales representantes del género. Una vez entrada la adolescencia, las jovencitas casaderas sustituían sus cuentos infantiles por los predecibles argumentos amorosos de las novelas rosa, un tipo de literatura "de evasión" que sin representar ninguna amenaza al orden establecido, coloreaba la realidad, desvinculando a sus jóvenes lectoras de su mediocre presente (López 28).[26] En su estudio formalista de la novela rosa, Janice Radway confirma el obvio parentesco que vincula a ambos géneros, al identificar 13 funciones narrativas básicas en el "romance ideal" y corroborar la existencia de tres elementos estructurales universales también preceptivos en el

cuento de hadas: el atractivo y virtud de la protagonista; la virilidad y ternura del héroe, y el matrimonio como único modo de realización personal (134).

Dichas tendencias literarias contaban con un correlato cinematográfico en las varias versiones fílmicas de los cuentos de hadas clásicos que los estudios Disney realizaron en este período –*Bancanieves y los siete enanitos* (1937), *Cenicienta* (1951) y *La Bella Durmiente* (1959)–, a las que se le sumaron una serie de musicales descafeinados de factura nacional protagonizados por las niñas-cantante prodigio de la escena española, Marisol –*La nueva cenicienta* (1964)– y Rocío Dúrcal –*Tengo 17 años* (1962) y *La chica del trébol*, comercializada en el circuito latinoamericano con el título alternativo de *La cenicienta del barrio* (1963)–. Además de las citadas películas, dedicadas mayoritariamente a un público juvenil, se estrenaron un buen número de las llamadas "women's pictures" hollywoodienses, que reproduciendo los mismos esquemas argumentales de las novelas rosa y cuentos de hadas, sirvieron para impregnar la subjetividad de las espectadoras de un tipo de deseo a servicio de los intereses de la sociedad patriarcal que las promovía (Soliño, "Colorín" 192).[27] Como explica Soliño, del mismo modo que acontecía en la instrucción literaria de la mujer, se esperaba que el público femenino empatizara y en última instancia, se identificara con las protagonistas que descubría en las historias proyectadas en pantalla y las tomara como modelos de comportamiento a imitar, perpetuando con ello los mitos sociales que las contreñían ("Colorín" 192).

No obstante, coexistiendo con estas versiones adoctrinadoras del género se distinguen un conjunto de reescrituras contestatarias llevadas a cabo por escritoras como Elena Soriano, Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaite, Teresa Barbero, Esther Tusquets y Nùria Pompeia, por nombrar algunas, donde se critica la situación de sometimiento de la mujer y se denuncia la influencia perniciosa de las lecturas femeninas en la educación de sus

contemporáneas. Al igual que en los cuentos de hadas tradicionales, en estas narraciones sorprende la elevada incidencia de familias rotas –*Nada* (1945) de Laforet y *Primera memoria* (1960) de Matute–, hecho que podría fácilmente interpretarse como un mero reflejo de la realidad social de la España de posguerra si no fuera porque no es el cabeza de familia sino la madre la ausente. Tal anomalía encuentra justificación como un intento por parte de estas autoras por criticar la política social "desmarcada de la realidad" del régimen, que formaba a las jóvenes españolas para convertirse en futuras madres y esposas aún cuando según los censos demográficos de la época, alrededor del 40% de las mujeres casaderas no estarían en disposición de encontrar marido (Janet Pérez, "Spanish" 55-56). Además, en opinión de Francisca López, dado el ferviente culto a la madre promovido por el régimen que reconocía la relevante contribución de la "madre dolorosa" como transmisora de los mitos y códigos franquistas, la aniquilación narrativa de la figura materna en estas narraciones adquiere una mayor trascendencia todavía, pudiendo ser interpretada como el rechazo simbólico por parte de estas autoras del sistema de valores patriarcal (24-25).

En algunas de estas obras –*Nada* (1945) y *Primera memoria* (1960)– las autoras se sirven del *bildungsroman* para narrar la historia de maduración de unas jóvenes inconformistas, Andrea y Matia, que concuerdan con el tipo de la "chica rara" definido por Martín Gaite en "La mujer ventanera". Estas protagonistas femeninas, antiheroínas por excelencia de la novela rosa, se caracterizan por no demostrar interés alguno por encontrar novio y preferir leer y soñar con mundos fantásticos a cultivar las labores inculcadas por la Sección Femenina. Hacia finales de la época escritoras como Esther Tusquets –*El mismo mar de todos los veranos* (1978)–, Rosa Montero –*Te trataré como a una reina* (1983)– y Ana María Moix –*Las virtudes peligrosas* (1985)–, modificaron esta tendencia argumental para indagar en las relaciones entre discurso y

poder y sus repercusiones en el desarrollo psicológico de la mujer (López 159). En la mayoría de todas estas reescrituras cabe subrayar la subversión de una de las convenciones más importantes del cuento de hadas clásico: el final feliz, que se materializa narrativamente en el matrimonio de los protagonistas. Un gran número de revisiones como *La playa de los locos* (1954) de Elena Soriano; *Entre visillos* (1958) de Carmen Martín Gaite; *El último verano en el espejo* (1967) de Teresa Barbero; y la novela-cómic para jóvenes *Y fueron felices comiendo perdices* (1970) de Nùria Pompeia, entre otras, no sólo no terminan como era de esperar en el altar sino que cuestionan la durabilidad del sentimiento amoroso, exponiendo las limitaciones y frustraciones que el indisoluble vínculo del matrimonio impone en la subjetividad femenina.

Segunda etapa: las reescrituras feministas en dos décadas de democracia (1980/85-2000).

La muerte en 1975 del general Franco puso fin a treinta y seis años de dictadura en España y férrea represión socio-política, dando lugar a un periodo de transición democrática plagado de cambios vertiginosos a favor de las libertades sociales: la igualdad jurídica de hombres y mujeres proclamada en el artículo 16 de la Constitución de 1978, la reinstauración del divorcio tras la reforma del Código Civil en 1981, y la legalización del aborto en 1985. Tales transformaciones sociopolíticas marcan, siguiendo el análisis de Lidia Falcón, la evolución del movimiento feminista español con una trayectoria curvilínea definida por tres momentos clave: su nacimiento en 1975, su culmen a principios de los ochenta y el comienzo de su declive a mediados de la década (15-16). A partir de entonces, el grueso del feminismo español abandona su histórica lucha contra el sistema y se convierte en un movimiento marginal sin apenas peso político dedicado principalmente a tareas de asistencia social y cultural, cuyas competencias pasan a ser asumidas y dirigidas por otras asociaciones políticas. En este clima de euforia social

y en palabras de Falcón, "adormecimiento" del movimiento (26)[28], se confirma el resurgimiento del cuento de hadas en numerosas revisiones del género tanto para adultos como niños firmadas por autores como Carmen Martín Gaite –*El castillo de las tres murallas* (1981), *El pastel del Diablo* (1985), *Caperucita en Manhattan* (1990) y *La reina de las nieves* (1990)–, Ana María Matute –*Sólo un pie descalzo* (1985) y *El verdadero fin de la Bella Durmiente* (1995)–, Dolores Soler-Espinauba –*Hermana Ana, ¿qué ves?* (1990) –, Sara Suárez Solís –*¡Mujer, mujer!* (1991)–, Esther Tusquets –*La reina de los gatos* (1993)–, Alonso de Santos –*Besos para la Bella Durmiente* (1994)–, Renada Mathieu y Francesc Salva –en catalán, "La última cenicienta" (1992)–, Antón Reixa –en gallego, "Ela, o lobo, e mailo mundo" (1998)–, y Fina Torres –la película *Mecánicas celestes* (1994).[29]

Dichas reescrituras feministas se distancian de las del periodo anterior por su marcado optimismo en su creación de modelos de género alternativos encarnados por niñas y mujeres liberadas, positivas e independientes que persiguen sus sueños y toman control de su destino, contrastando así con las princesas débiles, pasivas y sumisas de los relatos clásicos. Especialmente notable es la incidencia de heroínas que ejercen actividades creativas como la escritura –Sorpresa en *El pastel del Diablo* y Gabriela en *Sólo un pie descalzo*–, o que transforman la hostil realidad en la que se inscriben con sus intrépidas acciones –Altalé en *El castillo de las tres murallas* o la protagonista de "La última cenicienta". Además, en todas las obras, sin excepción, las historias concluyen con un final dichoso, e incluso en los casos en los que parece reproducirse el desenlace tradicional con la boda de la protagonista –*El verdadero final de la Bella Durmiente* y *Besos para la Bella Durmiente*–, ésta acción puede ser interpretada de acuerdo a la ideología postfeminista como una demostración de agencialidad y exaltación de individualidad de la heroína (Tasker y Negra 8).[30] Pese a los citados "progresos", concuerdo, no

obstante, con Adela Turin cuando afirma que las versiones de este periodo no manifiestan sorprendentemente evolución alguna en lo que concierne a otra de las convenciones clave del molde tradicional: la naturaleza tóxica de las relaciones femeninas representadas (67). Tales asociaciones continúan regidas mayoritariamente por la envidia, la competencia y la rivalidad, un patrón que, como ya anticipé, se revierte curiosamente en la última etapa, la del anti-cuento de hadas del tercer milenio, cuyas princesas buscan la complicidad de otras mujeres y se aferran a la solidez de sus alianzas comunales como única vía para sobrevivir (si bien no triunfar) en un mundo hostil.

Estructura y resumen de contenidos por capítulos.

Del conjunto de anti-cuentos de hadas que han visto la luz en los últimos quince años en España, he optado por seleccionar para este estudio un total de seis textos, que se prestan a reflexionar críticamente sobre seis asuntos relacionados con el problema de la desventaja social de la mujer española: la precariedad laboral, la promoción de modelos femeninos de belleza universales, la violencia de género, la proliferación de discursos culturales y políticos de exaltación de la maternidad, la invisibilidad del colectivo lésbico y el arraigo de la lesbofobia en la sociedad. Entre los autores a cuyas obras doy cabida en este estudio se encuentran cineastas consagrados con una sólida trayectoria profesional como Pedro Almodóvar y Bigas Luna; figuras establecidas como Fernándo León de Aranoa, Icíar Bollaín e Isabel Franc; y creadores en alza como María Felicitas Jaime. En la composición del repertorio final, integrado por transformaciones literarias y fílmicas, he deseado también reflejar el relevante papel que asume en la actualidad la industria audiovisual y en particular, el cine, en la distribución y visibilidad de las narrativas del cuento de hadas. En un momento en el que de acuerdo con Bacchilega, el

cuento de hadas deviene cada vez más "multivocal" y "multimediático" (*Fairy* 7), la literatura se mantiene todavía como principal poder en la articulación del campo crítico de los estudios del cuentos de hadas. Sin embargo, no se puede obviar la enorme fascinación que ejerce la imagen cinematográfica entre el público consumidor de estas narrativas, la cual ha relegado a la plataforma editorial a una segunda posición de influencia en la reconfiguración del imaginario del cuento de hadas. Por ello, autores como Donald Haase han reclamado en la última década la necesidad de otorgarle un mayor peso en el espacio de reflexión y producción crítica al estudio de las adaptaciones cinematográficas del género ("Feminist" 30), especialmente a aquellas que como las que me dispongo a examinar, retan la trillada fórmula disneyficada del cine comercial de Hollywood.[31]

A nivel estructural, el proyecto se desglosa en tres capítulos donde contextualizo los anti-cuentos de hadas seleccionados, y los analizo desde una óptica comparativa y un marco teórico interdisciplinar, poniéndolos en diálogo con algunos clásicos del género –"Cenicienta", "Barba Azul" y "La bella durmiente", entre otros– al igual que otras reescrituras surgidas en el ámbito anglosajón y peninsular. Además, cabe mencionar que en cada una de las lecturas interpretativas presto especial atención al estudio de los tres aspectos definitorios que según determiné con anterioridad, singularizan las transformaciones feministas del cuento de hadas del nuevo milenio en España: la coartación de la agencialidad de la heroína, la problematización del final feliz y la solidaridad femenina como medio de resistencia alternativo.

El Capítulo 1 ("Las *nuevas* Cenicientas prostitutas y artistas: precariedad laboral y arquetipos de belleza femeninos en la España globalizada del tercer milenio") indaga en el renovado interés del cine español por apropiarse de los clásicos del cuento de hadas, unas de las narrativas más difundidas y consumidas en el mercado cultural globalizado, para avanzar

lecturas contrahegemónicas que denuncian el costo humano de la globalización capitalista. El cuerpo del capítulo gira en torno al análisis de dos filmes, *Princesas* (2005) de Fernando Leon de Aranoa y *Yo soy la Juani* (2006) de Bigas Luna, dos reescrituras contemporáneas de "Cenicienta" enclavadas en la órbita del mercado laboral globalizado, que actualizan en clave contestataria el patrón de "la Cenicienta prostituta" y "la Cenicienta artista". Dichos paradigmas narrativos, para los cuales las películas *Pretty Woman* (1990) y *Working Girl* (1988) funcionan como referentes canónicos, ya habían sido explorados tangencialmente en la cinematografía nacional por George Sherman (1964), Fina Torres (1996) y Beatriz Flores Silva (2001), quienes inculcaron a sus producciones una ideología complícita con la lógica capitalista. Frente a estas adaptaciones de signo más conservador, sin embargo, León de Aranoa y Bigas Lunas conciben sus apropiaciones con una voluntad marcadamente "activista", que profundiza en el lado oscuro de la globalización, poniendo cara a la feminización de la pobreza y a la comodificación sexual de la mujer en el mercado neoliberal.

El Capítulo 2 ("Los *nuevos* Barbazules y Príncipes Cazadores: violencia de género y domesticidad en la España del tercer milenio") examina las películas *Te doy mis ojos* (2003), de Icíar Bollaín y *Hable con ella* (2002), de Pedro Almodóvar, dos anti-cuentos de hadas que exprimen productivamente la violencia inherente a los relatos clásicos para transmitir una visión desromantizada y crítica de la domesticidad femenina. En *Te doy mis ojos* Bollaín realiza un retrato íntimo de la violencia de género, inspirado en la historia del abusador por excelencia,"Barba Azul", que interpela al público a reflexionar sobre las motivaciones y origen de esta lacra social. La misma violencia, en su vertiente sexual, enlaza el destino de la heroína de Bollaín con la del filme de Almodóvar, una Bella Durmiente abusada que rechaza amoldarse a su papel impuesto de madre. El interés de esta adaptación radica en la pericia con la que su director

deconstruye desde los parámetros del cuento de hadas la visión esencialista de la maternidad, re-conceptualizándola como un vínculo afectivo que supera los condicionamientos biológicos. En efecto, ambas reescrituras coinciden en inscribir un poderoso discurso progresista en defensa de la capacidad creadora de la mujer, y el derecho de ésta a autorrealizarse fuera del ámbito doméstico y la función tradicional de madre/esposa que le adjudica el patriarcado.

El Capítulo 3 ("Las *nuevas* princesas lesbianas: éxitos y retos del colectivo lesbiano en la España del tercer milenio") investiga las recientes transformaciones lésbicas del cuento de hadas publicadas en España, tomando como referencia las obras *Cenicienta en Chueca* (2003), de María Felicitas Jaime y *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia* (2008), de Isabel Franc. Conscientes del trascendente papel que, en su condición de agente adoctrinador, ha ejercido históricamente el cuento de hadas en la consolidación social de "la heterosexualidad normativa" (Rich), Felicitas Jaime y Franc acometen en sus colecciones la perentoria labor de redefinir las política sexual que sustenta el paradigma clásico. Con este fin, ambas autoras deconstruyen con éxito algunos de patrones literarios perniciosos vinculados a la figura de la lesbiana (la bruja perversa y "the queer-cripped"), sustituyéndolos por modelos positivos de princesas que se enamoran de princesas. En los dos compendios llama la atención la naturalidad y el modo explícito y desinhibido en el que se narran los intercambios sexuales entre las heroínas, reflejando una nueva tendencia en la literatura lésbica que sin abandonar el rigor crítico de épocas pasadas, adopta un talante más desenfadado. Con todo, en estos textos no se observa una verdadera ruptura radical con el patrón revisionista de los anteriores capítulos. El cariz optimismta que atraviesa estas historias se ve por momentos ensombrecido por la constatación de que son todavía muchos e importantes los retos a los que se debe enfrentar el colectivo: aumentar su visibilidad y erradicar las actitudes lesbófobas en el tejido social.

Para concluir, este proyecto nace con la aspiración de esbozar un relato coherente de la apropiación de cuentos de hadas en la España contemporánea, y más concretamente, arrojar luz sobre los nuevos modos en los que se transforman desde un prisma feminista tales narrativas en el nuevo mileno. Si bien los análisis proporcionados permiten extraer algunas conclusiones sobre el cómo y el porqué del resurgimiento de este paradigma genérico en la España actual, el goteo constante de revisiones que continúan nutriendo el corpus de reescrituras nos invitan a seguir indagando en las particularidades de este fenómeno cultural. En lo que se refiere al presente estudio, comenzaré mi exploración personal del universo desencantado del anti-cuento de hadas de las España del tercer milenio de la mano de la princesa Cenicienta, protagonista de las adaptaciones fílmicas "globalizadas" de Fernándo León de Aranoa y Bigas Luna.

NOTAS

---

[1] Ambas posturas aparecen recogidas en el volumen de Bacchilega, *Fairy Tales Transformed?* (75).

[2] La periorización de la recesión económica española está extraída de los datos que proporciona el Banco Mundial www.bancomundial.org

[3] www.ine.es

[4] www.inmujer.es

[5] www.ieemadrid.es

[6] Si bien es cierto que el estudio crítico del anti-cuento de hadas está todavía en ciernes, McAra y Calvin matizan que sí existe "a wide-reaching use of critical disenchantment" (4).

[7] Debido al íntimo parentesco que vincula el cuento de hadas con los relatos del folclore popular se tiende a menudo a confundir ambos géneros, cuya diferencia estriba, siguiendo a Zipes, en sus

desiguales contextos de aparición, "pre-capitalist" el primero y como un "bourgeois coinage" el segundo (Zipes, *Breaking* 27).

[8] Este hecho justifica la tendencia por parte de autores como Marie-Louise von Franz (1970 y 1993) y Max Lüthi (1984), entre otros, a ofrecer lecturas psicoanalíticas jungianas de estas narraciones que presuntamente incorporan símbolos universales asociados con la transición psicológica del estado subconsciente al consciente.

[9] Ruth Bottighmeier apunta a la pérdida de control de la mujer sobre su fertilidad durante el periodo moderno temprano como uno de los factores que motivó la aparición del género literario del cuento de hadas ("Fertility").

[10] Carolina Fernández Rodríguez resume estos enfoques en 5 vertientes: estructural, cristiana, literal-histórica, simbólico-psicológica y feminista *(Las re/escrituras* 46-90).

[11] Propp define específicamente "función" como "an act of a character defined from the point of view of its significance for the course of the action" (21).

[12] Siguiendo el método "histórico-geográfico" de la escuela finesa, Antti Arne y Stith Thompson llevaron a cabo un exhaustivo proyecto de investigación y clasificación de las historias folclóricas del mundo atendiendo a su esquema argumental. Sus pesquisas cristalizaron en el llamado "Aarne-Thompson Tale Type Index", donde los cuentos de hadas aparecen catalogados bajo la etiqueta "cuentos de magia" y la numeración (300-739).

[13] A mi parecer esta visión peca de reduccionista, ya que como anticipé en la sección anterior, los anti-cuentos de hadas exhiben con frecuencia desenlaces dramáticos o ambiguos que retan el tradicional "final feliz de cuento de hadas".

[14] La supuesta debilidad femenina está especialmente desarrollada en los compendios de orígen germánico y en especial, en la colección de los hermanos Grimm (Bottigheimer, *Grimm's* 51-80).

[15] De acuerdo con Ruth Bottigheimer, la tradicional atribución de pasividad a la mujer encuentra explicación en la sexualidad "pasiva" que se le asigna a ésta durante acto de la penetración ("Fertility" 39).

[16] Angela Carter se vale de esta metáfora vitícola para describir su labor como reescritora de cuentos de hadas ("Notes" 24).

[17] Entre las múltiples autoras que conforman la tradición perdida destacan las integrantes del grupo *Kaffeterkreis*, que escribieron cuentos de hadas feministas en la Alemania de los hermanos Grimm y las *Précieuses*, un puñado de mujeres pertenecientes a la alta aristocracia francesa que hicieron lo propio en la década de1630. Mientras que las *Précieuses* impregnaron sus escritos de ideas progresistas sobre las libertad entre hombres y mujeres, mostrando especial interés en la reclamación del derecho de las jóvenes casaderas a escoger marido (Soliño, *Women* 10), sus herederas, las *Kaffeterkreis* amenizaron sus historias con personajes femeninos inconformistas y locuaces que establecían vínculos matrilineales de solidaridad (21).

[18] Aún cuando el grueso de la crítica feminista del cuento de hadas se tiende a concentrar fundamentalmente en el análisis de las revisiones surgidas en el siglo XX al amparo del movimiento de liberación de la mujer, es preciso remarcar que la reescritura de narrativas clásicas comienza a desarrollarse en Inglaterra casi paralelamente a la configuración del canon. En efecto, en su artículo "Feminist Fairy-Tale Scholarship" Donald Haase incluye una reveladora síntesis del conjunto de metáforas atribuidas por la crítica feminista a las sucesivas generaciones de autoras anglosajonas que se dedicaron a esta labor de reapropiación contestataria

durante los siglos XVII y XVIII ("spinners"), XIX ("seamstresses"), y XX ("thieves of language") (22).

[19] Carolina Fernández Rodríguez define específicamente la re/escritura de los cuentos de hadas como "la labor de deconstrucción de los arquetipos patriarcales que inscribieran las narraciones clásicas" (*Las re/escrituras* 167).

[20] *España nuestra: El libro de las juventudes españolas* (1943), de Ernesto Giménez Caballero, uno de los textos educativos más asiduamente impartidos en las escuelas franquistas de los años 40 y 50, ofrece un óptimo ejemplo de la apropiación del cuento de hadas por parte del régimen falangista. Este manual de ciencias sociales cierra sus contenidos curriculares con una reescritura libre del relato de "Blancanieves". En esta curiosa revisión, concebida como una alegoría en clave didáctica de la realidad nacional, la bella y poderosa princesa España sufre los abusos de su malvada madrastra (encarnación textual del ideario republicano), quien sirviéndose de una manzana envenenada sume a la joven en un profundo sueño fatal, del que es finalmente rescatada por "un Caudillo montado en un caballo blanco tocándola en la frente con su espada de oro" (citado en Weissberger 274).

[21] Para evitar que las niñas se identificaran por error con los héroes de los cuentos de hadas era común la edición separada de compendios para el público lector masculino o femenino. Así, en 1942, Matilde Ras dirigió una doble edición de cuentos en la editorial Aguilar, *Mi libro azul de cuentos* y *Mi libro rosa de cuentos*, que contenía únicamente los relatos clásicos considerados apropiados para los niños y las niñas, respectivamente (Soliño, *Women* 52).

[22] En su polémico libro *The Uses of Enchantment*: *The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976) el psicólogo austríaco Bruno Bettelheim mantiene que tanto padres como hijos dependen de los cuentos de hadas para aprender soluciones socialmente aceptadas para los problemas

asociados con la niñez. De tal modo, las narraciones de este género funcionan como un agente de socialización al presentar de forma amena y didáctica valores y expectativas necesarias para una exitosa adaptación social, que con su ayuda el niño logrará internalizar.

[23] Corín Tellado (1927-2009) fue sin duda la autora de novelas rosa de mayor renombre del periodo franquista, cuyas obras contaban con la aprobación y favor del mismísimo Franco (Faura, Godsland y Moody 51). Su producción literaria fue tan extensa –alrededor de 5000 títulos– que en 1962 la UNESCO la declaró la autora más leída en lengua española, después de Cervantes y la Biblia (50). Además de por sus novelas rosa, Tellado es especialmente conocida por sus múltiples telenovelas mexicanas.

[24] Carmen de Icaza (1904-1979) firmó una de las novelas rosa más populares del género, *Cristina Guzmán, Profesora de idiomas* (1939), que apareció originalmente como serial en 1935 en la revista Blanco y Negro y fue posteriormente adaptada al cine por Gonzalo Pardo Delgrás en 1942.

[25] Concha Linares-Becerra (1910-2009) y Luisa María Linares (1915-1986) fueron dos célebres y prolíficas autoras de novelas sentimentales entre los años 40 y 70. Algunas de sus historias de amor fueron adaptadas con gran éxito de público a la pantalla; especialmente las rubricadas por Luisa María, que según Jo Labanyi, exhiben una llamativa cualidad moderna ("Romancing" 67). Entre las películas producidas a partir de sus obras destaca una versión del "Barbebleu" de Perrault, *El poder de Barba Azul*, dirigida en 1939 por José Buchs (65).

[26]Como señala Carmen Martín Gaite en *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), "a la jovencita no convenía apearla de su pedestal de sueños. Y en ese sentido, la novela rosa siguió considerándose durante mucho tiempo como un mal menor, comparada con otros modelos mucho más peligrosos de la literatura" (157).

[27] Las "women's pictures" presentan a menudo una protagonista femenina como centro de la mirada de la cámara, aunque desprovista voz (Soliño, "Colorín" 192). En *The Woman at the Keyhole* (1990) Judith Mayne ofrece una exhaustiva caracterización de este subgénero cinematográfico.

[28] Según Falcón, las subvenciones de la política de protección social del gobierno son la principal causa del "adormecimiento" del movimiento feminista, cuyos representantes huyen del análisis marxista de la realidad de la mujer española (26-27).

[29] A lo anterior hay que añadir el interés a partir de los 90 por la reedición de obras de la ya comentada tradición perdida –la obra de Mme D'Aulnoy en 1991 por la editorial Siruela–, además de la traducción de reescrituras emblemáticas en lengua inglesa –*La cámara sangrienta* (1991), de Ángela Carter en ediciones Minotauro– (Fernández Rodríguez, "Cuentos" 22-23). Además, vale la pena mencionar la irrupción en este periodo de dos éxitos de venta en el campo de la psicología que analizan el impacto de los cuentos de hadas en la desarrollo de la psique femenina: *The Cinderella Complex: Women Hidden Fear of Independence* (1981), de Colette Dowling; y *The Cinderella síndrome: Discovering God's Plan When your Dreams Don't Come True* (1995), de Lee Ezell.

[30] La concepción postfeminista del amor y la domesticidad como una alternativa aceptable que pone en relieve el poder de la mujer se opone a la visión patriarcal tradicional puesto que a diferencia de ésta, no es una opción impuesta por el hombre sino libremente elegida por la esposa (Tasker y Negra 108).

[31] Fruto del requerimiento de Haase ha sido la publicación en el último lustro de los siguientes estudios vinculados al tema: *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity* (2010), editado por Pauline Greenhill y Sidney Eve Matrix ; *The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales* (2010), de

Karen Lury; *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films* (2011), de Jack Zipes; y *Film and Fairy Tales: The Birth of Modern Fantasy* (2013), de Kristian Moen.

Capítulo 1

Las nuevas Cenicientas prostitutas y artistas: precariedad laboral y arquetipos de belleza femeninos en la España globalizada del tercer milenio.

"One upon a time, a Fairy Godmother
waved her wand over London Town
and brought a Little Disney Magic to Harrods.
An experience fit for every little Princess."
(Bibbidi Bobbidi Boutique at Harrods. www.harrods.com)

En su destacado estudio *La era de la información* (1996), Manuel Castells analiza el papel instrumental que a partir de los años ochenta ha jugado la revolución tecnológica en la reestructuración global del sistema capitalista. Desde un prisma económico y tecnológico, la globalización ha operado a través de la centralización de la banca mundial, y el surgimiento de compañías y grupos de comunicación trasnacionales que dominan el mercado global, favoreciendo los contactos culturales y sociales entre individuos de clases y grupos étnicos diferentes a través de flujos mundiales de población, información, capital y consumo. En *Relentless Progress* (2009), Zipes critica con vehemencia el profundo impacto que han tenido los intereses de la globalización, con su marcado enfoque en la obtención de beneficios, en la reconfiguración de la literatura para niños y en particular, del cuento de hadas, dando lugar a lo que él denomina "la espectacularización de la narración de historias". Los productos culturales occidentales para el público infantil y juvenil responden cada vez más a las necesidades de un puñado de influyentes conglomerados internaciones, en cuyas manos se concentra gran parte del

poder de la industria de la cultura y el entretenimiento. Un ejemplo prototípico de este monopolio cultural lo representa la compañía Disney, que posee Lucasfilm, ostenta los derechos de distribución de los estudios Ghibli y desde el año 2006, controla también la factoría Pixar (Bacchilega, *Fairy Tales* 15). Bajo el auspicio de Disney, el cuento de hadas se ha convertido en un "consumer romance" (Haase "Gold"), un espectáculo extraordinariamente lucrativo comercializado a escala global a través de todo tipo de artículos de consumo como libros, videojuegos, DVDs, juguetes, ropa, y por supuesto, las franquicias de "DisneyWorld". Es más, según señala Linda Dégh, debido en parte al éxito fraguado por esta compañía, en la actualidad, el cuento de hadas aparece hegemónicamente asociado a la publicidad, donde deviene omnipresente, materializado en una plétora de productos ideados supuestamente, para "hacer todos nuestros sueños realidad".

A pesar de lo expuesto, concuerdo con Bacchilega cuando afirma que si bien el *boom* de revisiones del cuento de hadas del siglo XXI se circunscribe dentro de los intereses y la lógica hipercomodificadora de la globalización capitalista, "[it] is not reducible to the expression of such interests" (Castells, citado en *Fairy Tales* 14). De hecho, las reescrituras feministas del género se pueden revelar, por esas mismas razones, como una plataforma crítica ideal para avanzar mensajes contrahegemónicos dirigidos a exponer las desventajas del capitalismo globalizado. En este capítulo examinaré dos interesantes proyectos concebidos en esta línea ideólogica: los filmes *Princesas* (2005), de Fernando León de Aranoa, y *Yo soy la Juani* (2006), de Bigas Luna, dos adaptaciones contemporáneas de la "Cenicienta" enclavadas en el contexto del mercado laboral globalizado, que denuncian la feminización de la pobreza y la comodificación de la mujer en el orden capitalista mundial. A través de un examen comparativo de estas obras con las dos adaptaciones fílmicas del cuento de la "Cenicienta" clásica que se

consideran canónicas, *Pretty Woman* (1990) de Gary Marshall y *Working Girl* (1988) de Mike Nichols (Balló y Pérez), demostraré que las películas de León de Aranoa y Luna constituyen revisiones feministas contestatarias que reproducen, respectivamente, el patrón de la Cenicienta prostituta y la Cenicienta artista. Además, estas apropiaciones suponen ejemplos paradigmáticos de los nuevos anti-cuentos de hadas feministas de la España del tercer milenio que presentan heroínas con agencialidad limitada, celebran la solidaridad femenina como medio de resistencia alternativo y problematizan el "final feliz de cuento de hadas".

Estrenadas con apenas un año de diferencia, las historias de *Princesas* y *Yo soy la Juani* se emplazan en una España incorporada de lleno al proceso globalizador, como demuestra la geografía "desnacionalizada" de los escenarios físicos donde se desarrollan las acciones, Madrid y en menor medida, Barcelona y el extrarradio de una ciudad mediterránea sin determinar. Los espacios urbanos de estas ciudades aparecen caracterizados por el creciente establecimiento de compañías trasnacionales y por una población cada vez más multicultural, que refleja los importantes cambios demográficos acaecidos en las últimas décadas en el país.[32] Y es que de acuerdo con el informe anual que elabora el Instituto Elcano, España fue el octavo país del mundo que más incrementó (en 70 puntos) su índice de presencia global (IPG) entre los años 2000 y 2010, lo cual se traduce entre otros factores, en un aumento considerable del número de intercambios comerciales internacionales (exportaciones e importaciones), así como en la acogida masiva de turistas e inmigrantes (Olivié y Gracia 15).

Sin embargo, tanto León de Aranoa como Luna escogen retratar en sus anti-cuentos de hadas no los previsibles beneficios que haya podido acarrear la globalización, principalmente a una élite financiera, sino sus repercusiones negativas entre los más desfavorecidos, y en particular, entre el colectivo femenino, en relación a dos aspectos: la precariedad laboral y la

influencia de los arquetipos de belleza femeninos globalizados. Mientras que las heroínas de León de Aranoa recurren a la prostitución para subsistir, las princesas de *Yo soy la Juani* no encuentran otra salida profesional más que asumir "flexi-trabajos" en el sector servicios. Como advierte Castells, este nuevo modelo laboral en alza en las economías globalizadas, afecta mayoritariamente a mujeres e implica la proliferación de formas de relación laboral irregulares (trabajo temporal, a tiempo parcial, subcontratación, etc.) caracterizadas por la alta rotación, escasas posibilidades de promoción y aumento de paro de larga duración (53).[33] Estancadas indefiniblemente en trabajos precarios que les permiten malvivir, estas Cenicientas del siglo XXI deben asimismo hacer frente a las presiones de la industria de la moda, el entretenimiento y las revistas femeninas, que las instan a conformar con unos modelos de belleza universales irreales que las cosifican. La auto-comodificación como salida económica y/o vía para ascender en la escala social, como veremos, es abrazada sólo a medias por parte de las protagonistas, que, en su lugar, recurren a la complicidad y el apoyo de sus amigas y madres como mecanismo para sobrevivir.

***Princesas* (2005): la nueva Cenicienta prostituta y la nostalgia de un sueño irrealizable.**

"Me llaman calle […]
un día me vendrá a buscar
a la salida un hombre bueno
dando la vida y sin pagar […]
me llaman puta
también princesa…".

Manu Chao, *Me llaman calle*

La primera de las obras objeto de estudio en este capítulo se trata de la penúltima película del cineasta madrileño Fernando León de Aranoa, *Princesas* (2005), interpretada por cierto sector de la crítica como la tercera entrega que cierra su llamada "trilogía de los desfavorecidos" (Echart 93, Carty 12) tras las celebradas *Barrio* (1998) y *Los lunes al sol* (2002).[34] Siguiendo la estela de sus anteriores filmes, en los que se retrataban, respectivamente, las privaciones y anhelos de los jóvenes de un deprimido barrio en el extrarradio de la capital, y las miserias de los parados de los astilleros de Gijón, en su penúltimo largometraje, León de Aranoa da un paso más allá en su ya reconocido compromiso social al internarse en el universo de la prostitución (nacional y extranjera). El filme narra la historia de amistad de dos prostitutas: la española Caye (Candela Peña) y la dominicana Zulema (Micaela Nevárez), cuya violenta y cruel realidad es expuesta sin tapujos desde una mirada marcadamente crítica.

La elección del ámbito marginal de la prostitución como centro de la mirada de su más reciente película, resulta particularmente acertada ya que le permite a León de Aranoa denunciar al mismo tiempo cuestiones de explotación económica, discriminación y género haciéndose eco de un fenómeno socioeconómico perceptible a escala global, la denominada "feminización de la pobreza", que describe el progresivo "crecimiento de la pobreza en mayor medida entre la población femenina que entre la masculina" (Gregorio 17). Y es que datos hablan por sí solos: de acuerdo con las Naciones Unidas, "la mayoría de los 1500 millones de personas que viven con 1 dólar o menos al día son mujeres … y en todo el mundo, las mujeres ganan como promedio un poco más del 50% de lo que ganan los hombres" ("La feminización").[35] Según los economistas, la comprensión de este complejo fenómeno pasa por su circunscripción en el contexto más

amplio de la globalización económica que ha motivado lo que se ha dado en llamar un "proceso de doble feminización" del empleo (Castaño 46) con la incorporación masiva de mujeres a "flexi-trabajos" (Castells 53) de poca cualificación y el empeoramiento generalizado de las condiciones laborales para los trabajadores. Además, el desigual impacto de la globalización en las economías mundiales está contribuyendo a aumentar indefectiblemente las diferencias entre los países pobres y ricos (Ribero 12), impulsando con ello el aumento de movimientos migratorios, cuyas repercusiones negativas, como ilustra la cinta, sufren las mujeres de modo más fehaciente, pasando a ocupar los escalafones sociales más bajos en los países de acogida (Escrivá 217).[36]

Tal y como apuntan algunos de los análisis críticos dedicados a la película, *Princesas* se enclava dentro de la tendencia del realismo social (Quintana), y más concretamente, en el género de la marginalidad social del cine español (Feenstra 205). El propio León de Aranoa reconoce explícitamente esta influencia en varias entrevistas así como en el guión publicado, donde enfatiza el vasto trabajo de investigación realizado, entrevistando a las prostitutas y las organizaciones que luchan por sus derechos, para componer una película con detalles auténticos acordes con la realidad y articulada "desde la mirada de las chicas" (136). Para lograr una mayor impresión de realidad, el director optó por rodar varias escenas del filme en las que se mostraban los acelerados trayectos de las protagonistas por Madrid al encuentro de sus clientes cámara en mano, imitando el estilo documental, que acentuaba el sentido de velocidad y no pertenencia a ningún lugar que perfila la existencia de estas mujeres. Además, la impronta naturalista del filme se evidencia igualmente en la cuidada composición visual y montaje de la historia, grabada en interiores y exteriores naturales de los madrileños barrios de Tetuán, Entrevías y La Elipa, donde el ejercicio de la prostitución está "a la orden del día" (Carty 129).

Con todo, como señala de modo unívoco el título que da nombre al filme, *Princesas*, entreverado con esta historia de tintes realistas se incluye un discurso de intenso lirismo sobre el mundo fantástico de las princesas que confiere a la película una dimensión poético-figurativa, en consonancia con el sobrenombre de "mago de las metáforas" (González 46) con el que en su día se bautizó a su director. Para Àngel Quintana, dicho tono intimista y poético no hace sino mitigar la referida voluntad de realismo social de la propuesta, hasta el punto de reformularla en un "realismo tímido" (254), que en su opinión, despolitiza la reflexión sobre "un mundo marginal – la prostitución– que en vez de ser contemplado frontalmente es construido a partir de los mecanismos clásicos del guión" (251). No obstante, pienso como Jorge Pérez, que este aspecto no resta necesariamente efectividad al comentario crítico de la película sino que lo matiza ("El cine" 5) y, a mi entender, incluso lo enriquece, pudiéndose interpretar el marco de fábula en el que se inscribe la trama como un recurso que abre la puerta a una lectura del filme como reescritura feminista de los cuentos de hadas, que enfatiza la realidad de sufrimiento y desolación en la que viven estas mujeres, de la cual se evaden como mecanismo de resistencia, para habitar un mundo donde la esperanza y la felicidad todavía son posibles.[37]

La cinta de León de Aranoa se puede concebir, de hecho, como una rescritura de cuento de hadas híbrida que por su carácter "openly intertextual and stereophonic" coincide con lo que Elizabeth Wanning define como "complex fairy tale" (17).[38] Son varios los cuentos de hadas populares que dejan entrever su impronta en la materia dramatizada. Un referente directo en la película es sin duda "Caperucita Roja", donde el recinto madrileño de la Casa de Campo hace las veces del peligroso bosque encantado habitado por lobos feroces (los clientes del mercado del sexo) en busca de presas fáciles (las prostitutas extranjeras). Además, el clásico de Christian Andersen "La Princesa y el guisante", y en particular, la hiperbólica caracterización de

las princesas que contiene, se reproduce parcialmente en la disquisición de Cayetana sobre estos seres, de quien afirma que son extremadamente delicados y alterables, "tan sensibles, que notan la rotación de la tierra" y enferman, como su amiga Zulema, lejos de sus reinos.

No obstante, frente a las referencias mencionadas, a nivel temático, el cuento de "Cenicienta" se erige sin duda como el intertexto prevalente en *Princesas*, ya que narra en esencia la historia de una joven que, al igual que las prostitutas de Aranoa, "uses her beauty to gain material success at the expense of other women" (Stone, "The Misuses" 136).[39] El complejo símbolo de las cenizas que cubren a la protagonista en el cuento, cuya duplicidad de significados analizó Bruno Bettelheim en *The Uses of Enchantment* (1975) tomando como punto de partida los títulos de dos versiones clásicas –"Ash Girl" (1812) de los hermanos Grimm y "Cinderella, or the Glass Slipper" (1697) de Perrault–, corroboran la validez de dicha conexión al poner énfasis en la experiencia común de sufrimiento y vejación que comparten estas "princesas". Según explica el psicólogo, en un primer sentido de "ashes", como en "Ash Girl", las cenizas funcionan como símbolo de padecimiento –en el caso de la Cenicienta clásica, requisito necesario para la purificación/redención final de la heroína–, puesto que denominan la materia gris que resta de la combustión completa. Frente a esta connotación, en el sentido de "cinders", incluido en la versión de Perrault, las cenizas se equiparan a la suciedad –derivada de la degradante actividad que ejercen las afectadas como esclavas domésticas o sexuales–, al definir los restos impuros que se obtienen en una combustión incompleta (Fernández Rodríguez, *Las re/escrituras* 64).

Dicho correlato intertextual se constata de modo manifiesto en las llamativas coincidencias que evidencia el film de León de Aranoa con la adaptación clásica de *Cinderella* (1950) de Disney –basada a su vez en el texto de Perrault– y su posterior remake, *Pretty Woman* (1990) de Gary Marshall, en sus escenas introductorias del personaje principal.[40] En la versión

animada de los estudios Disney se pone desde el principio énfasis en la tendencia a la ensoñación e indolencia de la joven protagonista, presentándola directamente en la cama despedazándose lentamente tras el sueño nocturno y molesta con los animalitos que intentan despertarla e interrumpir sus fantasías para traerla al mundo real, mientras en el plano sonoro una voz en *off* nos anuncia que "algún día todos sus hermosos sueños se verían realizados". Por su parte, la primera aparición de Vivian (Julia Roberts) en *Pretty Woman* recuerda a la anterior al mostrarla igualmente levantándose de la cama, esta vez de noche, como corresponde a su condición de prostituta, para comenzar su día laboral en Hollywood Boulevard, donde ejerce su profesión. Tras retratarla brevemente acicalándose para los clientes, la cámara acompaña a la protagonista en su trayecto callejero hasta su puesto de trabajo, momento en el que se apaga la música y se percibe una voz en *off* que proclama: "Todo el mundo que viene a Hollywood tienen un sueño. ¿Cuál es tu sueño?".

En *Princesas* acontece una escena de presentación que se asemeja mucho a las anteriormente descritas, en la que se muestra, durmiendo plácidamente en la habitación de su casa, a la protagonista, Cayetana/Cenicienta, cuyo sueño es interrumpido esta vez por una llamada de móvil. Al igual que su homóloga en la versión de Disney, se observa un intento deliberado por retratar a la protagonista como una joven soñadora –como sugiere la estructura de medialunas que capta con un plano en detalle la cámara al principio de la escena– y algo aniñada, ya que continúa utilizando sus peluches de la infancia como decoración doméstica. No obstante, la versión de León de Aranoa se desvía de sus predecesoras al evitar explotar el recurso de la voz en *off* y sustituirlo en cambio por una canción de fondo, "5 razones" de Manu Chao, que comunica un mensaje contrario al esperado. En lugar de hacerse hincapié en un futuro esperanzador donde los sueños se pueden hacer realidad, se enfatiza el sufrido presente de la

protagonista, donde "se fuerza la máquina, de noche y de día", anticipando con ello una subversión del final feliz de cuento de hadas tradicional.[41] De hecho, resulta significativo que no sea realmente ésta la escena inicial en la que se nos introduce a Caye –aunque sí la que sigue al anuncio del título de la película–, sino que la conozcamos directamente en su faceta de prostituta montada en un taxi para acudir a un servicio sexual.

El hondo contraste entre la realidad y el deseo que mueve a los personajes de León de Aranoa a recurrir "a la fantasía para embellecer la realidad, salirse del presente y refugiarse en un hipotético futuro" (Echart 99), funciona como tema común unificador de las tres entregas que componen la trilogía de los desfavorecidos, aunque a mi parecer, es en esta última, *Princesas*, donde la referida disonancia se muestra de modo más manifiesto. Uno de los símbolos que subraya dicha oposición de forma reiterada en el transcurso de la película es precisamente la cama, que asume una doble función en la vida de las protagonistas como espacio primario donde proveen sus servicios sexuales, por un lado, y reducto de la niñez y la fantasía, por otro. La cuidadosa composición espacial y de decorado de la escena introductoria anteriormente comentada ilustra con claridad esta ambivalencia, al mostrarnos la decoración de medias lunas que custodia el cuatro de Caye y a continuación su cama, flanqueada a un lado por un peluche y al otro por un bote de lubricante vaginal. Son varios los momentos en los que se incide de modo explícito, visual y verbalmente, en el retrato de la cama como *locus* de violencia y degradación como por ejemplo, en el episodio tras la agresión final a Zulema, la otra princesa de la historia, en el que la cámara se detiene por unos instantes sobre las manchas de sangre que salpican las sábanas, o cuando el dominicano que comparte piso con ésta le ruega que puesto que "se coge diez machos al día" tenga la consideración de cambiar la ropa de cama. La asociación binómica cama-sexo se ha introducido y fosilizado en la mente de las protagonistas hasta tal punto que la

reacción instintiva de Caye tras mantener por primera vez relaciones con su novio, el potencial Príncipe Azul de la historia, es la de vestirse y marcharse, incapaz de disociar amor y sexo, los sueños y la realidad.

Asimismo sintomática de esta pertenencia simultánea a dos mundos es la doble identidad, Caye/Lima, que asume la protagonista del filme en un intento por "compartimentalizar" su existencia como princesa y prostituta, separando con ello su actividad laboral de ciertos ámbitos de su vida cotidiana como estrategia para eludir la estigmatización social (Juliano, *La prostitución* 72). Consciente de las repercusiones que tendría revelar toda la verdad sobre su oficio, en un discurso fantasioso que pone en relieve su capacidad para la ensoñación, Caye le confiesa a su novio que, cual si fuera una superheroína, posee una "personalidad secreta" –Lima– que le otorga superpoderes mediante los cuales puede hacer a las personas volar –tener un orgasmo–. A pesar de sus esfuerzos, no obstante, la anhelada delimitación identitaria princesa/prostituta se torna completamente inviable, ya que como sugiere Manu Chao en el tema principal de la película, "Me llaman Calle", en el mismo nombre de Caye, apócope de *Cayetana* y homónimo de *calle*, se hallan presentes ambas personalidades: "…me llaman puta, también princesa, me llaman calle…", reza un fragmento de la letra.[42]

El móvil de tono insistente y machacón que la protagonista está condenada a portar las veinticuatro horas del día incluso durante las veladas románticas que mantiene con su novio, Manuel (Luis Callejo), simboliza la esclavitud de su profesión, de la cual le resulta imposible escapar. Con esta concepción del móvil como elemento que encadena a la heroína a la realidad recordándole en todo momento su condición y obligándola a confrontarla, León de Aranoa subvierte radicalmente la convención tradicional de la varita mágica del cuento de la "Cenicienta", que materializaba los deseos de quien la portara, presentando en su lugar una anti-

varita o reverso del artilugio clásico. Varita y móvil comparten, sin embargo, una apariencia fálica común, que dependiendo del caso da pie a lecturas contradictorias. Así, mientras que en el cuento clásico la varita mágica ha sido interpretada desde la teoría psicoanalítica como un objeto positivo que simboliza la envidia femenina del pene (Rubenstein 225) –especialmente en el contexto de la versión de los hermanos Grimm, en la que aparece asociada al padre de Cenicienta y no a un hada madrina– en *Princesas* el móvil exhibe connotaciones negativas que ponen en relieve la violencia y explotación sexual a la que están sometidas sus portadoras.[43] Hay un momento en la película en el que se hace deliberadamente hincapié en esta idea mostrando una escena en la que Zulema es víctima de una violación simbólica en la que su móvil, que aparece retratado de perfil con un plano en detalle, avanza lentamente en modo vibrador sobre una mesita entretanto que la figura desnuda de la dominicana –y en particular sus nalgas– se superponen a la imagen.

Otra de las divergencias que se constatan entre la versión clásica de la "Cenicienta" y la reescritura de León de Aranoa concierne precisamente los dispares retratos que ofrecen de sus protagonistas, Cenicienta y Caye, en relación a la noción de agencialidad. En su comentario sobre la adaptación clásica de la "Cenicienta" de Perrault, Jack Zipes caracteriza a la heroína como la encarnación ideal de la "femme civiliseé" (*Fairy Tales* 40), prototipo por excelencia de la mujer casadera, entre cuyos atributos se distinguen la belleza, la dulzura, la diligencia, la sumisión, la pasividad y el autocontrol, indispensables para alcanzar con éxito sus aspiraciones matrimoniales. A diferencia de su predecesora, entre los objetivos vitales de Caye el altar no ocupa un lugar predominante, ya que como le confiesa a Zulema, no desea "ni flores, ni anillos" sino encontrar un compañero, "alguien que [simplemente la] espere a la salida del trabajo". La actitud descrita pone en relieve un cierto afán de agencialidad por parte de la protagonista que

viene igualmente a enfatizar su autoidentificación como superheroína cuya misión es proteger a los demás, salvando al prójimo –entre ellos, su novio– (sujeto agente), en lugar de esperar a ser salvada como en el cuento clásico (sujeto paciente). Este ideal la impulsa precisamente a adoptar el rol de protectora de Zulema, a quien acompaña como "escolta" a uno de sus encuentros con su abusador e incluso llega a librar en una ocasión de ser descubierta y detenida por la policía.

Con todo, el estatus socio-económico de la protagonista impone serias cortapisas a su capacidad real de agencia, forzándola a ejercer una profesión, la prostitución, que más que un estadio "temporal" en su vida, como ella prefiere considerarlo, se extiende indefiniblemente a lo largo del filme como su única salida económica posible. La polarización en el mercado laboral globalizado de los países desarrollados, que adscribe los empleos de alta cualificación asociados con la tecnología y la información a la población masculina –como confirma el puesto de informático que asume Manuel–, relegando a la mujer al desempeño de flexi-trabajos en el sector servicios con alta contingencia de paro (Castaño 35), mueve a mujeres como las protagonistas a recurrir a la prostitución como medio de subsistencia. Y es que la de Caye y Zulema es la realidad de otras 300.000 mujeres en España que según las estimaciones del Instituto de la Mujer hacen la calle o trabajan en clubs de alterne (Jiménez Martín 21) hasta poder encontrar (en el caso de las inmigrantes ilegales como Zulema, previa regularización de su situación) un puesto mediocre socialmente aceptado, citando a Caye, "de lo que sea".[44]

Las restricciones sobre la agencialidad de la protagonista en *Princesas* se dejan asimismo entrever a nivel discursivo y de enfoque visual con la subversión parcial de la convención tradicional del cuento de hadas clásico en la que se silenciaba literalmente a la princesa para acentuar –verbalmente– su pasividad. En las conclusiones de su estudio sobre la incidencia, distribución y presentación del estilo directo en las tres versiones del relato de la "Cenicienta"

firmadas por los hermanos Grimm, Ruth Bottigheimer constata la atribución de la mayoría de las intervenciones en estilo directo a los personajes masculinos, y en una menor medida, a las antagonistas de la heroína –la madrastra y sus hijas–, corroborando con ello la existencia de una perfecta correlación palabra/poder en el cuento tradicional que transmite "a skewed view of the sexes" (*Grimm's* 70). En su largometraje, León de Aranoa parece pretender distanciarse explícitamente de esta tendencia al darnos a conocer de boca de la propia Caye el discurso de los cuentos de hadas, e incluir como tema principal, una canción, "Me llaman Calle", en la que se le "otorga voz" permitiéndole relatar en estilo directo y de primera mano los avatares de su experiencia y sus anhelos de futuro. Con todo, tras este supuesto empoderamiento de la protagonista se esconde un acto de represión ya que no hay que olvidar que es precisamente un hombre, Manu Chao, compositor del tema principal, el que pone en último término voz a la melodía, y en su discurso fantástico, Caye no impone totalmente una perspectiva femenina contestataria sino que termina por reproducir parcialmente algunas de las convenciones clásicas del género del cuento de hadas, como la que alude a la extrema fragilidad de las princesas.

En el plano visual, la ambigüedad en relación a la agencialidad de la protagonista se mantiene, al identificarse la cámara con una multiplicidad de miradas, en las que Caye ocupa indistintamente, dependiendo del momento, las posiciones de sujeto u objeto. Así, la primera de las escenas que acontecen en la peluquería de Gloria, en la que varias prostitutas españolas, entre las que se incluye Caye, observan con detenimiento a través de un ventanal los cuerpos de sus rivales extranjeras entretanto que pronuncian comentarios despectivos sobre su apariencia y comportamiento, supone la subversión de la convención del cine clásico de Hollywood que presenta típicamente al hombre como sujeto agente, en control de la mirada, y a la mujer como mera imagen/objeto de deseo masculino (Mulvey 27). Por otra parte, sin embargo, concuerdo

con la crítica de Juana Luna Freire cuando afirma que la película incluye igualmente escenas problemáticas en las que se erotiza el cuerpo femenino para disfrute gratuito del espectador masculino (29). Un claro ejemplo de esta erotización fetichista es la escena del despertar de Cayetana, en la que la protagonista, cubierta únicamente por una camiseta, exhibe su desnudez mientras arregla su casa, poniendo de tal modo en entredicho la declarada intención del director de mostrar la realidad "desde la mirada de las chicas" (León de Aranoa 136).

Lo anteriormente expuesto encuentra asimismo confirmación a nivel espacial en la presentación de Caye y Zulema como individuos itinerantes en constante movimiento. Este retrato, si bien sugiere un avance sobre el modelo de feminidad estática/pasiva del relato clásico de "Cenicienta", pone en relieve el sentido de no pertenencia que marca la existencia de estas mujeres, víctimas del rechazo y marginalización del conjunto de la sociedad. La estigmatización del colectivo de la prostitución, que debido a su profesión se tiende a asociar con la criminalidad, se traduce con frecuencia en una marginalización no solo social sino también geográfica (Luna 24). Dicha marginación espacial se refleja en la cinta principalmente en relación a Zulema y el resto de las prostitutas extranjeras, quienes a diferencia de sus homólogas españolas, *callgirls*, se ven obligadas a hacer la calle, ejerciendo su profesión en lugares como la Casa de Campo, un recinto limitado y excluido del núcleo urbano. Además, en el caso de Zulema aunque su decisión de emigrar a España y su regreso voluntario a la República Dominicana ponen de relieve una cierta agencialidad de su personaje que se proyecta en el plano espacial, ésta se ve gravemente restringida por su condición de ilegal en el país, que la obliga a reducir su localización espacial por temor a ser descubierta y con ello, deportada por la policía.

En relación a otro de los temas que más relevancia asume en el cuento de la "Cenicienta", la belleza, la aptitud de las protagonistas de *Princesas* se revela ambigua, observándose una

evolución a lo largo del filme que las distancia progresivamente del arquetipo de la "hermosa coqueta" (Fernández Rodríguez, *Las re/escrituras* 95), encarnado por la heroína del relato clásico, hasta su rechazo final. La figura de la hermosa coqueta supone según Fernández Rodríguez una reinterpretación feminista del ya comentado ideal de la "femme civilisée", ya que define un tipo de mujer interesada que bajo su virtuosa apariencia, esconde el propósito de conseguir el mejor partido matrimonial, para lo cual no duda en emplear su belleza como arma de seducción. Como bien advierte esta autora, la necesidad de deconstruir dicho arquetipo desde las reescrituras feministas deriva de las problemáticas implicaciones a las que da lugar, al presentar el matrimonio como la única posibilidad de autorrealización personal para la mujer, promover aptitudes de rivalidad femenina, y basarse en una concepción de belleza canónica, supuestamente universal, definida por y para el hombre (97).

Como ya señalé con anterioridad, *Princesas* introduce a este respecto un obvio avance en relación a la versión clásica de "Cenicienta", al retratar unas protagonistas para las que el matrimonio no se perfila como la meta vital a alcanzar y ni siquiera una opción deseable para ascender en la escala social. No obstante, aun divergiendo del cuento clásico en su representación tradicional de la competencia femenina como conducta ligada al interés romántico, el largometraje de León de Aranoa registra igualmente la incidencia de comportamientos antagónicos entre mujeres, motivados en este caso, por la competencia en el mercado del sexo, donde prevalece el modelo tradicional de belleza como atributo ligado al poder (Dworkin), cuya posesión suscita la envidia ajena, otorgando "male admiration, male alliance, male devotion"(36). Dicha concepción justifica la cruel actitud que Ángela (Mónica Van Campen) y Gloria (Llum Barrera) desmuestran en la película para con su compañera yonki, Blanca (María Ballesteros), apodada por la primera con el despectivo apelativo de "Mis

Metadona", de quien destaca la peluquera su antigua popularidad y belleza, en contraste con su deteriorado estado físico actual, que le acarrea el rechazo generalizado de los vecinos. Como contrapunto a la situación de Blanca, a quien discriminan por su físico hasta el punto de negársele incluso el acceso a los servicios en los locales del barrio, cabe mencionar una escena en la película en la que se pone de manifiesto el fuerte potencial empoderizador de la belleza femenina, captando con detalle el poder de atracción y admiración que detenta entre los presentes el hermoso cuerpo –esbelto, frágil y semidesnudo– de una prostituta de larga melena rubia haciendo ejercicios de equilibrismo en el recinto de la Casa de Campo.[45]

Sin embargo, en el debate sobre la hipotética existencia de un concepto de belleza naturalmente objetivo e universal, el film de León de Aranoa se posiciona claramente en favor de una visión contestataria que reinterpreta el fenómeno como una mera construcción artificial masculina. En *The Beauty Myth*, la crítica feminista Naomi Wolf califica el modelo actual de belleza de mito social, definiéndolo como un metarrelato que gracias al desarrollo y globalización de la tecnología de la comunicación es diseminado masivamente en forma de imágenes que encarnan el ideal que se intenta implantar en cada momento, según convenga al mercado capitalista. En aras de conformar con este modelo de feminidad global, "[a] code for femaleness plus whatever society happens to be selling" (Wolf, 177), la mujer actual, reducida por la industria de la moda y la publicidad a un ser fácilmente manipulable (Faludi 219), no duda en someter su cuerpo a infinidad de tratamientos de belleza llegando incluso a desear modificarlo en el quirófano. En *Princesas* esta tendencia se patentiza claramente en la actitud de la protagonista, quien, obsesionada con el patrón de belleza que promueven las revistas femeninas, con exuberantes modelos de pechos asiliconados, rechaza su propio cuerpo (como sugiere el hecho de que recorte compulsivamente su imagen) y sueña con ahorrar lo suficiente para pagarse

una operación de aumento, la cual no sólo le permitiría, como a Ángela, "trabaja[r] el doble" sino también posiblemente ganarse el corazón de su "Príncipe Azul". En varias escenas se enfatiza la interiorización de este ideal estético –según Gloria, anticuado, ya que "ahora se llevan los pechos pequeños"– por medio de la lectura de revistas femeninas en la peluquería, donde Caye compara su cuerpo con los de los famosos retratados e incluso comenta con sus compañeras el precio aproximado de una mamoplastia.[46] A diferencia de las mujeres, sometidas al escrutinio constante de la mirada masculina y la necesidad de construir su cuerpo de acuerdo a los dictados del modelo de belleza patriarcal, la película refleja igualmente la falta de simetría que demuestra la influencia del mito de la belleza en los hombres, que deriva, según Wolf, de la dispar educación sexual que reciben los géneros (152). Salvo una ocasión en la que Ángela y Mamen (Alejandra Llorente) cosifican mediante la imaginación a un hipotético hombre "morenito, cachas, y con un piercing" (que la segunda, a pesar de tener novio, no dudaría en llevarse a la cama) la belleza de los personajes masculinos, a quienes se valora principalmente por su personalidad, se interpreta como un atributo accesorio. Prueba de ello es que Caye, quien sueña con "un hombre sobre todo guapo", se termina enamorando de alguien de físico corriente como Manuel.

A pesar de todo, en *Princesas* León de Aranoa logra subvertir con efectividad la concepción tradicional de la belleza del cuento clásico abriendo la puerta a una contralectura positiva del culto al cuerpo, como medio que en lugar de fomentar la rivalidad femenina, facilita la solidaridad entre las protagonistas. Así, en el desarrollo de la trama se hace partícipe al espectador del estrecho vínculo de amistad que une progresivamente a Caye y Zulema, fundamentado en la compartición de rituales y secretos relacionados con la estética, que les permiten a las protagonistas superar las fronteras trasnacionales –simbólicas y físicas– que las

separan (Jorge Pérez, "El cine" 15-16). En un reverso perfecto de la escena de rivalidad previa del baile en la que Cenicienta y sus hermanastras compiten con fiereza por hacerse con el vestido más elegante y los peinados más favorecedores, Caye se interna, guíada de la mano de Zulema, en un Madrid desconocido donde ambas disfrutan de la compañía mutua comprando ropa en un mercadillo callejero. Asimismo, según esta relación basada en la reciprocidad, la dominicana contribuye a embellecer el cuerpo de su amiga, adornándolo con trenzas y prestándole su camiseta con el slogan "Sexy Girl 69", a lo que Caye corresponde ofreciéndose para maquillarla. De tal modo, como bien señala Jorge Pérez, *Princesas* se hace eco del argumento de Elizabeth Wilson en *Adorned in Dreams* sobre la doble función del adorno corporal como práctica que puede a su vez someter o empoderar, ambivalencia que se reproduce en el film con la citada representación del culto a la belleza como imposición patriarcal que comodifica el cuerpo femenino, por un lado, y espacio de resistencia para el establecimiento de lazos positivos de solidaridad femenina, por otro ("El cine" 18-19).

A lo largo de la película, no solamente se deja traslucir en pantalla las prácticas estéticas que contribuyen al surgimiento de la amistad entre las protagonistas sino que se confirma un interés por plasmar explícitamente algunos de los efectos positivos que se derivan de dicha relación cooperativa. En efecto, es con la colaboración de la española que Zulema crea "pruebas" gráficas para apoyar su coartada como supuesta camarera en un bar del barrio y aprovecha la oportunidad que se le brinda de colaborar como educadora sexual en el instituto que dirige la cuñada de Caye. Igualmente significativa resulta la escena en la que en clara contraposición a la versión del cuento clásico de "Cenicienta", en donde todas las asistentes al baile en palacio pugnaban por conquistar al Príncipe Azul, en una de sus salidas nocturnas, las protagonistas logran seducir a dos jóvenes, dos "príncipes", gracias precisamente a su exhibición conjunta de

sugerentes movimientos en la pista de baile de una discoteca. Al final de la película, la conexión matrilineal que une a las jóvenes es tan profunda que Caye no duda en renunciar al sueño de aumentarse los senos cediendo todos sus ahorros a Zulema, supuestamente contagiada con el virus del VIH, con el fin de aliviar su futura situación económica. Después de todo, como ella misma explica, en ciertos casos la intervención fracasa ya que el cuerpo no tolera los implantes de modo que "si te vas a auto-rechazar, cuanto antes mejor", una afirmación de auto-aceptación con la que la protagonista constata su rechazo a conformar con el patrón tradicional de la "hermosa coqueta" anteriormente comentado. Mediante estas imágenes, el largometraje de León de Aranoa se desmarca claramente de la ideología de la versión clásica de "Cenicienta", al poner en relieve el arquetipo de la rivalidad femenina como construcción social que sirve a los intereses patriarcales, y celebrar la ética de sororidad como valor personal positivo que empoderiza a las mujeres para luchar en contra de las instituciones que las oprimen.

Dado lo expuesto, cobra sentido el papel de cierta relevancia que se le concede narrativamente a la madre de Caye en la película, en contraste con el intertexto de "Cenicienta" en el que era aniquilada antes de comenzar la historia. La ausencia de la figura materna en el cuento clásico ha sido interpretada desde la perspectiva psicoanalítica como el deseo reprimido de sustituir a la madre en los favores del padre (Dundes 236). En el filme de León de Aranoa, por el contrario, la raíz del enfrentamiento materno-filial surge de la negativa de la madre de Caye, quien vive desconectada de la realidad en la esperanza de recuperar a su marido –su "príncipe" particular–, a aceptar la verdad del fallecimiento de éste, un hombre del que, por cierto, se sugiere una historia pasada de abusos físicos. Sólo al final de la cinta, cuando madre e hija logran tomar conciencia de la realidad (los cuentos de hadas no existen) puede producirse, una "reconciliación" entre ambas, con la revelación final por parte de Caye a su progenitora de su

condición de prostituta: “ya estaba harta” comenta, en relación a Zulema, y con doble sentido, a ella misma.

Es en el final del filme donde se subvierten precisamente dos de los elementos clave de la versión clásica de “Cenicienta”: su “carácter triunfal”, que constata la victoria de los buenos sentimientos sobre los obstáculos de la vida, simbolizada por el ascenso social de la heroína, y la glorificación del “amor romántico”, con la supuesta formación de un hogar feliz en el seno del matrimonio heterosexual (Balló y Pérez 193). Frente a la fórmula tradicional, en el anti-cuento de hadas de León de Aranoa se propone un desenlace radicalmente diferente que niega la existencia misma de “príncipes azules” y problematiza el concepto de salvación como posibilidad real para las protagonistas. Por un lado, a nivel representacional, todas las figuras masculinas implicadas en la historia, sin excepción, confirman una visión negativa del hombre y del poder en general. Así, el violento funcionario que abusa reiteradamente de Zulema, bajo la promesa de proporcionarle los papeles de residencia, se puede interpretar como el verdadero lobo feroz de la historia, en una importación del cuento de “Caperucita Roja”.[47] A lo largo del filme se plantea también la posibilidad de que Caye haya encontrado por fin “[a]l hombre de [su] vida” en Manuel, a quien a diferencia del príncipe clásico, del que se destaca su valentía y determinación, se retrata como un hombre asustadizo que se siente intimidado por su propia novia. Sin embargo, las esperanzas de Caye, y con ellas su “hipotética” salvación, se ven destruidas cuando descubre que su “Príncipe Azul” es, irónicamente, asiduo cliente de prostitutas, aspecto que contribuye a exponer el sinsentido de la convención estética.

El desenlace de la historia supone, además, una ruptura total con las tres opciones narrativas posibles que según Gabrielle Carty se plantean como conclusión para las películas con personajes inmigrantes en el cine español: asimilación, incompatibilidad o en menor medida,

negociación intercultural, ya que la prostituta inmigrante, Zulema, infectada supuestamente del VIH, se ve "obligada" a abandonar el país y con ello, su sueño de forjarse un futuro mejor para ella y su hijo. Su desengaño amoroso y la pérdida de su amiga ponen en relieve la lógica premonitoria de las palabras de Caye cuando le explica a Zulema su actitud nostálgica ante la vida: una nostalgia de sueños rotos, que le provocan una profunda "tristeza *a cuenta*, porque la pones por delante porque sabes que la vas a utilizar", como acontece al final. No obstante, si bien no se podría nunca calificar de "triunfal", el desenlace deja la puerta abierta a una posible lectura menos dramática, ya que si compartimos la visión de Caye de que "existimos porque alguien piensa en nosotros", la amistad que une a las dos mujeres, basada en el apoyo, la solidaridad y la fidelidad y una vez separadas, dependiente del recuerdo, podría interpretarse como una cierta salvación final recíproca de las protagonistas, sino totalmente real, al menos sí simbólica.

***Yo soy la Juani* (2006): la *nueva* Cenicienta artista de la periferia y el "síndrome del triunfo".**

"Siente la llama de la libertá
y no tengas miedo
para volar"
Hanna, *Como un mar eterno*

Yo soy la Juani (2006) supuso el retorno a la gran pantalla, después de cinco años de sequía creativa desde que en 2001 estrenara *Son de mar*, de Bigas Luna.[48] Con este proyecto, dedicado a la exploración del tema del éxito y el fracaso, el director catalán pretendía inaugurar una serie de tres filmes, como en su día hiciera con su particular retrato de los mitos nacionales

de España en su "trilogía ibérica", compuesta por *Jamón, Jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994).[49] En esta cinta, no obstante, Luna abandona parcialmente su característico estilo poético de narrar historias de pasiones al límite, mostrando, por primera vez en su trayectoria artística, una cierta voluntad social (Bernal 22). Así, con un cariz que se podría calificar de realista, *Yo soy la Juani* retrata las privaciones, sueños y potencial subversivo de los jóvenes que habitan las periferias marginadas de las grandes ciudades, en palabras del mismo Luna: "los héroes de nuestra cotidianidad" (Robles).

La elección del extrarradio de una ciudad mediterránea como localización de la historia permite al cineasta la exploración crítica de la tensa oposición binaria periferia vs. centro en el contexto del mundo capitalista globalizado, y sus efectos socioeconómicos para la mujer. En este sentido, algunos sectores de la crítica postulan que la noción de periferia como foco de resistencia se revela crucial puesto que cuestiona la concepción misma de globalización como posibilidad factible (Sloterdijk, Davis). Así, según arguye el filósofo Peter Sloterdijk en *Espumas*, último volumen de la trilogía *Esferas*, en el que reflexiona sobre el espacio contemporáneo, en la sociedad actual la vida fluye de modo multifocal, ya que se confirma la existencia de "burbujas" multifórmicas –parejas, asociaciones, tribus urbanas, etc.– que escapan a la visión panóptica del estado y niegan la validez de cualquier metáfora integradora totalizante. En especial, puntualiza Mike Davis, ciertas colectividades del extrarradio, con su enorme potencial creador, "pose unique problems of imperial order and social control that conventional geopolitics has barely begun to register" (35). Frente a esta perspectiva, la cinta de Luna presenta, a mi entender, una mirada de la periferia mucho menos romantizada, como espacio ligado ideológicamente a la tradición que, si bien rezuma creatividad, no rechaza necesariamente los modelos culturales del mundo globalizado, y se confirma desde el punto de vista económico

como marginal, especialmente para la mujer, para quien la influencia de la globalización se impone sin cortapisas relegándola a puestos mal remunerados en el sector servicios con escasas posibilidades de promoción social.

Con el fin de lograr una plasmación lo más fidedigna posible de este entorno y el tipo social en el que se inspira la protagonista, Juani Jurado (Verónica Echegui),[50] el cineasta y sus colaboradores se entregaron a un complejo proceso de investigación y documentación que los condujo a internarse en el "universo Juani" ("Extras" *Yo soy la Juani*), que encumbra al centro comercial como ubicación predilecta y al "tuneo" como práctica cultural definitoria.[51] El director catalán optó por la experimentación digital para el rodaje y montaje de la historia, que se filmó en 35mm y con la innovadora cámara JVC GY-HD 100 en exteriores naturales de Tarragona, Barcelona y Madrid (Río 1), reproduciendo una impactante estética visual de carácter híbrido en la que se traslada literalmente a la pantalla el videojuego, los vídeos musicales, los mensajes de texto y los graffiti. Asimismo, dado el contexto global en el que se inscribe la trama, tanto Luna como Luis del Val consideraron apropiado producir la película "a la americana", modificando con ello las rutinas particulares que rigen la industria cinematográfica española. Dicha empresa implicó la explotación de nuevos modos de promoción, entre los que destacaron el montaje de un macro-casting de 3000 jóvenes extensamente publicitado en los medios para dar con un nuevo rostro para encarnar a la protagonista, la utilización de la esponsormanía –tan extendida en el ámbito hollywoodiese– y el diseño de una plataforma virtual en internet con gran aceptación popular (Bonet Mójica, "Bigas Luna" 75).[52]

Con todo, catalogar el último trabajo de Luna de mero film de temática social en su versión más convencional pecaría de simplista, ya que a un nivel más profundo de análisis la cinta se presta a una lectura como revisión feminista del cuento de "Cenicienta", que refuerza y

enriquece el comentario crítico social sobre el impacto negativo la globalización en la realidad de las jóvenes de la periferia. En este sentido, *Yo soy la Juani* engrosa la lista de obras que al igual que el clásico de Hollywood *Working Girl –Armas de Mujer–* (1988) de Mike Nichols y en el contexto español, *La nueva Cenicienta* (1964) de George Sherman, revisitan el arquetipo de Cenicienta "en el mundo laboral" (Balló y Pérez 204), dentro del cual se incluye la variante "Cenicienta artista", en la que se inserta la historia. El propio director reconoce explícitamente el intertexto en su retrato de la protagonista como "la Cenicienta del siglo XXI" ("Extras"), parangón que, como analizaré a continuación, viene respaldado por varias coincidencias temáticas y estructurales, así como la elección de una corona y un zapato entre los logotipos con los que se identifica la película en el cartel promocional y su página web.[53] Ya desde la primera escena se introduce el triángulo amoroso de la narrativa clásica con la Cenicienta, la Juani; su rival, Nadia (Joana López) –en la función de hermanastra– y el "Príncipe Azul" de la historia, el Jonah (Dani Martín), un joven dominador y celoso, depositario de los valores patriarcales tradicionales, que sueña con "comprar[le] una casa enorme" "con una cama … como una piscina" a su "reina", Juani. A diferencia de la versión clásica, no obstante, la vuelta de tuerca en la historia viene dada por la irrupción de dos fuentes de conflicto entre la pareja protagonista: la infidelidad del Jonah con Nadia, y la obsesión patológica que manifiesta la Juani/Cenicienta por convertirse en actriz, reflejando así una nueva lacra social, el llamado "síndrome del triunfo" (Bigas Luna "Extras"), acuciado por los medios de comunicación (en especial, la prensa rosa y los programas del corazón), que han encumbrado al "famoso" a la categoría de semi-dios que todo el mundo desea emular.

Además de las equivalencias señaladas, otro de los aspectos que contribuyen a validar la comentada relación intertextual concierne las afinidades que exhiben *Yo soy la Juan*i y *Working*

Girl (1988), de Mike Nichols, una de las "mejores" actualizaciones del arquetipo de la Cenicienta profesional (Balló y Pérez 204), en sus correspondientes escenas de presentación de las heroínas, en las cuales se incide en su patente carácter soñador. El filme de Nichols, ambientado en el mundo de los negocios de finales de los ochenta, muestra a la protagonista, Tess (Melanie Griffith), una joven humilde de Nueva Jersey con talento para las finanzas, montada en el ferry que la traslada diariamente a Manhattan, donde ejerce como secretaria, mientras se escucha de fondo la voz de Carly Simon (intérprete del oscarizado tema principal de la película, "Let the River Run") describiéndola como una soñadora: "let all the *dreamers* wake the nation". De modo semejante, Luna nos da a conocer a su Cenicienta de la periferia, la Juani, en una escena que inicialmente la retrata caminando por la carretera en dirección al centro Media Mart donde trabaja como cajera, y a continuación concentrada en su monótona jornada laboral, entretanto una voz en *off*, que se identifica con la propia protagonista, nos anuncia en tono decidido su sueño: "yo lo que quiero es ser actriz, y pienso conseguirlo".

Si bien en el film de Luna no acontece ninguna escena en la que se reproduzca el despertar de la idealista protagonista, como en la versión clásica de la *Cinderella* de Disney y *Princesas*, se percibe una evidente disposición a retratarla en reiteradas escenas durmiendo o soñando despierta, tanto sola como acompañada por la Vane (Laya Martí), su mejor amiga y cómplice en su sueño de alcanzar el triunfo. A este respecto, merece la pena mencionar la primera escena que inaugura este "ciclo onírico", en la que la cámara capta con un primer plano la imagen de la joven yaciendo en su cama, decorada como en *Princesas* con peluches, mientras escribe ensimismada un poema al Jonah y cae dormida. Para enfatizar la pertenencia simultánea de la heroína al mundo de la realidad y la fantasía, se hace directamente partícipe al espectador de sus ensoñaciones, presentándola, en este caso particular, ataviada como una estrella con una

vestimenta visionaria y situada bajo el coche de su novio (símbolo de los valores patriarcales que éste defiende), que colgando peligrosamente sobre su cabeza, amenaza con aplastarla, destrozando con ello simbólica y literalmente su sueño. De modo significativo y de acuerdo con una tendencia que se repetirá a lo largo de todo el metraje según la cual música e imagen se complementan mutuamente en la creación de sentido, el estribillo del tema principal de la película, "Como un mar eterno" de Hanna, que reza "siente la llama de la liberta' y no tengas miedo para *volar*" aparece asociado en dos de sus tres incursiones en la historia con escenas "oníricas" en las que se retrata a la protagonista soñando despierta, sobre la cama, en una, y escribiendo poesía dando la espalda al mar, en la otra.[54]

Siguiendo la estela de *Princesas*, *Yo soy la Juani* se distancia claramente del patrón clásico de "Cenicienta" en su caracterización de la protagonista como una joven rebelde y decidida que, a diferencia del arquetipo de la "femme civilisée" definido por Zipes (*Fairy Tales* 40) exhibe una agencialidad limitada patente a nivel discursivo, espacial y temático. Es probablemente en el plano discursivo donde la discordancia se revela de modo más notable ya que en un perfecto reverso de la convención clásica, en la que se despojaba de voz a la heroína para cedérsela al príncipe y sus antagonistas, en el film de Luna la Juani viene a asumir por momentos el peso total de la narración, introduciéndonos a los personajes y relatándonos sus emociones/pensamientos en estilo directo y de viva voz, mientras que se silencia por completo a su rival, Nadia, –como su nombre mismo parece sugerir, Nadia/nadie–, y parcialmente al "galán" de la historia, relegado a mero interlocutor imaginario en la sección de la película que transcurre en Madrid. No obstante, al igual que Nadia, la agencialidad verbal del Jonah se ve finalmente enteramente coartada en la escena del desenlace de la película, en la que la cámara, identificada momentáneamente con la protagonista, lo silencia progresivamente a medida que el tema de

Hanna, “Como un mar eterno”, que suena en los auriculares que porta Juani, se impone completamente en el campo sonoro, enfatizando con ello la determinación de la heroína de no claudicar en su empeño de triunfar.

A pesar de lo expuesto, se perciben en el film ciertas restricciones en la agencialidad verbal de la heroína que derivan de su presentación, dada la patología que padece –“el síndrome del triunfo”–, como narradora poco fidedigna. En este sentido, ya desde la primera escena de presentación de los personajes, se cuestiona seriamente la autoridad de su voz al percibirse obvias contradicciones entre la realidad plasmada y su desvirtuada interpretación verbal de los hechos. Por ejemplo, en relación a las nulas aptitudes musicales de su madre, a quien muestra la cámara ofreciendo una mediocre interpretación del tema “Como una ola”, popularizado por la cantante folclórica Rocío Jurado, conocida en los medios como “la voz de España”, la Juani no duda en afirmar que su progenitora “es una artista de los pies a la cabeza”. [55] A nivel visual, la percepción defectuosa de la realidad que evidencia esta Cenicienta de la periferia se pone igualmente de manifiesto de modo notorio en la escena en la que, en un obvio guiño a la película *Rebel Without a Cause* (1955) de Nicholas Ray, Juani, en el papel del inconformista Jim (James Dean), es retratada al volante del coche de su novio mientras que a las imágenes de la carrera se superpone su visión de la misma como escenas de un videojuego. Tras las escenas analizadas resuena con fuerza el argumento de Jean Baudrillard en “The Evil Demon of Images/Simulacra”, en el que se apunta al constante bombardeo de imágenes al que nos someten los medios en el actual mundo globalizado que habitamos como responsable de nuestra dificultad (y la de Juani, en su forma extrema) para “separate true from false” (195), la realidad de la ficción, y ser con ello verdadera agente de sus actos.

La ambigüedad en relación a la agencialidad de la heroína en *Yo soy la Juani* se proyecta igualmente en el contexto espacial, ligada en este caso a la figura del coche como metáfora de movilidad y al viaje interno/externo que emprende la protagonista en búsqueda de un espacio propio en la capital. Según declara el cineasta, los vehículos de los jóvenes de la periferia constituyen su entorno más próximo, donde "viven, follan, trabajan y se desplazan" (Bigas Luna "Extras"), y funcionan por su asociación directa con la velocidad y el "tuneo" como práctica definitoria de la sub-cultura del extrarradio, como símbolos del potencial subversivo transformador de este colectivo frente al impulso homogeneizador de la globalización. En múltiples ocasiones se hace hincapié a lo largo de la película en la prevalencia de este icono cultural con la inclusión, por ejemplo, del episodio que acontece en el circuito de karts o la carrera de coches anteriormente comentada. Sin embargo, la representación misma de la movilidad en dichas escenas como fenómeno que tiene lugar en recintos delimitados y controlados –aparcamientos, circuitos y pistas de carreras con un incio/meta o entrada/salida– pone en entredicho la concepción de la periferia como verdadero espacio de resistencia y renovación. En efecto, para la Juani y la Vane, su existencia en el extrarradio se revela, por la rutina de sus mediocres trabajos –como cajera en un Media Mart y camarera en una cadena de comida rápida, respectivamente– y la actitud controladora de sus novios, monótona y esclavizante, de ahí que motivadas por sendos desengaños amorosos, resuelvan trasladarse a Madrid para, aludiendo a la letra del tema principal, "volar", ser por fin libres y hacer realidad sus sueños. Este incidente supone una ruptura total con el patrón de la versión clásica de "Cenicienta", cuya heroína, circunscrita al ambiente doméstico, se representaba como una figura eminentemente estática y pasiva, y por extensión, de todos los cuentos de hadas en general, donde es el príncipe, en función del héroe, quien "moves toward a goal" (Brownstein 82)

mientras que la princesa, "achieves no quest herself, but […] makes the quest posible" (Frye, 322-23). Con todo, este acto de agencialidad de las protagonistas proyectado en el plano espacial se confirma también limitado ya que no encuentra continuidad en la capital donde, como sugiere la escena en la que Juani camina como una autómata, inconsolable y sin rumbo (desconectada de la realidad) por las calles de Madrid, la tan anhelada búsqueda de su propio espacio donde actuar, "tener [su] vida y *ser* [ella]" se revela imposible.

A nivel temático, y sobre todo en relación al control sobre la sexualidad y el adorno corporal, se perciben igualmente significativas restricciones sobre la agencia de la heroína, que varía dramáticamente dependiendo del entorno en el que se ubique: la periferia, donde despliega una cierta capacidad volitiva, o la capital, Madrid, en la que adopta la aptitud opuesta. De tal modo, con respecto al primer aspecto, si bien se deja traslucir parcialmente en el film la relevancia atribuida a la castidad y la pureza como atributos indispensables para la mujer casadera (la "femme civilisé") en las confidencias sexuales de Juani y Vane ("Yo a un tío no se la chupo por los menos hasta el tercer mes, que yo no soy ninguna guarrilla", asegura Juani a su amiga), lejos de retratar a las protagonistas como seres virginales como el modelo clásico de "Cenicienta", se pone, por el contrario, énfasis en su sexualidad activa mediante la inclusión de escenas de elevada carga erótica. Además, en lugar de acomodar a Juani en el papel pasivo tradicionalmente asignado a la mujer en el intercambio sexual, Luna la presenta como sujeto agente que controla y lleva en ocasiones la iniciativa en las relaciones sexuales con su novio. Muestra de ello es la referida escena de la carrera de coches en la que la joven conduce a gran velocidad el vehículo del Jonah, con éste atado y tumbado sobre el capó, en evidente posición de sumisión. Dada la habitual representación del coche como objeto sexual en los medios de publicidad (Etxebarría 90) así como la conexión directa que se establece entre el auto del Jonah y

su cuerpo, al exhibir ambos un mismo emblema –pintado en la carrocería del primero y tatuado en la espalda del segundo–, cabe interpretar este episodio como un encuentro sexual simbólico liderado por la protagonista, como en efecto constata la subsiguiente escena erótica que protagonizan los amantes.

El despliegue de agencialidad en el terreno sexual que demuestra la Juani en la periferia contrasta, no obstante, de modo patente con su actitud pasiva en la capital, donde pasa a ocupar por momentos la posición de objeto sexual. Así, pese a sus declaradas reticencias a practicar felaciones a "cualquiera", la protagonista termina cediendo a las insinuaciones de un agente de publicidad y televisión que promete contratarla para un calendario, y llena de indignación, debe además soportar ser tomada por prostituta en una fiesta de personajes famosos. Dicho estatus de objeto sexual aparece reflejado a nivel de enfoque por medio de la inserción de varias escenas autorreflexivas sobre en el efecto reificante de la cámara, identificada con la mirada voyeuristica masculina, sobre el cuerpo erotizado de las protagonistas. Merece la pena destacar a este respecto la escena homenaje al filme *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni, en la que el agente de publicidad que "apadrina" a Juani en su carrera como actriz obliga a la protagonista a desfilar y posar ante él, mientras que éste, que simula grabarla con una cámara, experimenta al observarla una creciente excitación sexual.[56]

El desequilibrio en la agencialidad sexual de la heroína en la periferia y la capital aparece además inteligentemente proyectado en el plano simbólico con los dispares usos que hace la protagonista del motivo del "zapatito de cristal" en uno y otro espacio. La exégesis de este emblemático elemento narrativo del cuento de *Cenicienta* ha generado una gran cantidad de teorías y elucubraciones dirigidas incluso a discutir el material mismo del que está supuestamente confeccionado: cristal.[57] Evitando profundizar en este debate sobre su naturaleza

material, desde una perspectiva psicoanalítica, el frágil y delicado zapato de cristal de la Cenicienta ha sido interpretado por Bruno Bettelheim como un símbolo de la vagina/himen de su dueña, cuya perfecta correspondencia con su diminuto pie –identificado a su vez con un pene– sirve para justificar la preferencia del príncipe por la joven en detrimento de sus hermanastras (*The Uses* 251). A pesar de las numerosas críticas que ha suscitado esta lectura por parte de algunos autores (Zipes, *Breaking* 171), varios análisis posteriores se han hecho parcialmente eco de ella como por ejemplo el de Madonna Kolbenschlag quien, desde un enfoque feminista e histórico, conceptualiza el zapato como "símbolo de esclavitud sexual y del aprisionamiento dentro de un estereotipo" (110). Por su parte, en el contexto de la película de Bigas Luna, resulta cuanto menos significativo que sea precisamente tras el descubrimiento de su infidelidad, al sorprenderlo literalmente en la cama con su rival, Nadia, cuando Juani se saca el zapato para lanzárselo a la cabeza a su novio, en un acto simbólico mediante el cual reafirma su rechazo a seguir sexual y románticamente vinculada a él, o en otras palabras, continuar siendo su "chocho", como "cariñosamente" la llama el joven. En contraste con este episodio, que se repite por segunda ocasión en la película cuando la protagonista regresa temporalmente al extrarradio ante la noticia del infarto de su padre, el motivo del zapato se presenta asimismo durante la estancia en la capital de Juani y Vane, cuando en un estudio de actores, el profesor insta a la protagonista a "ser y sentirse" un zapato como parte de un ejercicio interpretativo, una cosificación literal que enfatiza la condición de objeto sexual pasivo que marca su existencia en este periodo. En lo que semeja un guiño en clave de parodia a *La nueva Cenicienta* (1964) de George Sherman, donde la protagonista, Marisol, soñaba con alcanzar el estrellato como artista folclórica y era finalmente "descubierta" por la gran figura del flamenco, Antonio Gades, y en homenaje a la figura de Lola Flores, en la que se inspira esta heroína del extrarradio (Bonet

Mójica, "*Yo soy*" 108), Juani escoge materializarse precisamente en un zapato flamenco, en una histriónica actuación que le vale sus primeras críticas negativas como actriz.

Por otro lado, en lo relativo al adorno corporal se patentiza igualmente una marcada disparidad en el grado de agencialidad que despliegan las protagonistas, en clara evolución decreciente a medida que avanza la narración. De acuerdo con el argumento de Jean Baudrillard en *La sociedad de consumo*, el narcisismo de la sociedad moderna ha dejado de jugar cada vez más un papel referencial de soberanía para pasar a asumir la función de herramienta de control social encubierto, distinguiéndose del tradicional, en que viene regido por la ley del valor: un narcisismo dirigido que ensalza la belleza como valor y como intercambio de signos. La amplia capacidad del sistema de la moda y el mercado contemporáneo para asimilar este fenómeno se evidencia con claridad en la nueva tendencia a confeccionar artículos y cuerpos tuneados o personalizados, en oposición a las réplicas de los artículos fabricados en serie, infravalorados por no aportar, dada su superabundancia, diferenciación individual alguna. En el ambiente del extrarradio en particular, la "customización" del cuerpo constituye para jóvenes como la Juani un auténtico modo de vida que les brinda la posibilidad de crear y expresarse por medio de un cuidadísimo y peculiar estilismo (vestuario, maquillaje, peinado, tatuajes y piercings), resistiendo con ello a la fuerza homogeneizadora de la globalización cultural. En *Yo soy la Juani* hay varias escenas en las que se hace hincapié en la relevancia del adorno personal como acto contestatario de autoafirmación individual. Entre éstas, destaca en particular la escena de presentación de la protagonista, donde se la muestra cambiándose de vestimenta en un aparcamiento después de su monótona jornada laboral en el Media Mart (donde viste un uniforme), como parte de un verdadero ritual creativo de transformación y reapropiación del ser que le permite diariamente enfatizar su individualidad, reinventándose en alguien único: la Juani. Esta tendencia, no

obstante, contrasta radicalmente con la aptitud pasiva y antibeligerante de las protagonistas en Madrid, donde con el fin de garantizar su acceso al éxito, transforman de nuevo su cuerpo –en el caso de Vane con mamoplastia incluida—, para hacerlo concordar con el ideal de belleza globalizado, dictado por la industria cosmética y de la moda y propagado masivamente en los medios de comunicación, convirtiéndose con ello en individuos clónicos y despersonalizados: sin identidad individual.

En la representación del culto femenino a la estética, el filme de Bigas Luna reproduce parcialmente el arquetipo de la "hermosa coqueta" (Fernández Rodríguez, *Las re/escrituras* 95) encarnado por Cenicienta, ya que como en la versión clásica del cuento de hadas, las protagonistas adornan y embellecen sus cuerpos con el fin de captar la atención masculina y atraer al potencial Príncipe Azul, tal y como se manifiesta, por ejemplo, en la "escena de tocador" en el servicio de mujeres de una discoteca en la que Juani y sus amigas se acicalan momentáneamente frente al espejo antes de pasar a exhibir sus atributos físicos en la pista de baile. Con todo, *Yo soy la Juani* diverge rotundamente de este patrón representacional rechazando la concepción tradicional de belleza que predica, como un ideal universal natural y objetivo, e incidiendo por el contrario, en su condición de mito construido (Wolf) en el seno de la sociedad capitalista de consumo dominada por la influencia de las marcas corporativas multinacionales y la publicidad. La artificialidad de este modelo estético mudable queda patente de modo manifiesto en las escenas en las que Vane y Juani "se transforman" adquiriendo ropa, joyas, calzado y cosméticos en un centro comercial, así como la detallada plasmación en la pantalla de todas las fases que engloba la mamoplastia de aumento a la que se somete Vane: visita a la clínica, estudio de su caso, pre y post-operatorio. No en vano, este acto traumático físicamente invasivo (que representó un 23% del total de las intervenciones estéticas realizadas

en el año 2004 España) es según los datos de la Sociedad Española de Cirugía Plástica Reparadora y Estética (SECPRE),[58] la operación estrella de la cirugía plástica, a la que como Vane, quien desoye las advertencias de Juani sobre "las tías [de la televisión] que parecían monstruos, no tenían ni pezón", se exponen alrededor de 20.000 jóvenes cada año en España (De Martos).[59]

Asimismo, aun cuando la relación de rivalidad entre Juani y Nadia se impone claramente en el ámbito argumental, la poca prevalencia discursiva de la antagonista en la película mitiga enormemente la relevancia de dicho enfrentamiento, eclipsado, por otra parte, por los fuertes lazos de solidaridad que unen a la pareja de protagonistas, Juani y Vane, fabricados precisamente sobre la base de la participación conjunta en rituales relacionados con la estética. Prueba de la asociación directa entre belleza y amistad que se establece en el film es, por ejemplo, la incursión sonora durante la escena del maratón de compras que realizan las amigas a su llegada a Madrid del tema de Placebo "Pure Morning", cuyo estribillo incluye una entusiasta exaltación del valor de la amistad: "a friend in need is a friend indeed". En este sentido, en la misma línea que *Princesas*, en *Yo soy la Juani* se subvierte abiertamente la lectura tradicional del adorno corporal como fenómeno negativo que fomenta la rivalidad femenina y comodifica a la mujer, dotándosele de un nueva valencia positiva como práctica liberadora que contribuye al establecimiento de vínculos de solidaridad matrilineal.

De hecho, en contraposición a la tendencia tradicional en el tejido sociocultural a celebrar la fraternidad masculina como valor personal y social que se manifiesta en "los mitos de los caballeros, la amistad de los soldados y la camaradería de los compañeros de partido" (Falcón 68), en detrimento de las relaciones femeninas, reducidas comúnmente a rivalidades y enfrentamientos mezquinos, en *Yo soy la Juani* se vuelven las tornas al presentar una ética de

sororidad que supera en lealtad, compromiso y desinterés a la fraternidad masculina. Mientras que al Jonah le traiciona uno de sus amigos, el Capi (Benito Sagredo), intentando seducir a su propia novia y no encuentra ni comprensión ni ayuda económica por parte de sus "colegas", la Juani y Vane se demuestran constantemente una entrega y fidelidad totales, apoyándose mutuamente en sus desengaños amorosos, asuntos médicos y apuros económicos. La conexión matrilineal no sexual que vincula a las protagonistas aparece acentuada en la pantalla verbalmente en los apelativos cariñosos y declaraciones amorosas que se dedican ("Te quiero mucho, muchísimo, muchísmo", le dice Juani a Vane) y a nivel visual en la explotación de estrategias cinematográficas propias de las escenas románticas, con un peculiar empleo de la cámara, que capta en primerísimos planos los gestos de cariño que se profesan las jóvenes– abrazos, caricias, besos y manos entrelazadas—; el montaje de planos y contraplanos en los que se pretende plasmar sus sentimientos y emociones; y como vimos, la inserción en el plano sonoro de temas que contribuyen a acentuar su complicidad.

Por último, y de nuevo en consonancia con *Princesas*, el anti-cuento de hadas de Luna supone un rechazo radical de la figura del Príncipe Azul salvador como posibilidad real, tal y como demuestran los negativos retratos de los personajes masculinos en la historia, entre los que se incluyen abusadores (el novio de la Vane), alcohólicos (el padre de Juani), e infieles (el Jonah). Además, aun cuando el título de la segunda entrega de la trilogía, *Di Di en Hollywood*, parece confirmar el éxito profesional de la protagonista,[60] en el contexto de *Yo soy la Juani* se deja entrever un tono pesimista que permite problematizar la convención del final feliz del cuento de hadas. Al igual que Juani, en *Working Girl*, una reescritura de la "Cenicienta" con la que el film de Luna comparte varias coincidencias (el tema de la infidelidad, la solidaridad femenina y el contexto de la periferia, entre otras) la protagonista, Tess, logra alcanzar su sueño

en lo que semeja un desenlace dichoso tradicional. Sin embargo, la escena final, en la que se presenta a la joven ocupando un despacho impersonal al lado de centenares oficinas idénticas en un inmenso rascacielos, abre asimismo la puerta a una lectura pesimista que enfatiza su pérdida de agencialidad en su asimilación final en el sistema. De modo similar, en *Yo soy la Juani* se resalta en varios momentos la pérdida de identidad de la heroína (convertida en un clon de las miles de jóvenes que habitan la capital) y su desconexión total de la realidad durante su estancia en Madrid, situación, ésta, que pone seriamente en duda la veracidad de sus palabras finales: "Voy a ser actriz. Dejaré de ser una niña, pero *seguiré siendo Juani*". Esta perspectiva sombría de futuro se sugiere asimismo en el mito de Ícaro con el que dialoga explícitamente el film en el estribillo del tema principal "siente la llama de la libertá y no tengas miedo para *volar*", así como una de las escenas suprimidas del metraje final e incluida en el contenido adicional del DVD, en la que se muestra a Juani y Vane en la azotea de su pensión fantaseando sobre su futuro y reafirmando su determinación de triunfar, y convertirse en "las reinas de Madrid". Como Ícaro, Juani asciende "el vuelo" en el desenlace final, subiendo por un puente elevado hasta alcanzar el andén del tren desde donde abandona definitivamente la periferia en busca de su sueño, pero al igual que para su homólogo se intuye la caída, en forma de fracaso, de la joven que sin especiales aptitudes artísticas y con una evidente dificultad para interpretar la realidad desde una perspectiva crítica, tiene en su amiga Vane y su amistad, la única relación personal verdadera y fiable de Juani en la capital, su única posibilidad de salvación y anclaje a la realidad.

Conclusiones

A modo de conclusión, del análisis de las obras examinadas en este ensayo se desprende la confirmación de un renovado interés en la cinematografía española del tercer milenio por

revisitar y reescribir las convenciones del cuento de hadas tradicional desde un marco social crítico que expone con crudeza y rigor la situación de discriminación de la mujer en el contexto económico global. A lo largo de ambos relatos fílmicos, las protagonistas, sujetos que ocupan posiciones marginales como prostitutas y jóvenes del extrarradio sin capacitación profesional, llevan a cabo un lento proceso de negociación, cuestionamiento y final rechazo del modelo de mujer tradicional –pasiva, sumisa y asexuada– y la noción del "Príncipe Azul" predicada en la narrativa tradicional de los cuentos de hadas. Con todo, dicho ejercicio de crítica que supuestamente las libera y concede la capacidad de agencia para apropiarse de su destino, se revela insuficiente para garantizar un final feliz. En ambas reescrituras, la salvación de las protagonistas –de su situación socioeconómica y marginalidad– aparece problematizada en un entorno en el que el orden económico global se impone con contundencia reprimiendo cualquier intento de rebelión y oposición contestataria. Es, no obstante, a través de la manipulación del cuerpo y la solidaridad femenina, que permiten a Caye borrar las invisibles fronteras interculturales y asimilar el otro –Zulema– en el yo, o proveer a Juani un referente de anclaje con la realidad, donde se abre un reducido espacio para la resistencia y salvación simbólica de estas princesas globalizadas del siglo XXI.

NOTAS

[32] Entre los años 2000 y 2008 se estima que España recibió a cerca de tres millones de latinoamericanos, un 53% de ellos mujeres (Miyar Busto y Garrido Medina 14, 17).

[33] Antes de que sobreviniera la crisis económica mundial, se calcula que más del 50% de las mujeres ocupadas en el mundo lo estaban en condiciones de flexi-trabajo (Castaño 37).

[34] Según los datos proporcionados por el Ministerio de Cultura, *Princesas* recibió una calurosa acogida por parte del público y la crítica, como demuestra la más que respetable recaudación de 6.089.530,27 € (1.194.044 espectadores) que alcanzó desde su estreno el 2 de septiembre de 2005 y los tres premios Goya con los que se galardonó las actuaciones de las actrices protagonistas, Candela Peña (Mejor Actriz Protagonista) y Micaela Nevárez (Mejor Actriz de Reparto), y el tema principal de la banda sonora "Me llaman Calle", compuesto por Manu Chao (Mejor Canción Original).

[35] Los datos fueron extraídos de la conferencia "La feminización de la pobreza", pronunciada en el congreso "Mujer 2000: igualdad entre los géneros, desarrollo y paz para el siglo XXI", celebrada en Nueva York entre el 5 y 9 de junio del año 2000.

[36] Según las cifras recopiladas por las agencias especializadas de las Naciones Unidas con motivo de la Cumbre del Milenio, el 20% de los países más pobres posee tan sólo el 1% de las riqueza mundial, mientras que el 20% de los más ricos controla el 86% (Ribero 12).

[37] Esta no es la primera ocasión en la que León de Aranoa se sirve productivamente del universo mágico de los mitos y los cuentos de hadas para dotar de matices a sus historias de cotidianidad. En su primer cortometraje, estrenado en 1992 con el título de *Sirenas*, se inspiró abiertamente en el episodio mítico de Ulises y las sirenas que recoge Homero en la *Odisea*, y en menor medida, el relato de "La Sirenita" de Andersen, para plasmar el despertar sexual de un joven adolescente. Como el héroe de la mitología griega, quien está a punto de sucumbir al hipnotizador canto de las sirenas que habitan la isla de Artemisa, el protagonista del corto experimenta una irresistible atracción por las prostitutas que recorren su vecindario ofreciéndole sus servicios sexuales a cambio de dinero.

[38] Wanning distingue esta tipología de textos de marcado perfil revisionista del conjunto de relatos originales que conforman el canon clásico del cuento de hadas ("compact fairy tales").

[39] Entre el compendio de las principales versiones clásicas realizadas en el mundo occidental del cuento de "Cenicienta" cabe mencionar, en orden cronológico, "La Gatta Cenerentola" (1634-36) de Giambattista Basile, "Cendrillon, ou La petite Pantoufle de Verre" (1697) de Charles Perrault, "Aschenputtel" (1812) – "Ash Girl"– de los hermanos Grimm, La Cenerentola (1817) de G. Rossini, "Rashin Coatie" (1884) –"The Red Calf"– de Walter Gregor y la versión cinematográfica *Cinderella* (1950) de Walt Disney (Fernández Rodríguez, *Las re/escrituras* 25). Desde esta perspectiva, dentro del concepto de "versión clásica" se incluyen todos los cuentos de hadas que no se corresponden con la definición de "revised fairy tale" tal como la interpreta Zipes: "the revised classical fairy tale seeks to alter the reader's views of tradicional paterns, images or codes" (*Fairy Tale* 9).

[40] Por lo que respecta a las revisiones cinematográficas, el mito de la Cenicienta ha sido uno de los más explotados por el séptimo arte desde que se llevara a la pantalla una de las primeras adaptaciones *Cinderella* (1914), dirigida por James Kirkwood y protagonizada por Mary Pickford (Fernández Rodríguez, "Orígenes" 285). Entre las adaptaciones de la Cenicienta prostituta, *Pretty Woman* (1990) de Gary Marshall es sin duda el principal referente hollywoodiense. Producido por los estudios Disney, este filme, uno de los mayores éxitos de taquilla de la década, ha sido interpretado por Karol Kerry como una mera versión "modernizada" de la *Cenicienta* animada de Disney, con la que a pesar de los cuarenta años que las separan, se muestra ideológicamente afín en su presentación del amor heterosexual y el matrimonio como únicas soluciones deseables para la mujer ("A Modern Cinderella").

[41] En este sentido, *Princesas* muestra mayores similitudes con las adaptaciones de Cenicienta prostituta más pesimistas y realistas del ciclo de las geishas japonesas: *Naniwa hika* (1936) –Elegía de Naniwa–, *Gion no shimai* (1936) –Las hermanas de Gion– y Saikaku ichida onna (1952) –Vida de Oharu, mujer galante– , que denuncian el cinismo del argumento de la Cenicienta feliz (Balló y Pérez 207).

[42] El tema principal de *Princesas*, "Me llaman Caye", está incluido en el último trabajo discográfico de Manu Chao titulado *La Radiolina* (Because/Nacional, 2007).

[43] En la versión de "Cenicienta" de los hermanos Grimm, el padre de la protagonista le trae a su hija como obsequio de un viaje una ramita de árbol que, después de plantada en la tumba de su madre, crece hasta convertirse en un árbol que hace sus deseos realidad.

[44] Los datos a este respecto varían considerablemente dependiendo del estudio. En el 1er. Foro Internacional de Prostitución, celebrado en Vigo en noviembre de 2001, se calculó la existencia de 300.000 prostitutas en España, mientras que las estimaciones que maneja Médicos del Mundo son mucho más alarmantes, cifrando el número de prostitutas en 500.000 (Jiménez Martín 21)

[45] Prueba de este efecto de atracción es el hecho de que una imagen de esta escena fuera escogida para formar parte de la portada del DVD (Warner Home Video, 2006) y el conjunto de carteles promocionales de la película en el extranjero.

[46] Rosario Torres calcula que entre 2002 y 2008, el número de revistas de alta gama de moda y belleza publicadas en España se incrementó de 7 a 9 títulos, casi todos internacionales (*Glamour*, *Elle*, *Cosmopolitan España*, *Telva*, *Woman*, *Vogue España*, *Marie Claire*, *Única e Instyle*), y su difusión se duplicó, pasando de 767.233 ejemplares a 1.433.978 (25).

[47] Este hecho contradice la tendencia en muchas de las películas que reproducen el patrón de *Pretty Woman* con protagonistas inmigrantes a identificar precisamente al representante de la ley

o el poder como el galán de la historia (Argote 128) como ocurre, por ejemplo, en *La puta vida* (2001) de Beatriz Flores Silva.

[48] La información facilitada en la base de datos del Ministerio de Cultura arroja luz sobre la positiva recepción de la película entre el público nacional. La cinta, con 433.951 espectadores, se alzó con el noveno puesto entre los filmes españoles más taquilleros del 2006 y alcanzó una aceptable recaudación total en taquilla, desde su estreno el 20 de octubre del 2006, de 2.340.311,50 €. Asimismo, la interpretación de la actriz protagonista (Verónica Echegui) en el papel de Juani Jurado, fue galardonada en los "V Premis Barcelona Cinema 2006" (Mejor Actriz) y en los "Premios RNE Sant-Jordi" (Mejor Actriz).

[49] Por desgracia, Luna nunca alcanzó a ver terminada su "trilogía de Cenicientas del siglo XXI" ya que falleció víctima de una enfermedad en abril del año 2013, cuando se encontraba inmerso en el proceso de redacción del guión de su última entrega. El segundo capítulo de la serie, *Di Di Hollywood* (2010), protagonizada por Elsa Pataky, no logró, sin embargo, satisfacer las expectativas generadas por su anterior trabajo. Como demuestran los modestos datos de recaudación en taquilla de la cinta que recoge el Ministerio de Cultura, 722.030,60 € (115.093 espectadores), el proyecto no acertó a despertar suficiente interés entre el público, ni contó tampoco con el respaldo de la crítica, que atacó duramente al director por haber creado un "subproducto" concebido con el mero propósito de "hacer caja" a expensas de los patrocinadores (Arce 22).

[50] El personaje de Juani estuvo inspirado inicialmente en la empleada doméstica de Bigas Luna, la Juani original ("Extras" *Yo soy la Juani*).

[51] Tunear significa en la jerga de la juventud de hoy en día personificar un vehículo introduciendo modificaciones en la mecánica, la carrocería e incluso la cabina.

[52] A pesar de la producción "a la americana" de *Yo soy la Juani*, que supuestamente le daría un alcance global, el film no ha tenido ninguna repercusión en el circuito cinematográfico estadounidense, donde ni siquiera se ha llegado a estrenar ni lanzar en DVD todavía.

[53] http://www.yosoylajuani.com.

[54] Esta balada, "Como un mar eterno", supuso el debut en la música de la hasta entonces desconocida artista Hanna, como la Juani, una joven del extrarradio. A este éxito le siguió la publicación de su primer disco, *Pura Hanna* (2007), que incluye temas de ritmos híbridos y estilo urbano.

[55] María Trinidad del Rocio Mohedano Jurado (1946-2006), conocida como Rocío Jurado, fue una de las artistas españolas con mayor fama internacional. Durante su carrera, en la que se especializó en la interpretación de coplas y, en menor medida, flamenco, llegó a vender cerca de 20 millones de discos. Su tema "Como una ola" fue publicado en 1981 como parte del disco del mismo nombre.

[56] Esta película, que narra la obsesión de un fotógrafo por resolver un asesinato, ha pasado a la historia del cine por su célebre escena de seducción, retratada en el cartel promocional, en la que la cámara del protagonista cosifica y erotiza en una larga secuencia a una modelo.

[57] A este respecto, la *Enciclopedia Británica* apunta a un posible error de traducción (de "pantoufle en vair") al hecho de que hoy se hable de un zapatito de cristal. Alan Dundes, no obstante, reafirma el empleo por parte de Perrault del término "verre" en su obra y constata la presencia de "zapatos de cristal" en otros textos de origen no francés (110-11).

[58] www.secpre.org

[59] Esta última cifra fue calculada a partir de las estadísticas proporcionadas por la Sociedad Internacional de Cirugía Estética y Plástica (ISAPS) para el año 2004, que revelan un importante

incremento de cirugías realizadas a jóvenes de entre 18 y 21 años en España (un 40% del total), aupando al país al primer puesto en el ranking mundial para este segmento de la población (De Martos).

[60] En la secuela de *Yo soy la Juani*, el éxito de la protagonista va precedido, sin embargo, de la muerte de su mejor amiga, hecho que impulsa a la joven a abandonar finalmente su carrera cinematográfica después del exitoso estreno de su primera (y última) película.

Capítulo 2

Los *nuevos* Barbazules y Príncipes Cazadores: violencia de género y domesticidad en la España del tercer milenio.

"The Fairy tales are not a harmless and innocent
reading. If you know how to read,
they leave your soul disturbed."
Bo Gronbech, *Hans Christian Andersen* (131).

En *Psicopedagogía del cuento infantil*, Darío Guevara lanza una advertencia sobre los efectos perjudiciales para el desarrollo de la psique de los niños, tan impresionable e inmadura, de la exposición temprana a los cuentos de hadas, cuyas "truculentas, sanguinarias y feroces" intrigas corren, a su parecer, el riesgo de generales fobias, inseguridades e incluso parafilias (54). Aunque en el trillado debate sobre la idoneidad de estas lecturas son varios los autores que han refutado la postura defendida por Guevara (Tatar, *The Hard* xxvii; Bettelheim), no cabe duda de que el triunfalismo con el que tradicionalmente se pone colofón a estos relatos fantásticos poco tiene que ver con los cruentos episodios de violaciones, canibalismo, humillaciones, torturas e infanticidios que vienen a jalonar sus páginas. En efecto, la violencia constituye de modo manifiesto uno de los principales filones temáticos de los que se nutren los cuentos de hadas, incluyendo las versiones clásicas del género, donde, según arguye María Tatar, ésta se ve en ocasiones intensificada (*The Hard* 6).[61] Valgan como ejemplos el caso de la bruja de la variante de "Blancanieves" de los hermanos Grimm, a quien en el desenlace se la obliga a bailar hasta la muerte embotada en unos zapatos incandescentes; Zezolla, la Cenicienta de Basile, que le rompe

el cuello a su primera madrastra; o Pinocho, el niño marioneta ideado por Carlo Collodi, que casi muere frito y despellejado para confeccionar con su piel un tambor. En contra del tópico comúnmente aceptado, en el cuento de hadas cualquier personaje, no únicamente las madrastras y brujas, está en disposición de asumir en un determinado momento el rol de instigador, si bien es cierto que la violencia ejercida tiende a dirigirse consistentemente hacia dos colectivos en particular: las mujeres y los niños. Dicha estrategia tiene como finalidad, a juicio de Tatar, impulsar a través de una pedagogía del miedo la progresiva socialización de los menores y la internalización de las pautas y valores sexistas que rigen el modelo social androcéntrico,[62] de ahí el interés de algunas autoras feministas como Angela Carter por profundizar en el tema de la violencia y subvertir en sus rescrituras el arquetipo de la mujer/niño sufriente.[63]

Esta tendencia encuentra continuidad igualmente en la escena cultural española, donde multitud de creadores se han servido del cuento de hadas para denunciar la violencia de género, un problema nacional de primer orden (Sánchez Leyva 159), que se consolida como una de las asignaturas pendientes del feminismo del siglo XXI en España (Camps 11). La etiqueta "violencia de género" fue instaurada en la Declaración de la ONU sobre la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres de 1993 para designar "todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para las mujeres".[64] Pese a que España cuenta desde diciembre del 2004 con una de las legislaciones más ambiciosas a nivel europeo destinada a combatir esta lacra social, la Ley Orgánica 1/2004 de Medidas de Protección Integral Contra la Violencia de Género, no se ha logrado todavía reducir de manera estable y significativa la incidencia de este fenómeno. La "Macroencuesta de Violencia de Género de 2011" realizada por el Ministerio de Salud, Servicios Sociales e Igualdad cifra en un 10'9 el porcentaje de mujeres mayores de 18

años que han padecido maltrato en algún momento de su vida.[65] Según datos del Instituto de la Mujer, desde 1999, cuando empezaron a contabilizarse las muertes por violencia de género en España, éstas, lejos de remitir, han experimentado fluctuaciones alcanzando máximos en el año 2008, cuando se registraron 76 feminicidios. A todo ello hay que sumarle el impacto, todavía por determinar, que pueda tener la drástica reducción desde el año 2012 del presupuesto que el Ministerio de Sanidad, Asuntos Sociales e Igualdad destina a la lucha contra la violencia de género y los recortes gubernamentales en las ayudas concedidas al Instituto de la Mujer (Beteta Martín 43-44).

En *Femicide: The Politics of Woman Killing*, Jill Radford y Diana Russell conciben el feminicidio como un método violento de punición y control social empleado con recurrencia por el hombre para impedir que la mujer se autorrealice fuera de los límites impuestos por el orden androcéntrico (26). A esta misma motivación, el empeño del patriarcado por circunscribir a las mujeres a la esfera doméstica y más concretamente, al tradicional rol de madre y esposa, se debe también el surgimiento en los últimos años de discursos idealizadores del papel nutricio femenino tanto en el cine como en la literatura (Cruz y Zechi 147) y políticas pro-natalistas, entre las que figura la restrictiva reforma del aborto del 2013, encaminados a impulsar una deficitaria natalidad que pone en peligro la supervivencia del estado de bienestar. De acuerdo con el INE, a partir de los años 70, la tasa de nacimientos en España sufrió un declive progresivo y constante, viéndose reducido el índice coyuntural de la fecundidad en más de la mitad en un cuarto de siglo (de 2’8 en 1976 a 1’24 en 2001). Este dramático descenso pudo ser solo mitigado temporalmente por el impulso de la inmigración y medidas compensatorias como el llamado “cheque bebé” implantado en 2007 y en vigor hasta 2010 por el gobierno del PSOE, una ayuda de 2.500 euros por nacimiento o adopción que “recompensaba” insuficientemente a las madres

en lugar de atajar las graves desigualdades sociales sobre las que se asienta el problema (Herranz).[66] Pese los avances acaecidos durante la primera década del año 2000, el número de nacimientos se encuentra desde 2009 en tendencia decreciente como consecuencia del clima de incertidumbre que ha generado la crisis económica y el flujo de personas (especialmente jóvenes) que abandonan el país en búsqueda de un empleo (Fernández).

El presente capítulo tiene precisamente como objetivo indagar en las problemáticas de la violencia de género y la domesticidad/maternidad en España desde el marco crítico del cuento de hadas, tomando como punto de partida el análisis comparativo de dos rescrituras cinematográficas: *Te doy mis ojos* (2003), de Icíar Bollaín y *Hable con ella* (2002) de Pedro Almodóvar. Estrenados con apenas un año de diferencia, estos dos filmes surgen en un momento en el que se confirma la existencia de un giro radical en el tratamiento mediático y cultural de la violencia de género en España, motivado por la conmoción social que generó en la opinión pública del caso del asesinato de Ana Orantes a finales de 1997. *Te doy mis ojos* y *Hable con ella* suponen la traslación a la gran pantalla de dos de los cuentos de hadas más grotescos del género: "Barbazul" de Perrault, que presenta como protagonista a un asesino en serie de mujeres y la versión de "La Bella Durmiente" de Giambattista Basile, en la que el Príncipe abusa sin pudor de la heroína mientras ésta yace inconsciente en su lecho. Dado el propósito descrito, la elección de estas dos adaptaciones en particular se revela especialmente apropiada ya que nos permite explorar el impacto de los tres tipos de abuso que reconoce la ONU en su definición de violencia de género: el físico, el psicológico y el sexual. Además, aparte de compartir la violencia como hilo temático común, ambas revisiones feministas ahondan a mayores en otros dos aspectos de marcada relevancia: el asunto de la curiosidad y la creatividad femenina como modo de autorrealización personal y la reescritura como acto subversivo y/o motor de cambio.

Conviviendo con Barbazul: *Te doy mis ojos* (2003), de Icíar Bollaín.

"Fasten the chamber!
Hide the red key;
Cover the portal,
That eyes may not see.
Get thee to market,
To wedding and prayer;
Labor or revel,
The chamber is there!"
Rose Terry Cooke, *"Blue-beard's Closet"* (1-8).

Te doy mis ojos (2003) supone la tercera incursión en la gran pantalla como directora de Icíar Bollaín, tras sus largometrajes *Hola, ¿éstás sola?* (1995) y *Flores de otro mundo* (1999), en los que la cineasta madrileña indagaba respectivamente en el desarraigo y desorientación que afligía a la juventud de los noventa, y el fenómeno de la inmigración en España.[67] Sin abandonar la perspectiva crítica ginocéntrica (Cruz 68) que caracteriza su cine de aspiraciones transformadoras, en este proyecto fílmico Bollaín adopta como centro de la mirada un tema que ha ido adquiriendo un ascendente protagonismo en su cinematografía (Gould Levine 218) y se erige como una de las mayores lacras de la sociedad española contemporánea: la violencia de género.[68] La compleja realidad de esta problemática social queda plasmada con crudeza en la cinta a través de la dramática historia de amor y desamor de sus protagonistas, Antonio (Luis Tosar) y Pilar (Laia Mallul), un joven matrimonio residente en Toledo, cuya relación se

encuentra marcada por el maltrato físico y psicológico al que el primero somete a su esposa y los intentos de ésta por escapar y trasformar su existencia.

El destacado éxito e impacto social de *Te doy mis ojos* se debió en parte a su tratamiento "frontal" (Cruz 67) y veraz del fenómeno de la violencia de género.[69] El momento en el que se gesta la película, el año 2003, coincide precisamente con el fin del periodo de gobierno del PP (1996-2004), en el que progresivamente comenzó a concedérsele una atención destacada al asunto y se asentaron los fundamentos necesarios para introducir un nuevo marco oficial desde el que abordarlo. Sin embargo, ni la legislación entonces vigente y ni los sucesivos Planes contra la Violencia Doméstica concebidos por el gobierno de Aznar (el primero aprobado en marzo de 1998 y el segundo en 2001) se revelaron suficientes para frenar la escalada de víctimas por violencia de género en España, cuyo índice según el Instituto de la Mujer se incrementó en más de un 20 por ciento en apenas cuatro años.[70] En este contexto y con el fin de acabar con cualquier posible complicidad social ante el maltrato, con la historia de Antonio y Pilar, Bollaín parece querer cedernos a los espectadores, en alusión al título del largometraje, sus "ojos" para que intentemos alcanzar a comprenderlo y cobremos conciencia de su trascendencia como "problema público…que involucra a toda la sociedad" (Bustelo, López y Platero 67).

El interés de Bollaín por este tema surge a raíz de uno de sus anteriores trabajos como directora, el corto *Amores que matan,* donde ésta acometía la exploración de la violencia de género desde la peculiar mirada del maltratador.[71] Su "secuela", el largometraje *Te doy mis ojos*, supone la continuación de esta labor, con la que Bollaín aspira a llenar lo que ella identifica como un vacío en la representación cultural de este fenómeno, con frecuencia frivolizado en los medios, que tienden a enfocarse en "el peor final, cuando ella ha muerto y él se ha entregado" ("Historia" 24). El resultado es un retrato realista e íntimo de la violencia de género que le

permite al espectador ser testigo desde dentro de este drama, ahondando en las causas que llevan al maltratador a abusar, a la víctima a tolerar, y al entorno a justificar y/o criticar las situaciones violentas. Como se explica en el prólogo al guión publicado, el proyecto requirió un riguroso trabajo de documentación que contó con la implicación directa de las autoras, Bollaín y Alicia Luna, entrevistando a mujeres maltratadas, asistiendo a sesiones de terapia y visitando el servicio de atención a la mujer de la policía y organizaciones de apoyo a las víctimas (14). Además, en su afán por impregnar la historia de un cariz realista, que en palabras de la directora, trasmitiera "verdad", se escogieron decorados reales para la película, se instó a los actores a improvisar dejándoles libertad de movimientos, se recurrió a la cámara en mano para captar las escenas violentas, y se redujo la presencia de la música en la película a su mínima expresión ("Extras" DVD).

El realismo de la cinta y su mensaje de denuncia social constituyen, en efecto, dos de los aspectos en torno a los que se concentra el grueso de la crítica existente, a los que se le ha de sumar un tercero: el modo en el que los intertextos pictóricos presentes en la historia conectan con la temática planteada. En este proyecto, no obstante, propongo conceptualizar la película desde un enfoque alternativo, como "palimpsesto" en el que operan diferentes capas o niveles de análisis, interconectados en un marco común prácticamente inexplorado por la crítica: el cuento de hadas. Según este argumento, la historia realista de maltrato que dramatiza el texto matriz aparece imbricada con un subtexto de cuento de hadas, en cuyo seno cobran realmente significado las imágenes míticas y religiosas intercaladas en la obra y se percibe el verdadero alcance de la crítica de la película en relación a esta lacra social. En particular, mi lectura de *Te doy* como rescritura feminista de cuento de hadas pivotará en torno a tres temas fundamentales: la representación de la violencia de género como un fenómeno complejo para el que no valen

aproximaciones reduccionistas; el motivo de la curiosidad y la agencialidad de la mujer como fuente de conflicto y motor de cambio; y el relevante papel de la solidaridad femenina en la lucha contra el abuso.

Son varios los cuentos de hadas clásicos cuyo influjo se deja entrever de modo manifiesto en la trama original de la película: la "Cenicienta" (cuyo motivo del zapato adquiere una relativa relevancia en la historia), "Rapunzel" (que comparte con Pilar su condición de mujer privada de libertad) y la "Bella y la Bestia" (a cuyo protagonista masculino, trasmutado en una bestia, recuerda Antonio durante sus arranques de violencia), entre otros. Con todo, si hay un cuento de hadas que se impone con claridad sobre los demás como intertexto primario del filme, ése es sin duda el de "Barbazul", cuyo protagonista ha pasado a la historia de la literatura como el prototipo por excelencia del matratador de mujeres.[72] En la versión clásica de Perrault, Barbazul es un rico burgués viudo de apariencia grotesca que contrae matrimonio con una joven dama del lugar, después de que ésta cediera a las presiones de su madre. Al mes de las nupcias, el protagonista le comunica a la joven la necesidad de ausentarse por negocios confiándole las llaves de todas las estancias de su palacio e instrucciones precisas de no entrar bajo ningún concepto en una de ellas. La heroína, sin embargo, desoye las advertencias de su marido y accede a la cámara prohibida, en la que se encuentra los cuerpos ensangrentados de sus siete anteriores mujeres, supuestamente desaparecidas. Aterrorizada por el hallazgo, la joven deja caer al suelo la llave de la cámara, que queda impregnada de modo indeleble con la sangre de las víctimas. A su regreso, Barbazul descubre la ofensa de su esposa y sin mostrar piedad alguna, amenaza con cortarle la cabeza. Mientras la dama espera en compañía de su hermana Ana a ser sacrificada, llegan al palacio sus dos hermanos que la rescatan *in extremis* dando muerte al

agresor. Al final, la heroína se proclama única heredera de la fortuna de su marido y vuelve a casarse, en esta ocasión con un hombre de bien, con quien vive feliz el resto de sus días.

Como bien apunta Maria Tatar, el relato de "Barbazul", con su enfoque en el ámbito doméstico y su visión desromantizada de las relaciones de pareja, es en última instancia una historia "with an impassioned social purpose…[which confirms] everything we didn´t want to know and were afraid to ask about [marriage]" (*Secrets Beyond* 53). A nivel temático, las coincidencias entre la cinta de Bollaín y el cuento de Perrault resultan evidentes.[73] Las dos historias giran en torno a las intimidades de una pareja (Barbazul y su esposa/ Antonio y Pilar) cuya convivencia se rige por la violencia y la dominación del marido, y las relaciones que las protagonistas femeninas mantienen con su círculo familiar más cercano: la madre, la hermana (Ana) y los dos hermanos salvadores, sustituidos en el filme de Bollaín por dos "hermanas simbólicas", Rosa (Kiti Manver) y Lola (Elisabet Gelavert). Tanto Pilar como su homóloga en "Barbazul" resisten en un determinado momento a someterse a la autoridad masculina. La "desobediencia" que se les atribuye, motivada en el texto de Perrault por el deseo de conocer y en *Te doy* por el de autorrealizarse, representa una amenaza al orden patriarcal que las señala como mujeres caídas, de ahí que como veremos, en ambos casos se las identifique formalmente con la figura de Eva. Además, en las dos historias, el "pecado" cometido por las protagonistas implica la transgresión simbólica y/o literal de un espacio prohibido tradicionalmente reservado al hombre: el ámbito del saber (intelectual y sexual) y la esfera pública, o en otras palabras, el acceso a la autonomía personal.

Algo que también comparte el cuento original de Perrault con la adaptación de Bollaín es su sorprendente carácter realista, una peculiaridad que lo viene a situar como excepción dentro del género del cuento de hadas, cuyas historias se distinguen, entre otras características, por su

manifiesto "sense of wonder" (Zipes, *When Dreams* 5). Mientras el componente mágico del "Barbazul" clásico se reduce al episodio de la llave ensangrentada, cuya descripción adolece de un cierto cariz fantástico, el realismo del texto se patentiza en multitud de detalles verídicos relativos al matrimonio, el reparto de papeles asociados a hombres y mujeres, y las instituciones militares de la época (Fernández Rodríguez, *Las nuevas* 34-35). Como era costumbre, el matrimonio de Barbazul con su esposa resulta de un acuerdo mercantilista entre dos partes, para el cual la notable disparidad de los cónyuges -en edad, riqueza, experiencia sexual y atractivo físico- no suponía un inconveniente sino más bien lo contrario, ya que venía a reforzar la distribución de los roles de género tradicionales (cabeza de familia vs. madre y esposa). Además, tal y como se menciona de modo explícito en el texto original, los hermanos de la protagonista, "one a dragoon, the other a musketeer" pertenecen a dos órdenes militares contemporáneas de Perrault, un detalle auténtico que aporta mayor veracidad a la narración (156).

No obstante, *Te doy mis ojos* se desmarca claramente de la versión clásica de "Barbazul" en su plasmación desmitificada de la violencia de género y la figura del maltratador. En primer lugar, aun sin ser una historia fantástica, el texto original de Perrault plantea un retrato de la violencia de género como ficción y del maltratador como una excepción insólita y aberrante del comportamiento normativo masculino. En el poema que cierra el relato en forma de segunda moraleja, el narrador autorial insiste en el carácter anacrónico de la historia dramatizada y apela directamente al lector a que sea "cauto" en sus interpretaciones evitando establecer paralelo alguno con la realidad: "You surely know that this tale/ Took place many years ago/ No longer are husbands so terrible/ Demanding the imposible,/ Acting unhappy and jealous/ They toe the line with their wives," (157). De hecho, como se aclara en el desenlace, tras la muerte del brutal

Barbazul, la protagonista contrae matrimonio con otro hombre, a diferencia de su anterior marido, "a very worthy man," que la hace olvidar el trauma sufrido (156).

Sin nombre de pila conocido más que el de "Barbazul", en referencia a su barba azulada de apariencia sobrenatural que aterrorizaba a todo aquel que la contemplaba, el protagonista del cuento clásico aparece representado como un ser repulsivo y anormal, una caracterización que concuerda precisamente con la presentación contemporánea del maltratador como un "ejemplo de inhumanidad, algo monstruoso" (Izquierdo 69).[74] En opinión de Miguel Lorente Acosta, este retrato desvirtuado de la figura del maltratador como "la personificación de todos los males que afectan a la sociedad" tiene como objetivo relativizar el problema de la violencia de género, asociándolo erróneamente a situaciones de marginalizad social: paro, alcoholismo, drogadicción, pobreza, analfabetismo, etc. (83). En la misma línea, el interés de varios historiadores culturales en identificar posibles antecedentes reales de Barbazul entre los asesinos en serie más sanguinarios de la historia probablemente derive de la tendencia hoy en día a criminalizar y patologizar el abuso (Lorente Acosta 88), reduciéndolo con ello a un "problema legal o psiquiátrico" sin trascendencia política (Izquierdo 88).[75]

Frente a esta representación estereotipada de la violencia de género como un fenómeno aislado de carácter anecdótico, la cinta de Bollaín demuestra un esfuerzo consciente por generalizar el maltrato y humanizar la figura del abusador. Como se deduce del nutrido grupo de individuos que participan en la sesiones de rehabilitación de maltratadores a las que asiste Antonio, son muchas las mujeres que sufren abusos por parte de sus parejas, entre ellas la protagonista, Pilar, que una vez casada, viene a recoger el testigo de su madre como mujer maltratada. Este problema se plantea, por tanto, no como una excepción sino la norma "que se

repite generación tras generación" en la realidad cotidiana de multitud de familias españolas (Criado 9).

De hecho, en *Te doy* es el modelo de masculinidad "moderno" y progresista que encarna el personaje de John (David Mooney), el marido escocés de la hermana de la protagonista, Ana (Candela Peña), a quien éste permite literalmente llevar los pantalones en la relación, el que supone la verdadera "anomalía" a la norma social. Como se desprende del jocoso comentario que le dirigen Rosa y Lola,"[John] no es una joya, es un extraterrestre," en la realidad social que retrata Bollaín, plagada de Barbazules dominantes, aspirar a encontrar a un Príncipe Azul como John, que cocine, friegue y cuide de los niños, constituye una extravagancia. Por el contrario, el personaje de Antonio/Barbazul, administrador junto con su hermano de un negocio familiar de muebles de cocina, se presenta en la historia como un cabeza de familia en todo caso "funcional": un hombre como tantos otros, trabajador, de clase media y formación intelectual básica, que cuenta con buena salud y el apoyo de su entorno afectivo. En efecto, según arguye Gabriela Ferreira, si por algo se caracteriza el maltratador es por su "normalidad", en el sentido en que no existe un perfil concreto para estos individuos definido por un conjunto de características básicas, sino que éste es "plano" e independiente de cuestiones de clase, nivel educativo o ámbito profesional (86).[76]

Además de lo anterior, la adaptación fílmica de Bollaín y el cuento de hadas clásico divergen igualmente en sus dispares modos de entender y representar la violencia de género. Según afirma Tatar, el "Barbazul" de Perrault supone "[the very] stuff of horror" (*The Annotated* 145), que destaca por la espectacularización ponderada del maltrato físico. El antihéroe de la historia, "the most perfect model of cruelty" (France 567), que el ilustrador Edmund Dulac retrató a principios de siglo ataviado con un vasto turbante y un grotesco sable fálico de

dimensiones descomunales, aparece caracterizado por el narrador como un ogro sádico con un corazón "harder than stone" (154), capaz de rugir "so loudly that the entire house shook" (155). Dos son los momentos en la obra en los que se hace hincapié tanto verbal como gráficamente en la brutalidad de Barbazul: el impactante episodio de la cámara ensangrentada, donde éste almacena los cadáveres de sus víctimas, y la escena del "sacrificio" frustrado de la protagonista, en la que su esposo, a punto de decapitarla, la agarra del pelo y golpea violentamente hasta casi acabar con su vida.

En *Te doy*, no obstante, de las tres modalidades de representación de la violencia contra la mujer en el cine español que identifica Barbara Zecchi –la invisibilización de la agresión física, su codificación explícita, o la exhibición de la mujer como sujeto agente del agravio–, Bollaín opta por reproducir la primera, la elisión intencionada del abuso corporal, con el propósito de desmitificar la creencia popular de que "si no hay sangre, no hay maltrato" (314-15). Así, en lugar de enfocarse en la plasmación gráfica de la violencia física de Antonio contra Pilar, inscrita tácitamente en el filme a través de la inserción de detalles como el parte médico de agresión de la protagonista o los destrozos materiales en su cocina, la directora se concentra en documentar de un modo explícito otro tipo de maltrato: el abuso psicológico en forma de insultos, vejaciones y amenazas que rige la convivencia familiar. A diferencia de la violencia física, que aparece vinculada a la opresión, la humillación –o lo que Bourdieu denomina "violencia simbólica"– deriva de situaciones de dominación (Izquierdo 80). Según reporta la OMS, en contra de lo esperado, esta forma de agravio, *a priori* más tolerable, es percibida por las víctimas como sumamente letal y nociva, ya que supone un ataque directo a la estabilidad psíquica y sentimiento de autovaloración personal de quien la padece ("Violencia"). Dicha idea se patentiza claramente en la película en la "escena del balcón," en la que Antonio, después de despojar

violentamente a Pilar de su ropa, la arrastra hasta la terraza y obliga a exhibir públicamente su desnudez.[77] Sin cicatrices visibles que evidencien el abuso, la protagonista, que llega incluso a orinarse durante la afrenta, explica en su parte de denuncia policial que "no t[iene] nada por fuera; es por dentro", resumiendo la agresión sufrida a manos de su esposo con un categórico "lo ha roto todo, todo, todo."

Dado lo expuesto, resulta difícil llegar a comprender las razones por las que Pilar permanece hasta el último momento con su "verdugo", soportando en silencio sus continuas palizas y humillaciones con la esperanza de que cambie algún día. Lo esperable en esta situación es que la mujer denuncie al agresor y ponga fin de inmediato a la relación; cualquier otro tipo de reacción es directamente interpretada como una resistencia a liberarse de su posición de víctima (Mahoney). Sin embargo, frente al "Barbazul" original, cuyos protagonistas no se casan por amor sino "for social and financial advancement" (Zipes, *The Enchanted* 157), la de Antonio y Pilar es, en palabras de Bollaín" una "historia de am[or]", aunque adulterada por los sentimientos de dominación e inseguridad de uno de los cónyuges ("Historia" 25).[78] Esta afirmación viene a retar la visión estereotipada de que el amor y el maltrato no pueden coexistir, y de que el abusador, por su egocentrismo patológico, es incapaz de sentir afecto por nadie más que por sí mismo. En *Te doy*, no obstante, Antonio se revela como un "ser poliédrico", cuya conducta, por momentos afectuosa y considerada para con su esposa, degenera aleatoriamente en estallidos de violencia desencadenada (Martínez-Carazo 398). Esta dualidad aparece sutilmente reflejada en el cartel promocional del filme, en el que se enmarca en un primer plano el rostro de Pilar, recostada sobre una mesa, tras el que se impone el de Antonio/Barbazul, abrazándola/agarrándola por la espalda. La ambigua disposición de los cuerpos –con Antonio encima de Pilar–, la expresión contenida de sus rostros –sugiriendo indistintamente placer y

temor–, y el intenso tono rojizo que inunda la escena contribuyen a la interpretación del acto como un episodio a su vez pasional y amenazador, romántico y opresivo.[79]

Con todo, Bollaín no cae en el error de reducir la violencia de género a un asunto meramente pasional, sino que va más allá al exponer en su película las motivaciones últimas que impulsan a un hombre a abusar de su pareja: el miedo a perder el poder sobre ella. Según argumenta Philip Lewi's en su revelador estudio, *Seeing Through the Mother Goose Tales*, ya en el "Barbazul" de Perrault, se apunta veladamente al origen del problema en el misterioso secreto que guarda el protagonista. En su lectura lacaniana del relato, basada en los conceptos de "doubling" y "difference", Lewis mantiene que Barbazul no acaba con la vida de sus siete esposas con el fin de ocultar un supuesto secreto –su condición de asesino en serie. Para el protagonista, la desobediencia de sus mujeres viene a representar "a castration threat" y la cámara prohibida constituye en realidad una mera prueba destinada a comprobar su sumisión. Los asesinatos se tornan el único modo que éste encuentra de reafirmar su sentido, en todo caso ficticio, de superioridad (y diferencia) con respecto a sus esposas. Y es que como afirma Bourdieu en *Masculine Domination*, el discurso de dominación del hombre sobre la mujer que continúa gobernando nuestra visión del mundo no encuentra legitimación biológica alguna, sino que supone "*a naturalized social construction*" (23; citado en Zipes, *Why* 166). La aludida superioridad masculina no es más que un mito de carácter arbitrario que los aparatos sociales de poder se encargan de alimentar y que el hombre acierta únicamente a preservar mediante el ejercicio de la manipulación y la fuerza bruta. Es la constatación de esta realidad lo que empuja precisamente a Barbazul a asesinar a sus víctimas, como acto ejemplarizante, revelando de tal modo, a juicio de Lewis, una crisis de la falocracia.

Dicha crisis de la falocracia encuentra reflejo en la película de Bollaín en el infierno personal que atraviesa el protagonista, Antonio, un hombre sumido en una profunda crisis de identidad contra la que lucha en vano por superar. En una de sus confidencias a su terapeuta, Antonio afirma que "lo único" que desea es mantener "una relación normal" con su esposa, entendiendo como tal, un matrimonio convencional que se ajuste al reparto de papeles tradicionalmente asignados a hombres y mujeres en el marco de las relaciones heterosexuales. Por ello, cuando Pilar rechaza limitarse a ejercer las funciones que se proyectan sobre ella desde el patriarcado y osa perseguir autorrealizarse fuera del rol impuesto de madre y esposa, la imagen de autoridad que Antonio ostenta de sí mismo se ve progresivamente mermada y su subjetividad pasa a estar controlada por sentimientos de inseguridad y ansiedad. Como el mismo Antonio llega a reconocer en una ocasión, "sin Pilar, no [es] nadie" ya que su identidad se define por oposición a la de su esposa y por tanto, depende totalmente de ella.

De tal modo, en *Te doy* Bollaín ofrece una nueva perspectiva sobre la violencia de género que evita reproducir la articulación estereotipada del fenómeno según el binomio maniqueísta abusador-víctima. En lugar de poner el acento en las diferencias biológicas esenciales que contribuyen a la naturalización de los sexos y la codificación de la violencia como un atributo inherente al hombre –la llamada dicotomía mujer pacífica/hombre guerrero que antropólogas como Margaret Mead o Peggy Reeves Sanday han convenientemente refutado–, la directora se concentra en apuntar al miedo, una emoción eminentemente humana y universalmente compartida, como la raíz última del problema. Tanto Pilar como Antonio se identifican con esta emoción que les permite reconocerse mutuamente en el otro, situándolos a ambos en la posición de víctimas, de la ira de su esposo en caso de Pilar y de sí mismo en el de Antonio. No en vano son varios los momentos durante la película en los se incide en el retrato

desempoderizado del protagonista, por ejemplo, la escena en la que se muestra a Antonio después de practicar el coito con su esposa, totalmente desnudo y con el pene en estado de relajación, una inusual imagen que, como bien apunta Bárbara Zecchi, viene a romper con el llamado "misticismo del falo" del cine comercial (322).[80]

Si bien ambas versiones de "Barbazul" semejan coincidir en sus conclusiones, ya sean veladas o explícitas, sobre el origen de la violencia de género, éstas se oponen claramente en sus perspectivas sobre los efectos de la misma. En el cuento de hadas clásico, la brutalidad que despliega el antihéroe se presenta como un método disciplinario efectivo con un impacto positivo sobre la existencia de la protagonista, ya que sirve para reprimir las ansias de rebelión de ésta y evitar con ello su perdición final. La armonía doméstica que, según se anticipa en el desenlace, disfruta la esposa de Barbazul en su segundo matrimonio sólo puede darse tras la imperativa reforma de su conducta; en lugar de experimentar un desarrollo, su personaje sufre, por tanto, un aleccionamiento o "involución". En contraposición a este desenlace, en la cinta de Bollaín la ruptura matrimonial resulta inevitable como consecuencia de la evolución psicológica que experimenta Pilar –traducida en el plano simbólico, discursivo y espacial en una creciente agencialidad y libertad– y la violenta oposición de su esposo a aceptarla reformulando la relación de pareja en términos diferentes a los establecidos.

Como la heroína de Perrault, a quien se le niega en el cuento un nombre de pila con el fin de subrayar su mera función de esposa, la ambigüedad del nombre asignado a la protagonista de *Te doy*, Pilar, un nombre común reconvertido en antropónimo, pone de relieve su estatus de objeto (o sujeto sin identidad) al inicio del filme. Las fuertes carencias identitarias que manifiestan las heroínas de ambas versiones de "Barbazul" no constituyen de ningún modo un atributo excepcional entre las princesas de cuentos de hadas. Para éstas, dicha deficiencia se

presume una condición generalizada y altamente deseable, que incluso se reinterpreta como virtud. El rasgo que verdaderamente desmarca a Pilar y su homóloga en "Barbazul" del modelo arquetípico de princesa, que a juicio de Kay Stone representa la encarnación misma de la belleza y virtud idealizadas, es precisamente la naturaleza imperfecta de sus caracteres ("Things" 45). Ni los aparentes sobretítulos que exhiben algunas de las dramatizaciones decimonónicas de la historia, ¨The Consequences of Curiosity¨ y "The Hazards of Female Curiosity", ni la primera moraleja del relato original dejan duda alguna sobre cuál es la "tacha moral" que se le adscribe a la esposa de Barbazul y por extensión, a Pilar: la "epistemophilia" o excesivo deseo por conocer.

Como denuncia Clarissa Pinkola Estés, resulta manifiesta la tendencia en la tradición cultural occidental a valorar con desigual rasero la curiosidad masculina y la femenina. En tanto que a la primera se la eleva a la categoría de investigación, se denigra la de la mujer bajo etiquetas peyorativas de la índole de "chisme" o "fisgoneo", que no sólo ponen en tela de juicio su disposición intelectual sino también su capacidad para la perspicacia e intuición (51-52). Esta idea aparece claramente reflejada en el primer poema que a modo de moraleja cierra el cuento de Perrault, donde se incide en las consecuencias perniciosas de la curiosidad como defecto inherentemente ligado al género femenino. En opinión de Perrault, una dama digna debía en todo caso saber ejercitar autocontrol y resistir entregarse al artificio de la coquetería y la curiosidad, de ahí que a la esposa de Barbazul se la retrate como una joven indecorosa cuya indiscreción está al borde de costarle la vida en dos ocasiones.[81]

Al establecer una triple asociación en "Barbazul" entre la curiosidad, el peligro y la mujer, Perrault se hace eco de una larga lista de mitos fundacionales que, como las historias de Eva y Pandora, entre otras, insisten en presentar una visión estigmatizada el deseo intelectual femenino como una maldición. En efecto, son muchas las voces desde la crítica feminista que

reclaman la necesidad de revisar el arquetipo de la curiosidad femenina, ya que como arguyen Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Mad Woman in the Attic*, dicho discurso promovido desde el patriarcado tiene como objetivo vetar a la mujer del acceso a un conocimiento vital para la conquista de su libertad, perpetuando con ello un modelo de sociedad desigualitario (216). En su anti-cuento de hadas*,* Bollaín hace suya esta reivindicación reconceptualizando la curiosidad de la protagonista en términos positivos no como una "tara" que debe ser urgentemente refrenada sino precisamente la "llave" que le permite a Pilar penetrar en un espacio que le estaba hasta entonces "prohibido" (la esfera pública), luchar por alcanzar su autonomía personal y, en último término, redescubrirse a sí misma.

La creciente agencialidad que despliega Pilar en *Te doy* y la involución psicológica de su antecesora en "Barbazul" aparecen proyectadas en el plano simbólico en el progresivo rechazo y/o identificación que ambas heroínas demuestran por el modelo de feminidad encarnado por María y su ideal opuesto: Eva. Según Jennifer Waelti-Walters, el género del cuento de hadas comparte con la ideología cristiana una visión polarizada de la feminidad ideal que predica para la mujer dos opciones enfrentadas: "ángel" o "demonio", articuladas en el paralelismo María/Princesa vs. Eva/Lilith/María Magdalena/Bruja, como representaciones antagónicas de la virginidad virtuosa, por un lado, y el sexo vilificado, por otro (80-81). Dicha dicotomía Eva/avE, que en las diferentes culturas patriarcales se transfigura en infinidad de iconos "terroríficos" y "protectores" destinados a definir "las imágenes socializadas de los hombres con respecto a las mujeres" (Etxebarría 112), ocupa un lugar medular en el discurso de *Barbazul*, a cuya heroína, por su actitud curiosa e indómita, se la vincula indefectiblemente con Eva. De hecho, en una de las dos versiones clásicas de la historia de "Barbazul" firmadas por los hermanos Grimm, el relato "MarienKind," la propia virgen María asume uno de los roles protagónicos de la trama: el

de figura valedora de la justicia y rival de la heroína, la reina (en el papel de Eva), a quien castiga duramente por su rebeldía y falta de sinceridad condenándola al silencio.

En el "Barbazul" de Perrault, la domesticación forzada a la que se somete a la protagonista se manifiesta simbólicamente en su distanciamiento del arquetipo femenino de Eva/María Magdalena y su conformación final con el modelo de mujer servil preconizado desde el patriarcado (María). Textualmente, la conexión entre la esposa de Barbazul y la madre de la humanidad se establece de un modo explícito en el relato al introducir el narrador una referencia directa al motivo de la tentación: "But the temptation was too great. She was unable to resist" (151). Esta asociación aparece reforzada asimismo a nivel visual en varias de las ediciones ilustradas de la historia, donde entreveradas con los retratos de los protagonistas, se incluyen viñetas en las que se reproducen escenas del génesis. El resultado es un sugerente pastiche de imágenes bíblicas y de cuento de hadas que a los ojos del espectador, identifica unívocamente a la heroína como hija de Eva.

Asimismo, desde la crítica psicoanalítica se ha interpretado la curiosidad de la esposa de Barbazul no como una inquietud meramente intelectual sino también sexual, una hipótesis, ésta, que vincula a la protagonista con el icono sexual femenino por excelencia, María Magdalena. Según esta lectura, que vendría a justificar la desproporcionada reacción de Barbazul al final del relato, tras el motivo de la cámara secreta, cuyo acceso se le niega a la joven, se esconde una alusión metafórica al órgano sexual femenino, y la llave ensangrentada que porta la protagonista, sustituida en otras variantes de la historia por un huevo cascado, una manzana mazada o una flor marchita (símbolos unívocos de la pérdida de su virginidad) funcionaría como prueba irrefutable de su infidelidad marital (Bettelheim 302; Dundes 46; Mallet 201). El descubrimiento de esta trasgresión por parte de Barbazul marca el clímax de la narración ya que a partir de este

momento, opera un rotundo cambio en el comportamiento de la heroína. Ésta, viendo amenazada su vida, se desmarca de inmediato del arquetipo de feminidad transgresora encarnada por Eva/María Magdalena, adoptando en su lugar una aptitud sumisa para con su esposo y en último término, su Dios. En espera a ser sacrificada, la dama le suplica a Barbazul que le permita retirarse para encomendarse a Dios, un acto de piedad que la redime de su pecado y recompensa con la salvación final, una nueva "oportunidad", materializada en forma de segundo matrimonio, para asumir con dignidad el modelo de mujer servil encarnado por María.

En la versión de Bollaín, no obstante, el progresivo empoderamiento personal que experimenta Pilar se representa en el plano simbólico como una transición en dirección opuesta a la anterior: del modelo de María al de Eva. Los múltiples subtextos pictóricos que salpican la historia, y en concreto, las figuras míticas y religiosas que encuadran, nos proporcionan la clave necesaria para descifrar las paradas del itinerario simbólico que recorre la protagonista en su particular búsqueda personal. Desde este prisma, el viaje interior que emprende Pilar aparece estructurado en el filme en tres etapas independientes distribuidas en torno a tres escenas en las que ésta se identifica con las mujeres retratadas en tres cuadros, *La Dolorosa* de Luis de Morales, *Dánae* de Tiziano y *Adán y Eva* de Alberto Durero, y los arquetipos de feminidad que representan. En la primera, la cámara capta cómo Pilar, que acude a la catedral con el fin de solicitar un empleo, se detiene a contemplar del retrato de la Virgen Dolorosa, en cuya silueta, cabizbaja, ataviada con ropajes oscuros y expresión doliente, concentra toda su atención, hasta que la sobresalta el comentario burlesco de su hermana Ana: "acaba de darse cuenta de que ha salido de casa en zapatillas," en una doble alusión a la virgen y Pilar misma.[82] En un segundo episodio, se muestra a la heroína, entregada a sus prácticas de guía de museo, amenizando la visita de un grupo de jóvenes con su relato del mito de Dánae. En su exposición, el sensual perfil

desnudo de la diosa retratada por Tiziano, en opinión de Bocaccio, epítome por excelencia de la mujer prostituta (Santore, citado por Gould Levine 221), se confunde proyectado sobre el cuerpo de Pilar en un fundido visual que materializa a ojos del espectador (y del propio Antonio, convencido desde este momento de la infidelidad de su esposa) el paralelismo existente entre ésta y Dánae/María Magdalena. Finalmente, la tercera y última identificación acontece durante la escena eliminada que originalmente debía haber cerrado el drama, en la que Pilar, tomando como punto de partida los óleos gemelos de Durero en el Museo de las Américas, les explica a unos niños la historia de la expulsión de Eva y Adán del paraíso, comentando con respecto a "la tendadora" (y ella misma) que ésta lo "tiene todo más claro." [83]

Las dispares evoluciones psicológicas de las protagonistas de ambas versiones de "Barbazul" encuentran asimismo reflejo en el plano discursivo. Mientras que en el relato de Perrault la involución de la heroína se traduce en una parquedad verbal, en *Te doy* el proceso de emancipación de Pilar corre parejo a una progresiva reapropiación de la voz. En este sentido, el Barbazul clásico deja traslucir una norma implícita del discurso del cuento de hadas por la que se discrimina a los personajes femeninos verbalmente locuaces (las brujas y las madrastras), en favor de heroínas funcionalmente mudas. Según Ruth Bottigheimer, en las intervenciones de las princesas de los relatos clásicos, se confirma una sobrexplotación del discurso indirecto, la réplica y las interjecciones expresivas, un modelo discursivo, que a su juicio, delata "the weight of an entire society fobidding [female] inquiry, initiative, and …impertinence" ("Silenced" 127). Son muchos los cuentos de hadas en los que el motivo del silencio adquiere especial protagonismo, por ejemplo, "Blancanieves", "La Bella Durmiente" o "La Sirenita", cuyas historias abundan en princesas mudas o silenciadas a la fuerza como escarmiento por un comportamiento irreverente. Además, aplicada al acto de narrar, la aversión por la voz femenina

empoderizada se amplifica si cabe aún más, como demuestra el hecho de que el arte narrativo, representado en el género del cuento de hadas en el hacer creativo de hilanderas y tejedoras, se conceptualice en muchas historias canónicas firmadas por hombres como una función mutiladora que desfigura y deforma físicamente a toda mujer que la ejercita.[84]

Frente a esta tendencia, en la rescritura de Bollaín el uso creativo de la palabra no le comporta a la protagonista agravio alguno sino que repercute positivamente en su persona, surtiendo un efecto restaurador en su identidad. La Pilar apocada del principio de la historia, cuya presencia, citando a Antonio, apenas genera un "ruido", manifiesta profundas carencias comunicativas que la llevan a expresar sus emociones con silencios. Además de este "*hándicap*" sensorial, la heroína padece a mayores restricciones en su capacidad visual, literales, a raíz de una paliza de su marido que le provocó lesiones oculares irreversibles, y metafóricas, puesto que como anticipa el título, *Te doy mis ojos*, le "entrega" a éste sus ojos como prueba de amor. Simbólicamente ciega y muda, y totalmente anulada bajo la violencia y dominación de Antonio, la protagonista es, citando a Bollaín, una mujer sin identidad que "no sabe quién es" ("Extras" DVD). A medida que avanza la trama, sin embargo, el espectador va siendo testigo del progresivo despertar psicológico de Pilar, una transformación, ésta, que resulta impulsada por su deseo por conocer pero que es en último término catalizada por el ejercicio de la narración exegética. Es a través de sus interpretaciones personales de las escenas míticas que comparte oralmente con diferentes oyentes cuando la heroína toma verdaderamente conciencia de su situación y de la necesidad de recuperar el control de su vida. Como le confía a su hermana al final de la cinta, Pilar "t[tiene] que ver[se]…llev[a] mucho tiempo sin ver[se]", un reconocimiento que supone un primer paso hacia la restauración de su identidad.

Al igual que hicieran Sherezade y las antecesoras de la esposa de Barbazul en las antiguas versiones folclóricas de la historia, la heroína de la rescritura de Bollaín descubre en su voz creativa un "arma" de autodefensa que la libra de la "muerte en vida" en la que ha degenerado su existencia (simbolizada en el cuadro de Orfeo y Eurídice que le relata a su hijo en un inframundo infranqueable). A través de Pilar, por tanto, Bollaín pretende reivindicar en su obra la figura de "la mujer cuentacuentos" y el acto mismo de narrar como una labor liberadora típicamente femenina. Tras esta última idea resuena el argumento de Karen E. Rowe de que el relato de historias es, como demuestra la recurrente representación literaria y folclórica de la narradora como una "hiladora de historias", "semiotically a female art" del que se reapropió el patriarcado en un intento por controlar el poder de la mujer (68). Ovidio, Basile, Perrault y los restantes autores de canon literario constituyen, parafraseando a Rowe, meros usurpadores, cuyo único mérito reside en haber reformulado de acuerdo con los dictados de la ideología hegemónica el legado femenino universal contenido en el folclore popular, un capital cultural que, "they could not precisely comprehend, because only for women does the thread, which spins out the lore of life itself, create a tapestry to be fully read and understood" (71).

Como consecuencia de esta reapropiación ilícita, la mujer, adiestrada a lo largo de la historia en reproducir y acomodarse a las convenciones y valores impuestos desde la tradición literaria androcéntrica, ha sido despojada igualmente de su capacidad de "leer como mujeres" (Heath 218). Por ello, su emancipación real pasa ineludiblemente por un reaprendizaje de esta potencialidad, redefinida por Judith Fetterley como "repressing reading", y la revisión deconstructiva del canon patriarcal. Como se anticipa en la sinopsis de *Te doy*, de cuyos personajes se dice que "irán *rescribiendo* el libro de familia en el que está escrito quién es quién y qué se espera que haga", esta reclamación ocupa una posición central en la agenda política de

Bollaín (DVD; énfasis mío). Así, el proyecto mismo está conceptualizado como una doble reescritura realizada en paralelo por dos "repressing readers/narrators": la directora, en el plano extradiegético, y el personaje protagónico de la historia que relata, Pilar.[85] Resulta significativo que ni Bollaín ni Pilar dependan de la palabra escrita para el rehilado de sus historias, sino que adopten como materia prima para éstas la imagen (pictórica y cinematográfica) y la lengua oral.[86] La pertinencia de dicha elección deriva en último término de los valores ligados a ambas modalidades de comunicación; mientras que a la escritura, según Walter J. Ong, una "tecnología" cultural (80) preservada en su forma más *pura* en el canon literario, se la vincula con la convención, el inmovilismo y el patriarcado; la oralidad, por su carácter "natural" y efímero, connota asociaciones opuestas: la creatividad, la revisión y lo femenino. La película de Bollaín engloba, de tal modo, toda una declaración de principios sobre el significado de la escritura femenina: escribir "como mujeres" implica, para la cineasta, una re/escritura que se nutre del impulso desestabilizador de la oralidad.

En esta línea de reflexión metanarrativa, cabe asimismo mencionar el comentario que le dedican Bollaín y Luna al escenario urbano donde se desarrolla la trama, Toledo, una ciudad que "por su pasado violento…y tradición de dominación" (Thibaedeau 240) "cuenta [mejor que cualquier diálogo] la parte de la historia que tiene el maltrato detrás" (*Te doy* 327). Los espacios cobran, en efecto, especial relevancia en la película ya que es proyectado en este plano donde se patentiza de modo notable la creciente agencialidad de la protagonista. En el momento en el que arranca la acción, la cinta reproduce con relativa fidelidad la rígida distribución genérica de espacios que caracteriza al cuento de "Barbazul", con el hombre gozando de ilimitada movilidad espacial y la mujer circunscrita al ámbito del hogar y el palacio. La ciudad de Toledo con sus murallas, sus fortificaciones y su intrincado trazado urbano de calles estrechas, aparece

conceptualizada en este sentido como una enorme prisión que contiene la celda/la casa familiar en la que se encuentra retenida Pilar bajo la estricta vigilancia de su carcelero (su marido, quien curiosamente, se dedica a la venta de mobiliario de cocina). Esta idea se enfatiza en *Te doy* en multitud de escenas, en las que se muestra reiteradamente a Antonio interrogando a su esposa sobre su paradero, persiguiéndola con celo por los espacios de la ciudad, e impidiendo su salida del hogar.

Con todo, como se sugiere durante el primer intento de fuga nocturna de Pilar, en el que la cámara recoge en un plano en detalle la imagen de su rostro aterrorizado situado tras la rejilla de un portalón, la libertad de la heroína no se ve únicamente coartada por límites físicos sino también psicológicos ya que ésta ha internalizado su enclaustramiento hasta tal punto que vive atrapada en una doble prisión externa e interna. Su salida del hogar conyugal y reinserción en el ámbito laboral al principio de la cinta no son condiciones suficientes para garantizar su emancipación. La verdadera liberación de la protagonista, simbolizada en el acceso a la "cámara secreta" de Barbazul, exige además de la reinserción en la esfera pública, la conquista de un espacio íntimo. Esta doble autonomía física y psicológica viene a revalidarse en la escena final de la película, donde a plena luz del día y con el horizonte como única frontera, se observa a Pilar dejando atrás el hogar conyugal y con él, su papel autoimpuesto de víctima.[87]

En obvia discrepancia con el "Barbazul" clásico, cuya protagonista carecía de verdaderos lazos de apego matrilineales, la citada emancipación de Pilar en la rescritura de Bollaín se concreta gracias al inestimable apoyo y colaboración que le prestan las mujeres de su entorno: su madre, su hermana Ana y sus amigas Rosa y Lola. A pesar de que el texto de Perrault no destaca entre los cuentos de hadas que promueven con mayor vehemencia la rivalidad entre mujeres, puesto que entre las protagonistas de la historia no figuran ni ogras ni brujas a la caza de una

princesa desvalida, éste no deja de reflejar dicha disposición al eludir representar relaciones femeninas positivas basadas en la complicidad y el afecto. El único soporte emocional con el que cuenta la esposa de Barbazul se limita a una madre ambiciosa y calculadora que no muestra reparos en casarla con un hombre de reputación sospechosa, y una hermana fría y apática, a la que ni siquiera le revela las causas de su condena a muerte.

Frente a esta tendencia y haciendo suya la premisa de que "divided they [women] remain fallen" (Waelti-Walters 4), en su proyecto cinematográfico Bollaín pretende romper una lanza a favor de la solidaridad femenina como fuerza impulsora de cambio de las estructuras de poder. Los personajes femeninos secundarios, cuya presencia se reducía en el cuento original a un puñado de alusiones y el intercambio final entre la heroína y su hermana, adquieren en *Te doy* un renovada trascendencia y protagonismo. Así, el viaje de autoexploración en el que se interna la protagonista de Bollaín a lo largo de la cinta sólo culmina cuando ésta acierta a reconciliarse con las dos principales influencias femeninas de su vida, su madre y su hermana, con las que mantenía durante años una relación distanciada y no exenta de conflicto. La tríada compuesta por Aurora, Ana y Pilar funciona en la historia como un "continuum" que sintetiza a la perfección las desiguales visiones de femininidad que coexisten en la España contemporánea (Goss 36). Frente a la matriarca del clan, encarnación de un modelo de mujer retrógrado depositario de los valores de sacrificio y sumisión propugnados desde el franquismo, Ana se erige en *Te doy* como el ideal de mujer moderna, que contando con una educación universitaria y experiencia vital en el extranjero, aspira a construir una relación igualitaria con su marido.

Como se demuestra en la escena de la terraza, en la que Aurora y Ana se enzarzan en una acalorada discusión sobre cuál debe ser el proceder de Pilar tras abandonar a su agresor, en la rescritura de Bollaín el foco del enfrentamiento femenino no resulta de la competencia por el

afecto de un hombre propia del género del cuento de hadas, sino como consecuencia de la violencia que éste despliega. La heroína, que presa de la frustración, pone punto final a la discusión arrojando su vestido de boda por el balcón, se encuentra literalmente atrapada entre dos posiciones opuestas ante el matrimonio y el maltrato: la asumida por su madre, quien convencida de que "una mujer nunca está mejor sola" insta a su hija a "arreglar[se] con Antonio y volver a [su] casa", y la de su hermana, que apelando a sus derechos legales, le aconseja a ésta que denuncie los abusos y ponga definitivamente fin a la relación. Ana, en su doble papel de "restauradora" de lienzos e identidades, se afana con ahínco por alejar a Pilar del influjo de su esposo procurándole un trabajo y dándole cobijo en su casa.[88] No obstante, cualquier esfuerzo por su parte se revela hasta el último momento ineficaz y resulta incluso incomprendido. La tan ansiada emancipación y el reconocimiento de la labor de Ana por parte de su hermana tiene lugar sólo una vez que Aurora, reconociendo su responsabilidad como consentidora de los abusos de su propio marido, autoriza a Pilar a romper con el pasado y "hacerlo mejor" que ella, interrumpiendo así el ciclo de violencia que por generaciones había marcado este particular "álbum de familia".

Por otro lado, en el filme de Bollaín, la responsabilidad de la salvación física de la heroína en lugar de recaer en manos de los dos hermanos militares como en el relato clásico, es asumida por dos de sus amigas, Rosa y Lola, dos "hermanas simbólicas," que, en palabras de la directora, funcionan como un verdadero "batallón de desahucio" personándose en su casa para hacer efectiva su salida ("Extras" DVD). A diferencia del "Barbazul" de Perrault, donde el hermano mosquetero y el dragón, en su papel de "redentores" y encarnación de la ley y la justicia, restauraban el orden establecido dando muerte al antihéroe, el único "castigo" que percibe Antonio por las agresiones a las que somete a su esposa es el de verse abandonado por

ésta al final de la cinta. Con esta alteración sobre el argumento original, Bollaín pretende denunciar, por un lado, la situación de indefensión que sufren las mujeres víctimas de la violencia de género en la España del momento, sin leyes efectivas ni instituciones que garanticen su derechos, y celebrar, por otro, la solidaridad femenina como mecanismo de resistencia que les permite a las mujeres luchar unidas contra la violencia de sus parejas.

Ya para concluir, esta última idea nos permite revaluar desde una perspectiva más prudente el supuesto "final feliz" con el que termina esta historia. Los dos únicos objetos personales de los que toma posesión Pilar antes de su salida del hogar, un plato de cerámica con la estampa de una princesa y su príncipe (su pasado con Antonio) y una foto de ella con su hijo (símbolo de su futuro), inciden en la imagen de una mujer emancipada emocionalmente y decidida a luchar por cambiar su destino. Sin embargo, según parece sugerir el horizonte interminable en el que se enfoca la cámara en la última escena, la salida del hogar de la protagonista no representa más que un primer paso en la larga conquista por su independencia. De pensar lo contrario pecaríamos de ingenuos, ya que como la misma actriz que encarna el papel de Pilar, Laia Marull, declaró en una entrevista, lo más probable es que en la vida real, Antonio hubiera perseguido a su esposa y la hubiera acabado asesinando (Levine 228). Desgraciadamente, el optimista desenlace inicial que con acierto desechó Bollaín en el montaje final de la cinta, donde se nos mostraba a una Pilar pletórica trabajando como guía de museo lejos de la potestad de su maltratador, constituye todavía para muchas mujeres víctimas de la violencia de género en España una fantasía propia de los cuentos de hadas.

De Bellas Durmientes violentadas: *Hable con ella* (2002), de Pedro Almodóvar.

"¡Calla, calla, princesa, dice el hada madrina,

el caballo con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la muerte,
a encenderte los labios con su beso de amor!"
Rubén Darío, "Sonatina" (43-48).

Si en *Todo sobre mi madre* (1999), Pedro Almodóvar le rendía un homenaje a la mujer y las madres, en su subsiguiente largometraje, *Hable con ella* (2002), el director manchego da un vuelco de 180 grados a su enfoque dramático apostando por un historia donde el peso de la acción y la narración recaen íntegramente sobre los personajes masculinos y las mujeres quedan relegadas a un segundo plano.[89] Como se anticipa en la sinopsis de la cinta, *Hable con ella* es un melodrama que indaga en "la amistad de dos hombres, la soledad y la larga convalecencia de las heridas provocadas por la pasión" (DVD). La intriga gira en torno a la relación de los dos protagonistas, Benigno (Javier Cámara), un enfermero ambiguo y aniñado, y Marco (Darío Grandinetti), un periodista argentino, con las dos mujeres de las que se confiesan enamorados, Alicia (Leonor Watling) y Lydia (Rosario Flores), con la particularidad de que los cuerpos de éstas, la una estudiante de danza clásica y la otra, torera de éxito, yacen inertes en las estancias de un hospital sumidos en un profundo coma.

La polémica surge cuando Alicia, encinta después de ser violada por Benigno, recobra inesperadamente la consciencia durante un parto fallido y el espectador en lugar de compadecer a la víctima, se siente impulsado a empatizar con el abusador, que termina suicidándose en prisión. El provocador planteamiento argumental no dejó indiferente a la crítica que se le dispensó a la película y su director una acogida desigual. Por un lado, no faltaron las voces que reprendieron

duramente a Almodóvar por su representación erotizada y pasiva del cuerpo femenino, y su trivial tratamiento de la violación de una mujer, llegando incluso algunos a tildarle de misógino (Halberstam 228), afirmar que manipulaba a las mujeres en su propio beneficio (Aguilar 66) y acusarlo de perpetuar los roles de género tradicionales (Perrin). Frente a estos, no obstante, también hubo quienes asumieron la posición opuesta en el debate, alabando al director por su sensibilidad estética (Faszer-McMahon) y celebrando el potencial transformador de la cinta en su vulneración del *status quo* androcéntrico (Kinder).

La controversia suscitada en torno a *Hable con ella* sobreviene en un momento en el que la violencia sexual y la apología de la maternidad se erigen como dos de los temas de denuncia feminista con mayor calado en la escena sociopolítica nacional. Como corroboran los datos del Instituto de la Mujer, la violencia sexual contra la mujer en España ha aumentado de modo consistente en las últimas décadas. El año en que se estrena la cinta, en particular, cierra con 6.065 denuncias oficiales de abuso, acoso y agresión sexual y un incremento de un tercio en el número de violaciones con penetración con respecto al lustro anterior. Además, en su Informe Anual del 2002, la Federación de Mujeres Progresistas condena con vehemencia la laxitud con la que fiscales y magistrados juzgan a los violadores y rebajan las penas impuestas, con el consiguiente agravio moral para las víctimas, que según la presidenta de la Asociación de Mujeres Violadas, declaran sentirse desprotegidas ante la justicia (Pereda 34).

Parejo a este repunte en la violencia sexual contra la mujer, se evidencia igualmente la proliferación de políticas pro-natalistas y discursos culturales idealizadores del papel nutricio femenino dirigidos a incentivar una maternidad que, como apunta Inés Alberdi, ya no figura como “el único aspecto central del proyecto vital” de las mujeres (197). Prueba de ello es que el índice de nacimientos por mujer adulta en 2002 no alcanza apenas un 1,24 del 2,20 que se estima

necesario para garantizar el relevo generacional (INE). Detrás de ambos fenómenos, a priori desvinculados entre sí, se esconde, a juicio de Jacqueline Cruz y Bárbara Zecchi, una misma motivación política: el afán del patriarcado por controlar a la mujer, ya sea de un modo directo con el ejercicio de la violencia física, o indirectamente, "devolviéndola al santuario del hogar" con el fin de eliminar la amenaza que constituye para el orden masculino imperante el creciente ascenso de las mujeres a puestos de poder ("Maternidad" 147, 170).

Puede que la trascendencia social de los temas dramatizados en *Hable con ella* sea la razón por la que, con la excepción del artículo que le dedica Andrea Novoa y a pesar de las obvias coincidencias que exhibe la cinta con "La Bella Durmiente"[90] en su exploración del motivo de la mujer inerme, el grueso de la crítica existente haya pasado por alto o tratado únicamente de soslayo el marco de fábula[91] en que se inserta la acción. Esta lectura surge precisamente con el objetivo de llenar tal vacío interpretativo y revaluar la controvertida representación en la obra de la violencia sexual contra la mujer y la maternidad desde un nuevo enfoque intertextual. La influencia del género del cuento de hadas se hace ostensible en la misma banda sonora de la película, de la que se escoge como melodía para introducir la materia dramática el aria de Purcell "O Let Me Weep", extraída de su semiópera *The Fairy Queen* (1698). Asimismo, en los contenidos adicionales incluidos en el DVD original, el propio Almodóvar reconoce de manera explícita la deuda contraída con el cuento de hadas de "La Bella Durmiente", reafirmando a Alicia como la "Bella Durmiente" de su adaptación fílmica.[92]

La película está, en efecto, plagada de referencias directas a esta narrativa y más concretamente, a una de las versiones clásicas más antiguas y menos difundidas de la historia, la compuesta por Giambattista Basile, "Sole, Luna e Talía". Tal y como aconteciera en la obra del autor italiano, en el drama de Almodóvar, Benigno (el en papel de Príncipe) toma posesión de

Alicia (la Bella Durmiente) mientras ésta yace inconsciente en su lecho y como resultado del coito, ella queda en estado. Además, con el fin de reforzar si cabe aún más el correlato intertextual, la clínica en la que están ingresadas Alicia y Lydia, donde transcurre la mayor parte de la acción, tiene como nombre "El Bosque", en alusión a la frondosa foresta que protege el palacio donde está recluida la princesa de Basile; y el libro que descansa en la mesilla de noche de la bailarina lleva por título "La noche del cazador", apodo por el que se conoce al héroe del relato original.

En su lectura de *Hable con ella*, Novoa arguye que en lo relativo al género, en su revisión de "Sole, Luna e Talia" Almodóvar no logra desvincularse con éxito de la misoginia inherente al cuento, recreando en su heroína una Bella Durmiente que reencarna a la perfección el modelo de feminidad tradicional (244). Si bien concuerdo con la autora en que el resultado no está exento de contradicciones, su conclusión peca a mi juicio de simplista, y a la luz del análisis comparativo de *Hable con ella* con el relato de Basile, infundada. Todo acto de reescribir entraña en sí mismo un cierta ambivalencia, ya que implica simultáneamente el rechazo y la aceptación de los modelos narrativos en los que se funda (Haase, "Feminist" 20). Almodóvar parece ser plenamente consciente de esta contradicción y la explota al máximo en su revisión fílmica concibiendo una historia de gran potencialidad subversiva que cuestiona la validez del enfoque dicotómico que estructura el pensamiento hegemónico: masculino/femenino, sujeto/objeto, amor/agresión, víctima/verdugo, etc. Sin embargo, la ambigüedad patente en la obra no da pie a reflexiones acríticas sino todo lo contrario; reta al espectador a repensar su visión de la realidad, empezando por los preceptos de género y valores inscritos en los cuentos de hadas clásicos. Desde esta lógica, en el presente trabajo propongo una nueva lectura de la cinta como rescritura feminista posmoderna de "La Bella Durmiente", en la que se deconstruyen tres de los arquetipos

que según Carolina Fernández Rodríguez, se adhieren a la narrativa clásica y conforman el eje conductor de mi análisis: el modelo de feminidad ideal (y por extensión, la distribución de los roles de género); la figura del rescatador, punto de partida para la exploración del tema de la violación y la disyuntiva maternidad-creatividad de la mujer; y por último, el arquetipo de la rivalidad femenina.

Dado el propósito descrito, la selección de "La Bella durmiente" como texto base se revela más que apropiada debido a la univocidad con la que éste transmite su mensaje patriarcal al público. Del compendio de relatos maravillosos que conforman el canon del cuento de hadas, el de "La Bella Durmiente" destaca por codificar con excepcional claridad la rígida distribución de los roles genéricos que rige el orden androcéntrico (Fernández Rodríguez, *La Bella* 44). De modo significativo, en *The Newly Born Woman*, Hélène Cixous se vale de este cuento para ilustrar la polarización que constriñe el pensamiento patriarcal, articulado, según explica, en un sistema de oposiciones binarias en el que se privilegia indefectiblemente al eje masculino en detrimento del femenino (65). De acuerdo con la lectura de Cixous, el Príncipe asume en el relato clásico la representación de la categoría "hombre" y como tal, se apropia del papel de sujeto agente con libertad de movimientos, dotado entre otros, de los atributos de la valentía y la civilidad. Frente a aquél, la Bella Durmiente supone la actualización del polo inverso, "mujer", que se define por oposición al hombre como su negación, su sombra: un objeto reprimido circunscrito al espacio privado, fuera de la cultura y vinculado a la naturaleza, "the nonsocial, nonpolitical half of the living structure" (66).

En una primera aproximación a la película, con su caracterización estereotipada de las dos parejas protagónicas, Almodóvar semeja reflejar de un modo casi ejemplar la episteme binaria y jerárquica que critica Cixous. Mientras Alicia, una *ballerina* de tez pálida y grácil

silueta, y Marco, un viajero intrépido de atractivo viril, encuadran con los cánones prototípicos de la feminidad y masculinidad ideales (Bella Durmiente-Príncipe), la apostura racial y andrógina de Lydia y los ademanes amanerados de Benigno así como sus respectivas profesiones, torera y enfermero, los identifican como modelos negativos, relegándolos al otro lado del espectro de la "normalidad" de género.[93] El mismo cartel promocional de la película, en el que se muestran los semblantes enfrentados de las dos protagonistas femeninas combinados en tonalidades y disposiciones diferentes –Alicia, retratada de perfil con el rostro fundido en azul vs. Lydia, mirando al frente en rojo chillón– hace hincapié en esta visión polarizada de la feminidad: la belleza sumisa y cándida de María (Alicia) vs. la sensualidad transgresora de Eva (Lydia). A pesar de todo, tal y como advierte en el desenlace de la cinta Katerina Bilova (Geraldine Chaplin), la maestra de danza de Alicia, en *Hable con ella* "nada es [tan] sencillo" como aparenta ser. Según les comenta Katerina a Benigno y Alicia en referencia a su próximo espectáculo, *Trincheras*, los polos opuestos se funden en correspondencias, "de la muerte emerge la vida, de lo masculino emerge lo femenino, de lo físico… lo etéreo." De igual modo, en la rescritura posmoderna que imagina Almodóvar Lydia/Eva demuestra, paradójicamente, una fobia atávica a las serpientes, y el cuerpo virginal de Alicia/María rechaza someterse a la maternidad que presuntamente le corresponde. Ni Benigno, a quien le atribuyen en prisión una psicopatía sexual, es tan inofensivo como declara su nombre, ni Marco, a quien Almodóvar apoda "el hombre que llora" por su extrema emotividad, encaja con el Príncipe impasible del cuento de hadas ("Extras" DVD).

Sin embargo, en *Hable con ella*, Almodóvar no se limita a exponer los estereotipos adscritos a las diferencias de género sino que hace partícipe al espectador de una reflexión más profunda acerca de los conceptos de género y sexualidad como construcción sociocultural en

consonancia con la teoría de la performatividad de Judith Butler. En *Gender Trouble* Butler mantiene que el género, al igual que la sexualidad, lejos de suponer una "verdad" biológicamente sustentada, constituye una ficción reguladora, un performance que supone la repetición imitativa de actuaciones y prácticas culturalmente adquiridas, puestas en escena en un contexto social, cultural y político determinado (33). En la revisión de Almodóvar, esta última idea aparece ilustrada con claridad en la movilidad de género que despliega la otra Bella Durmiente de la historia, Lydia, y la fluidez sexual del personaje de Benigno.

Torera de éxito en una profesión exclusiva de hombres y a su vez objeto de deseo de dos potenciales Príncipes, Marco y "El niño de Valencia" (Adolfo Fernández), Lydia exhibe en su vida privada una feminidad arrebatadora que en el ruedo, "travestida" de matador, se transforma en virilidad portentosa. Según manifestó el propio Almodóvar, en Rosario Flores, la actriz que interpretó el papel de Lydia, el director manchego encontró el físico andrógino que procuraba para dar vida a su personaje, "un cuerpo atlético y a la vez femenino. Vestida con la taleguilla delatora…parece un torero de la estirpe de Manolete. Y embutida en un modelo de Dolce y Gabana es un cañón de mujer" (citado en Maurer Queipo 148). Aunque son varias las escenas a lo largo de la cinta en las que se desarrolla este contraste, en dos de ellas se patentiza de modo más notable. En uno de los sueños de Marco, se muestra en un flashback al periodista y a Lydia asistiendo a una fiesta en una casa de campo rodeados de amigos. En un momento durante la velada, Lydia se aparta del grupo para reunirse a solas con su amante, a quien abraza cariñosamente por la espalda al mismo tiempo que lo besa y le suplica que olvide a su expareja. Esa noche, la protagonista luce especialmente atractiva, y la cámara capta con detalle el *atrezzo* que realza su apariencia femenina: la flor que adorna su melena rizada y suelta; su vestido blanco, vaporoso y escotado; y el maquillaje y los enormes aros que suavizan sus rasgos faciales.

Esta estampa de Lydia, delicada y sensual, choca rotundamente con la fachada y arrojo varoniles de los que hace alarde en una escena anterior, en la que se la retrata en la plaza, espada fálica y capote en mano, enfrentándose a un fiero astado. Con el cuerpo enfundado en el atuendo de torero, el cabello en una coleta, la tez limpia y el rostro esforzado en una mueca de la que emergen sonidos guturales, el físico de Lydia recuerda al de uno de los grandes mitos del toreo, Manolete, paragón que se hace explícito en la cinta al fusionarse un primer plano de su imagen con una foto del matador.

El otro personaje a través del cual Almodóvar problematiza en su rescritura las consolidaciones normativas del género y la sexualidad es Benigno, un Príncipe *queer* cuya identidad, marcadamente ambigua y fluida, se resiste a enmarcase dentro de los parámetros de la "normalidad". La escena de presentación del protagonista en la que éste, sentado a los pies de la cama de su princesa, Alicia, le describe animadamente un espectáculo de danza clásica mientras le hace la manicura, lo distancia claramente del héroe recio y osado, epítome de la masculinidad ideal, del relato de Basile. De trato afectuoso y dócil, este enfermero formado en peluquería y estética, habla y se desenvuelve con ademanes tradicionalmente considerados femeninos. Incluso en una ocasión la cámara lo recoge tejiendo una labor; un quehacer, el de hilar, que en el contexto del cuento de hadas lo vincula a mayores con la figura de la narradora de historias. Por otro lado, si bien en lo que concierne a su sexualidad, Benigno se declara completamente enamorado de Alicia hasta el punto de llegar a cometer una violación con el fin de consumar su pasión por ella, la relación que mantiene con Marco trasluce igualmente por momentos atisbos de erotismo contenido. El apego romántico que ambos personajes se profesan se hace especialmente evidente en la escena de la prisión, donde Benigno le confiesa al periodista que piensa mucho en él "especialmente por las noches" y al comentarle que no se había atrevido a

decir que era su pareja por si se contrariaba, Marco le responde que "en absoluto" le molestaba. Esta visita, la última vez que los dos se ven, culmina con sus manos superpuestas y un beso fugaz de Benigno sobre el cristal de la mampara que los separa. Finalmente, la despedida definitiva tiene lugar en el cementerio, al que Marco, sin poder reprimir las lágrimas, acude a depositar un ramo de claveles rojos (una flor y color que denotan sentimientos pasionales) sobre la tumba de su mejor amigo.

En el mismo título de "La Bella Durmiente", con el que se conoce el conjunto de narraciones que integran el corpus de esta historia, se enuncian los atributos que condensan la esencia de la feminidad ideal, la belleza y la inacción, siendo la segunda cualidad amplificadora de la primera. No hay mayor potenciador del deseo masculino, declara Simone de Beauvoir en alusión a "La bella durmiente", que el aura de atractivo que destila la imagen de una mujer desvalida e inerme aguardando la llegada de un rescatador (37). Si bien la cosificación femenina constituye una pauta generalizada en este discurso, puesto que en las tres versiones clásicas, sin excepción, la princesa, además de extremadamente hermosa, hace gala de una pasividad absoluta, ésta alcanza sus cotas de mayor virulencia en el relato de Basile. Dicha variante sobresale, en efecto, por ser la única en la que el héroe aprovecha el estado de inconsciencia de la princesa para violentarla, quedando reducida la función de la dama a la de mero objeto sexual para uso y disfrute del consumidor masculino (Aisenberg 93).[94]

A diferencia de las narraciones firmadas por Perrault y los hermanos Grimm, donde se potencia el aspecto sentimental de la historia, en "Sole, Luna e Talía," el affaire de los protagonistas aparece retratado sin viso alguno de romanticismo. No fue el destino el que unió al Príncipe (que en esta variante es un rey) y Talía, y menos aún el amor verdadero, sino los deseos del rescatador por satisfacer sus impulsos sexuales. Durante una cacería un joven rey, siguiendo

la pista de su halcón, se interna en el palacio donde yace Talía (la presa) y se topa con su hermoso cuerpo virginal paralizado bajo el influjo de un encantamiento. Sin poder resistirse a sus beldades, el protagonista, a quien se le describe como "being on fire with love," reclina a la princesa sobre un sofá y abusa sexualmente de ella, circunstancia a la que el narrador, evitando hacer mención explícita a la violación, alude tan sólo de soslayo comentando que éste "ha[s] gathered the fruits of love" (86). Esta imagen, en la que se vincula directamente a Talía con la naturaleza, se revela marcadamente problemática ya que representa el abuso sexual como una acción positiva en la que el hombre actúa como agente domesticador que somete y fecunda a la mujer, la madre-tierra.[95]

A pesar de la repulsa social que suscita cualquier agresión sexual y el agravante moral que conlleva el abusar de una mujer en estado de coma, en su reescritura de "Sole, Luna e Talía" Almodóvar consigue que el espectador absuelva a su Príncipe Cazador, Benigno, de toda responsabilidad por su delito e incluso alcance a compadecerse por su sufrimiento. El director manchego se vale del potencial subversivo de la parodia para lograr operar este efecto, transformando el acto de dominación que supone el estupro de la dama en la narración de Basile en un "sacrificio de amor", donde ésta, liberada parcialmente de su condición de objeto subyugado, pasa a asumir la posición de sujeto empoderizado. En ningún momento somos testigos de amago de violencia alguna de parte del enfermero hacia su princesa, pero sí de las constantes atenciones y cuidados que, rayando en la devoción, éste le dispensa. Para Benigno, el último año dedicado en exclusiva a Alicia, citando sus palabras, "el más rico de su vida", les ha permitido a ambos entablar una relación afectiva basada en la comprensión mutua que, desde su perspectiva, es "mejor que la [que mantienen la] mayoría de los matrimonios." Por ello, en su

mente, el coito no consentido al que éste fuerza a su "enamorada" no se percibe como un agravio sino la trasposición física de sus sentimientos amorosos.

Al igual que aconteciera en el relato de Basile, en *Hable con ella*, Almodóvar se cuida de no plasmar directamente en pantalla la violencia sexual del Príncipe. En su lugar, la violación de Alicia aparece sustituida inteligentemente por otra subversiva revisión de "Sole, Luna e Talía", encartada en la trama principal en el marco de una película muda, *El amante menguante*, que el propio Beningo se encarga de relatarle a su paciente la noche en la que abusa de ella. Con este juego metanarrativo, que implica la inscripción de una reescritura de cuento de hadas en el seno de otra con uno de los protagonistas del texto matriz (Benigno) en el papel de narrador, Almodóvar pretende, por un lado, establecer un correlato intertextual directo entre su historia y la de Basile, y por otro, subrayar el acto de reescribir como tema medular del filme.

En *El amante menguante*, una parodia de *The Incredible Shrinking Man* (1957) de Jack Arnold, se dramatiza la "historia de amor" de una Bella Durmiente llamada Amparo (Paz Vega), y su Príncipe Cazador particular, Alfredo (Fele Martínez). La princesa es en esta versión una ambiciosa científica que investiga una fórmula para modificar la estructura corporal humana, y su pareja, la cobaya voluntaria de su experimento. El héroe, con el que Benigno se siente de inmediato identificado por su ligero sobrepeso, sufre, tras haber testado una de las pócimas de su amada, un progresivo e irremediable proceso de empequeñecimiento.[96] Pese al empeño de Amparo por encontrar un antídoto que revierta la mutación, todo esfuerzo por evitar el deterioro físico de Alfredo resulta infructuoso, por lo que éste, desesperado, decide suicidarse introduciéndose en la vagina de su pareja mientras ella yace dormida en la cama. Para recrear este episodio, susceptible de ser interpretado al mismo tiempo como un acto de entrega romántica y apropiación física, Almodóvar reproduce la metáfora de la mujer-naturaleza presente

en “Sole, Luna e Talía”, aunque en términos opuestos a los empleados por Basile. Invirtiendo los papeles del modelo original, Alfonso, sobrecogido ante la grandiosidad del paisaje corporal de Amparo, representa, literal y simbólicamente, una versión en miniatura del Príncipe Cazador, dominador e impasible, que violentaba a la sumisa Talía en la historia fuente. En lugar de someter sexualmente a su presa, este amante menguante se recrea en la majestuosa anatomía natural de la Bella Durmiente, salpicada de montañas (rodillas), colinas (pechos) y valles (vientre), y se quita la vida, en una completa fusión con ella, internándose y permaneciendo por siempre en la cueva misteriosa de su sexo.

La conexión entre esta relación y la de Benigno y Alicia se patentiza en la escena subsiguiente, donde se registra en un plano de detalle la lámpara de lava del cuarto de la bailarina, con sus dos fluidos entremezclándose lenta y armoniosamente, una llamativa imagen que alude metafóricamente al contacto íntimo entre ambos. Asimismo, la identificación de las dos Bellas Durmientes, Alicia y Amparo, se hace evidente en el montaje de los primeros planos consecutivos de sus rostros durante el coito, estático, el de la primera, y gesticulante de placer, el de su homóloga.[97] En la plasmación del orgasmo de Amparo reside, precisamente, una de las claves interpretativas de la revisión de “La bella durmiente” de Almodóvar, donde la mujer, tradicionalmente considerada donadora de placer, deviene en receptora, recalificándose con ello su función de objeto erotizado a sujeto sexual. Dicha innovación implica la trasgresión directa de una regla tácita del discurso del cuento de hadas, en el que la sexualidad aparece codificada simbólicamente como una amenaza para la mujer (Stone, “Things” 47). Como ya comenté en la lectura comparativa de *Te doy* y “Barbazul”, son varios los cuentos de hadas que inciden en las consecuencias perniciosas para la mujer de la experimentación en los placeres de la carne, una tendencia, ésta, para la que “La Bella durmiente” sirve de ejemplo prototípico. En efecto, según

arguye Marie Louis von Franz en su análisis del relato, el episodio central en el que la Princesa se pincha el dedo con el huso puede ser interpretado, por la apariencia fálica del artilugio y la sangre que mana de su herida, como una referencia figurada a la pérdida de la virginidad de la dama, y el encantamiento, el escarmiento que ésta debe sufrir por su falta (49).

Además de manipular la representación del incidente de la violación, Almodóvar introduce en *Hable con ella* otras dos variaciones argumentales que contribuyen a pintar un retrato favorable de Benigno a ojos del espectador: su detención y encarcelamiento, y la pérdida del hijo que esperaba con Alicia. Mientras que en la intriga de Basile el Príncipe Cazador, a quien se le imputan los delitos de adulterio y violación, no recibe castigo alguno por su fechoría sino que es incluso recompensado con una segunda esposa y dos herederos, en la versión de Almodóvar, Benigno, que es recluido en prisión, paga por su ofensa con su vida.[98] En lo que constituye un reverso perfecto del desenlace original, el héroe, no pudiendo soportar la soledad alejado de su Princesa, se abstrae con una sobredosis de somníferos en un sueño eterno que le lleva a ocupar, como Príncipe Durmiente, la posición que hasta entonces asumía la bailarina.

Sin embargo, dada la relevancia que ostenta el tema de la maternidad en el relato fuente, la segunda divergencia mencionada, el malogro del embarazo de Alicia, es la que, a mi juicio, acarrea una mayor carga subversiva. Sin duda alguna, de todas las versiones clásicas de "La Bella Durmiente" la narración de Basile es la que glorifica con mayor intensidad la función nutricia de la mujer, hasta el punto de que Bettelheim afirma que para su autor, "complete selfhood comes only with having given life, and with nurturing the one whom one has brought into being" (235). Frente a "La belle au bois dormant" de Perrault y "Dornröschen" de los hermamos Grimm, cuyos títulos hacen hincapié, respectivamente, en el entorno de letargo que embebe a la Bella Durmiente y el seto de espinos que cerca su palacio, en "Sole, Luna e Talia"

se evoca directamente a la figura de la princesa en relación a sus vástagos (Sol y Luna), poniéndose el acento en su papel de madre. Aun cuando existen otras variantes, como la de Perrault, en las que la heroína también se queda en cinta y alumbra a mellizos, Sol y Luna asumen en el cuento de Basile un protagonismo inédito en el canon de "La Bella Durmiente" puesto que son ellos, y no el príncipe, los verdaderos rescatadores que devuelven a su madre a la vida cuando le succionan del dedo la astilla de lino que la adormecía.

De tal modo, en "Sole, Luna e Talia", la maternidad aparece conceptualizada, como única vía de autorrealización personal para la mujer, en oposición a la actividad creadora que deriva de la labor del hilado, ya que si la primera posibilita la salvación de la protagonista, la segunda representa para ella una maldición de consecuencias fatales. El episodio anteriormente comentado en el que la Princesa, fascinada por el arte de la vieja hilandera, se accidenta manejando su rueca podría, de hecho, leerse, allende del simbolismo sexual, como una advertencia a la mujer que aspira a forjarse una identidad fuera del rol de madre y esposa que estipula la tradición (Fernández Rodríguez, *La Bella* 69). La curiosidad artística, a la que alude explícitamente Basile en relación a Talía (85), y su ejercicio productivo constituyen parcelas tradicionalmente vetadas a la mujer. La competencia creadora, según critican Gilbert y Gubar, se plantea desde el patriarcado como potestad exclusiva del hombre, mientras que a la mujer se la carga (como se aprecia en "Sole, Luna e Talia") con la responsabilidad "biológica" de la reproducción y se la convierte en ideal artístico, condenándola a ser siempre poema (objeto) pero nunca poeta (sujeto) (*The Mad Woman* 13-14).

En *Hable con ella*, Almodóvar se hace directamente eco de esta denuncia concibiendo para su rescritura una Bella Durmiente, Alicia, que logra precisamente liberarse de su condición de objeto estético reafirmándose en su papel sujeto creador.[99] En su representación de la

bailarina, el director manchego reproduce fielmente el arquetipo de la mujer-*object d'art* que vertebra el discurso de "La bella durmiente", registrando en una sucesión de primerísimos planos en ángulo picado, la sugerente belleza de su corporeidad fragmentada: su rostro, su pecho, su vientre y sus muslos. Incluso se incluye una escena, en la que, reclinado sobre un costado y semidesnudo en la cama, se muestra el cuerpo entero de Alicia, objeto de admiración y deseo, a partes iguales, de los dos Príncipes de la historia, Benigno y Marco.

Sin embargo, frente a la heroína de Basile, para quien la consecución de la maternidad venía a legitimar la violación a la que fuera sometida al lograr operar el milagro de despertarla de su letargo, la Bella Durmiente de Almodóvar resucita a la vida durante un parto fallido, rechazando así una maternidad impuesta que le dificultaría alcanzar su sueño de convertirse en bailarina profesional.[100] A diferencia de "Sole, Luna e Talia", donde el narrador vincula textualmente a los hijos de la heroína con el motivo de la vida, "[Talia] held them as dear as life" (87), en *Hable con ella* Alicia se presenta a Benigno declarando que "no podría vivir sin bailar." Para la princesa de Almodóvar, es el deseo de desarrollar su potencial creador a través de la danza, y no el instinto maternal ni el amor de un Príncipe el que la impulsa a retornar a la vida. Esta idea se patentiza claramente en las escenas que suceden a su extraordinaria recuperación, donde se nos muestra a la joven en dos ocasiones, en ambas implicada en actividades relacionadas con la danza: en el estudio de baile de Katerina, trabajando en su rehabilitación física y en el teatro, contemplando un espectáculo de baile en compañía de su mentora.

En efecto, si hay alguien en el filme que destaca por exhibir verdaderas actitudes maternales, esos son los personajes de Benigno y Katerina. Con sus atenciones y muestras de afecto, el enfermero y la maestra se afanan por suplir las carencias afectivas que padece Alicia en su entorno familiar, marcado, como el de la princesa de Basile, por el vacío de una madre

ausente y un padre sobreprotector que la abandona durante su convalecencia. En este aspecto *Hable con ella* muestra una clara continuidad narrativa con el anterior trabajo de Almodóvar, *Todo sobre mi madre*, ya que reivindica una visión de la maternidad como sentimiento de pertenencia que trasciende los lazos de parentesco y los condicionamientos de género. La estampa de Benigno sentado día tras día al lado del lecho de Alicia remite inevitablemente a la de una madre velando el sueño de su hijo enfermo y sus actuaciones hacia la bailarina no hacen sino confirmar este parangón. La dulzura con la que viste y lava su cuerpo, el entusiasmo con el que le narra historias, la música y los masajes con los que la estimula y la sábana en la que está bordando su inicial hacen al enfermero merecedor del apelativo de "la mejor madre de la película" (Novoa 233). Por otro lado, la especial relación que une a Katerina con su pupila, a quien llama cariñosamente "cherie bebé" y "my sweet potato", se comprueba en las constantes visitas y atenciones que le prodiga a ésta la maestra antes, durante y después de su fatal accidente, una dedicación maternal que el propio Benigno reconoce, comentado sobre Katerina que "quiere [a Alicia] como si fuera una madre."

Con la maestra de danza, Almodóvar retoma el personaje original de la vieja hilandera que animaba a la princesa a explorar sus capacidades artísticas, una figura femenina totalmente accesoria en "Sole, Luna e Talia" que en *Hable con ella* adquiere gran prevalencia como "madre simbólica" de la heroína. Esta variación argumental supone una divergencia fundamental con respecto al relato fuente, una de las versiones de "La Bella Durmiente" que con mayor rigor reproduce el arquetipo de la rivalidad femenina inherente a la historia. El cuento de Basile es, de hecho, la única variante clásica en la que la princesa no cuenta con la protección de ningún hada madrina, aunque sí con una feroz competidora, la primera esposa del Rey Cazador, una Reina despiadada y cruel, que está dispuesta incluso a asesinar a Talía y sus hijos con el fin de

recuperar los favores de su marido. Para realzar dicho enfrentamiento, el narrador enfatiza la caracterización maniquea de ambos personajes femeninos –la heroína, virginal, pasiva y fértil vs. su antagonista, madura, activa y yerma—, reflejando con ello los patrones femeninos polarizados (ángel o demonio, María o Eva) que dominan el discurso literario del cuento de hadas.

En *Hable con ella*, no obstante, no son los personajes femeninos sino los masculinos, en particular Marco y el niño de Valencia, los que rivalizan por el afecto de una dama, Lydia. Además, en vez de una esposa celosa, el director incluye como principal influencia femenina sobre el héroe, Benigno, a su difunta madre, una mujer controladora y exigente, que antes de morir, anima a su hijo a que busque a una mujer que ocupe su lugar. De tal modo, en lugar de enfocarse en desarrollar la rivalidad entre la Bella Durmiente y una potencial enemiga, Almodóvar opta por ahondar en su rescritura en el fuerte vínculo matrilineal que conecta a Alicia y su mentora, Katerina, una especial relación de solidaridad femenina que viene a ilustrar la práctica del *affidamento* teorizada por el colectivo feminista Librería de Mujeres de Milán. Como bien indica el término *affidare*, en español "confiar" o "entregarse", el *affidamento* describe la asociación de cooperación de dos mujeres, en el caso que nos ocupa, la maestra de danza y su pupila, entre las que media una diferencia generacional y de posición jerárquica, con una de ellas (Katerina) asumiendo la función de interlocutora magistral o "madre simbólica" de la otra (Alicia), a la que sirve de guía y apoyo (*No creas*).

Una de las escasas conclusiones que alcanza a extraer el espectador del abierto desenlace con el que remata la historia se refiere precisamente a la fortaleza de la relación que mantienen Alicia y su mentora y su futura continuidad en el tiempo. Sin caer en el triunfalismo con el que cierra el relato fuente, en el que Talía contrae finalmente matrimonio con el héroe y vive dichosa el resto de sus días, la rescritura de Almodóvar termina también con un supuesto "final de cuento

de hadas" en el sentido tradicional, sugiriendo un incipiente romance entre la Bella Durmiente, Alicia, y otro Príncipe, Marco. El supuesto flechazo tiene lugar durante el receso del espectáculo de danza que ambos han acudido a ver, en cuyo vestíbulo Alicia se topa con Marco y se dirige a éste con una sonrisa. Sin embargo, la máxima con la que Katerina pone colofón a la escena, "nada es sencillo," y la ubicación de los dos protagonistas en el anfiteatro, sentados uno frente al otro, aunque sin poder verse directamente, ciernen una sombra de incertidumbre sobre la viabilidad de esta relación. Como el espacio de la butaca vacía que los separa físicamente, el recuerdo de Benigno así como las secuelas, físicas y emocionales que es de suponer padecerá la heroína anteponen un obstáculo entre ambos difícilmente franqueable. La cinta deja, en efecto, tras de sí amplias lagunas sin rellenar con respecto al futuro de la bailarina. Meses después de su despertar, Alicia no conoce todavía la verdad sobre su recuperación, e ignoramos si algún día logrará recobrar con totalidad sus destrezas físicas y aspirar así a realizar su sueño de convertirse en figura de la danza. Al contrario que en "Sole, Luna e Talía," cuya moraleja enfatizaba la buena fortuna de la heroína, "Lucky People so ´tis said are blessed by fortune whilst in bed," en *Hable con ella*, algunas Bellas Durmientes, como Lydia, nunca alcanzan a retornar a la consciencia y otras, como Alicia, deberán todavía recorrer un largo camino para poder superar el trauma vivido y reescribir su destino (90).

Conclusiones

A modo de conclusión, los análisis comparativos de las rescrituras propuestas en este capítulo, *Te doy mis ojos* de Iciar Bollaín y *Hable con ella* de Pedro Almodóvar, constatan la existencia de un renovado interés en la cinematografía reciente española por explotar el género del cuento de hadas como plataforma crítica desde la que abordar la denuncia de una de las

principales problemáticas de la sociedad actual: la violencia de género. A pesar de adoptar planteamientos claramente divergentes en su tratamiento dramático de la violencia, un enfoque realista y abiertamente crítico en el caso de *Te doy mis ojos* y otro marcadamente ambiguo en el de *Hable con ella*, Bollaín y Almodóvar logran con sus particulares recreaciones de "Barbazul" y "La Bella Durmiente" que el espectador explore críticamente este fenómeno y tome conciencia de la situación de opresión que vive la mujer. Además, en ambas revisiones feministas se incluye a mayores una reflexión metanarrativa sobre el potencial subversivo de la rescritura, y por extensión, la necesidad patente en el discurso feminista de deconstruir los valores y modelos de género inscritos en los cuentos de hadas clásicos que contribuyen a la legitimación del orden androcéntrico.

En línea con este argumento, las rescrituras de Bollaín y Almodóvar consiguen subvertir con éxito uno de los arquetipos sobre los que se fundamentan las versiones clásicas de "Barbazul" y "La bella durmiente": el motivo de la curiosidad femenina como fuente del mal. Ambas heroínas, Pilar y Alicia, son dos mujeres que aspiran a autorrealizarse personalmente fuera de los límites de la domesticidad impuesta desde el patriarcado, una transgresión, ésta, por la que la esposa de Barbazul y Talía son cruelmente castigadas en las narrativas originales. En *Te doy* y *Hable con ella*, no obstante, la curiosidad y creatividad femeninas no se conciben como un impulso peligroso que debe ser automáticamente reprimido y sancionado sino que aparecen reconcetualizadas de modo positivo como motor de cambio que le permite a la mujer liberarse y reformular su papel y espacio en la estructura social. De hecho, a diferencia de los relatos fuente, donde eran los hermanos e hijos de las heroínas los que posibilitaban su rescate final, en estas rescrituras, la ambición profesional de las protagonistas y la fuerte relación de solidaridad que las

vincula a otros personajes femeninos (sus hermanas y madre simbólicas) constituyen sus principales ejes de salvación.

NOTAS

[61] María Tatar se refiere más específicamente a los clásicos firmados por los hermanos Grimm, cuyas diferentes ediciones y enmiendas analiza con detalle en su obra *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales* (1987).

[62] Susan Brownmiller va aún más lejos al afirmar que el cuento de hadas funciona como un recurso didáctico que alecciona a las niñas para ser futuras víctimas de violación (*Against Our Will* 309).

[63] Véase a este respecto la colección de relatos *The Bloody Chamber* (1979), de Angela Carter.

[64] www.un.org

[65] www.mssi.gov.es

[66] La solución pasa, según Inés Alberdi, por la implementación de políticas estatales de apoyo social que fomenten la conciliación entre la vida laboral y familiar, en la línea de las que ya se aplican en otros países europeos (197).

[67] La información recogida en la base de datos del Ministerio de Cultura confirma el filme de Bollaín como uno de los grandes éxitos de la cinematografía reciente española. Con más de un millón de espectadores desde su estreno el 24 de septiembre de 2003 y una recaudación total de 5.021.082,70 €, *Te doy mis ojos* se mantuvo con solidez en la lista de las diez películas españolas más taquilleras de las temporadas 2008 y 2009. A esta calurosa acogida por parte del público hay que añadirle numerosas distinciones en festivales internacionales y nacionales, entre los que destacan siete galardones en los XVIII Premios Goya de la Academia de Cine Española y dos

Conchas de Plata en reconocimiento a la actuación de la pareja protagonista del filme (Laia Marull y Luis Tosar) en el 51 Festival Internacional de San Sebastián.

[68] Prueba del cambio en la sensibilidad social ante la problemática de la violencia de género en España es la creciente proliferación en los últimos años de numerosos productos culturales (películas, música, documentales, textos literarios) encaminados a denunciar dicho fenómeno. En el corpus fílmico, en particular, cabe destacar la aparición de títulos como *Solas* (1999) de Benito Zambrano, *Celos* (1999) de Vicente Aranda, *Sólo Mía* (2001) de Javier Balaguer, *María la Portuguesa* (2001) de Dácil Pérez de Guzmán, *La promesa* (2004) de Héctor Carré y más recientemente, el documental *Nagore* (2010) dirigido por Helena Taberna y basado en el caso real de Nagore Laffage.

[69] Aun cuando en el comentario incluido en los contenidos extras del DVD, Bollaín opta por emplear la etiqueta "violencia en la pareja" para aludir a este fenómeno, en el presente trabajo me inclinaré por utilizar en su lugar el término "violencia de género", de uso consensuado tras la aprobación de la Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género en 2004. En el momento en el que se desarrolló el proyecto, sin embargo, tenía lugar un intenso debate social sobre la idoneidad de los diversos términos en uso: violencia "doméstica", "machista", "de género", "en la pareja", "intrafamiliar", entre otros (Zecchi 312-13).

[70] De acuerdo con el Observatorio de la Violencia de Género, de 54 fallecidas en 1998, la cifra de víctimas mortales por violencia de género en España se incrementó a 66 en el 2003, año en el que se tramitaron a mayores más de 65000 denuncias por malos tratos y 11000 medidas cautelares de distanciamiento (www.observatorioviolencia.org).

[71] El corto de Bollaín *Amores que matan* es uno de los 32 documentales que integran el trabajo colaborativo *Hay motivo* (2004). Producido por reconocidos autores del panorama cultural

español, este proyecto nació con el objetivo de denunciar diversos aspectos de la realidad social del momento con el fin de impulsar un cambio de gobierno en las elecciones generales de marzo del 2004. (http://www.elpais.com/comunes/2004/haymotivo/).

[72] Entre las múltiples versiones de "Barbazul" realizadas en el mundo occidental, son tres los textos que gozan de una mayor notoriedad y peso divulgativo: el relato "Barbebleu" de Charles Perrault, publicado en su célebre *Histories ou contes du temps passé* (1697), y los cuentos "Fitchers Vogel" y "MarienKind" de los hermanos Grimm, incluidos en su colección *Kinder-und Haüsmarchen* (1812). Asimismo, existen varias narraciones populares directamente emparentadas con la historia de "Barbazul", entre las que cabe destacar el cuento español "La mano negra" (Fernández Rodríguez, *Las nuevas* 38) y la historia rumana "The Enchanted Pig" (Tatar, *The Hard Facts* 168). Por lo que respecta a su origen, no se ha constatado la concurrencia de ningún relato oral que pudiera servir como modelo para la historia, por lo que se especula sobre la posibilidad de que Perrault la improvisara tomando como base diversos motivos del folclore popular (Zipes, *The Enchanted* 158).

[73] Entre las principales adaptaciones que podríamos denominar "fieles" de la historia de Perrault resuenan títulos como *Barbe-bleu* (1901) de George Méliès, *Bluebeard Jr.* (1922) de Scott Dunlap, *Monsieur Verdoux* (1947) de Charles Chaplin, *Very Blue Beard* (1979) de Vladimir Samsonov, o *Bluebeard* (2008) de Catherine Breillard (Zipes, *The Enchanted* 160-61). No obstante, según propone Maria Tatar en *Secrets Beyond the Door*, a este nutrido corpus fílmico se le podrían sumar otras tantas versiones indirectamente vinculadas al discurso de Barbazul, como por ejemplo, *Rebbecca* (1940) de Alfred Hitchcok o *Gaslight* (1944) de George Cukor, entre otras. El filme de Bollaín vendría a integrar, en efecto, este segundo grupo de adaptaciones "libres" del cuento clásico.

[74] El insólito tono azulado de su barba le confiere al personaje ideado por Perrault un cierto cariz exótico que, como se aprecia en las ilustraciones realizadas por Edmund Dulac para la recopilación de Arthur Quiller-Couch, inspiró a algunos autores a ambientar la historia en el lejano oriente e imaginar al protagonista como un tirano extranjero (Tatar, *Secrets Beyond* 40). Por otro lado, la deformidad física del antihéroe supone una constante en varias de las versiones populares emparentadas con el relato clásico como por ejemplo, las protagonizadas por los monstruosos seres "Silver Nose" y "Lord of the Underworld" en el folclore italiano y griego (Tatar, *The Annotated* 145).

[75] Dos de los nombres frecuentemente ligados a la figura de Barbazul son los bretones Cunmard, "El Maldito", y Gilles de Rais, a los que se le atribuyen, respectivamente, el homicidio de su esposa y la muerte violenta de cientos de niños (Zipes, *The Enchanted* 158).

[76] A las variantes comentadas se le debe sumar también una más, la "condición psicológica", ya que como bien señala Xavier Caño, "si hay un diez por ciento de maltratadores socialmente peligrosos o con algún tipo de trastorno de conducta, eso significa que el noventa por ciento restante es *normal*" (231 cursiva mía).

[77] Resulta inevitable contrastar este episodio en *Te doy* con la más afamada escena del balcón de la historia del cuento de hadas, la incluida en el relato de los hermanos Grimm "Rapunzel." Ambos episodios funcionan como puntos de inflexión en sus respectivas narrativas, aunque anticipando desarrollos en direcciones opuestas que culminan en desenlances antagónicos. Por un lado, en "Rapunzel" la relación entre los amantes comienza cuando la heroína le cede voluntariamente su trenza (su cuerpo) al príncipe para facilitarle la entrada a la torre donde estaba recluida. En *Te doy*, la escena del balcón supone el reverso perfecto de la anterior ya que con ella se marca el principio del fin de la relación entre los protagonistas después de que

Antonio abusa físicamente de su esposa y la obliga a salir desnuda a la terraza. En lugar de un comienzo, un acto voluntario de entrega y una entrada como en "Rapunzel", en *Te doy* acontece un final, una posesión forzada y un movimiento de salida.

[78]En este sentido, Bollaín sigue el mismo patrón marcado por otras rescrituras feministas de "Barbazul", como la del relato de Margaret Atwood "Alien Territory", en donde la protagonista, plenamente consciente de los impulsos criminales de su esposo, continúa amándolo e intenta hasta el último momento curarlo.

[79] El color rojo adquiere una especial significación en la escenografía de la película. Rojas son las rosas con las que obsequia Antonio a Pilar con el fin de lograr su perdón, así como las páginas del diario donde éste registra sus impulsos violentos. Por su asociación con el calor, el rojo puede, por tanto, inspirar doblemente sentimientos de pasión o, como explican los participantes de las sesiones de terapia, ira.

[80] Igualmente significativo en este sentido es el patético simulacro de suicidio que protagoniza Antonio hacia el final de la cinta, en el que éste, sacacorchos en mano, amenaza a su esposa con cortarse las venas si le abandona.

[81] Son dos los momentos en los que la heroína teme por su vida en el cuento clásico: cuando entregada a la exploración del palacio en ausencia de Barbazul, casi se quiebra accidentalmente el cuello bajando corriendo por una escalera y cuando es amenazada de muerte por su marido al final de la historia.

[82] Llaman poderosamente la atención las coincidencias que demuestra esta escena con la que describe Angela Carter en su rescritura feminista de Barbazul, "The Bloody Chamber," en la que la protagonista del cuento, al igual que Pilar, se detiene ante un cuadro de una figura religiosa

modélica, la mártir Santa Cecilia, con cuya situación de sufrimiento se siente en un principio identificada y pasará posteriormente a rechazar.

[83] Además de las obras referidas, Pilar describe a mayores en la película otro lienzo figurativo: *Orfeo y Eurídice* de Rubens. La historia dramatizada en este mito de origen griego, que viene a reflejar las circunstancias del matrimonio de Pilar y Antonio, conecta según María Tatar, con el discurso de Barbazul a través de una variante folclórica "The Lord of the Underworld". De acuerdo con esta lectura, Hades/the Lord of the Underground, cuya norma rige el infierno en que se encuentra recluida Euridice (y simbólicamente Pilar), es considerado uno de los antecedentes que inspiraron el personaje de Barbazul (*Secrets Beyond* 118).

[84] María Tatar comenta en *The Hard Facts* algunas historias representativas de esta tendencia, "Frau Holle" y "The Three Spinners," a las que según se comprobará más adelante en este capítulo, se pueden añadir títulos más conocidos como "La Bella Durmiente" (113-33).

[85] La reescritura de "Barbazul" firmada por Margaret Atwood, "Fitcher´s Bird", reproduce este mismo modelo metanarrativo, al incluir como protagonista, al igual que *Te doy*, a una "desmitificadora" de historias. En esta versión, Sally es una mujer atrapada en una relación sentimental destructiva que se matricula en un curso de escritura creativa como distracción de las tensiones domésticas. En una de sus tareas académicas, ésta se enfrenta con el reto de reescribir desde un punto de vista alternativo el "Barbazul" de Perrault, una tarea harto iluminadora que le permite reflexionar sobre las circunstancias de su historia personal.

[86] De hecho, en reconocimiento a la trascendencia de lo visual y lo oral en esta historia, la directora expresó su intención de titular originalmente su película "Álbum de familia," una posibilidad que después pasó a descartar en favor de un proverbio del folclore oral africano, *Te doy mis ojos* ("Extras" DVD).

[87] El motivo del zapato de Cenicienta, al que se alude de modo recurrente en la historia, contribuye igualmente a enfatizar esta idea. A diferencia de la huida frustrada de Pilar al comienzo del filme, en la que ésta abandonaba apresuradamente su apartamento vistiendo sus viejas zapatillas de casa, su salida final del hogar resulta de una decisión meditada y cuidadosamente planeada. Como se sugiere en el guión publicado, donde se incluye una escena en la que Ana abre un paquete a su nombre con las zapatillas de Pilar en su interior, con su huida final la protagonista no solamente se libera de una prisión física sino también psicológica (el papel de Cenicienta sufriente de había hasta entonces internalizado).

[88] Varias de las autoras que en los últimos años han revisado la historia de "Barbazul" desde un prisma feminista, como por ejemplo, Jennifer Strauss o Anne Sexton han apostado por intensificar la presencia en la trama del personaje de Ana, atribuyéndole el papel de cómplice y confidente de la heroína.

[89] Declarada por la revista *Time* "the most satisfying movie" de la década y su creador, Pedro Almodóvar, "the world's most vital filmaker", *Hable con ella* se ha convertido en referencia obligada de la cinematografía reciente española (Corliss). Según datos del Ministerio de Cultura, desde su estreno el 13 de marzo de 2002, la película logró atraer a las salas de proyección a más de 1.300.000 de espectadores alcanzando una recaudación total en taquilla de 6.208.691,42 € y el cuarto puesto en la lista de películas españolas más vistas de 2002. Dicho reconocimiento de público se vio igualmente secundado por la crítica y los profesionales del medio, que le otorgaron al filme multitud de galardones en festivales nacionales e internacionales, incluyendo un Óscar al Mejor Guión Original de la Academia de Cine de Hollywood, un Globo de Oro, dos premios Bafta, un César y 5 Premios del Cine Europeo.

[90] Del extenso corpus escrito que conforma el discurso de la Bella Durmiente son tres los textos que se han consolidado como las versiones canónicas de la historia: el relato de Giambattista Basile "Sole, Luna e Talia", contenido en su *Pentamerone* (1634); "La belle au bois dormant" de Charles Perrault, publicado por primera vez en 1696 en la revista *Mercure Galant* y un año después en *Histoires ou contes du temps passé*; y el cuento "Dornröschen" de los hermanos Grimm, que integra su colección *Kinder- und Hausmärchen* (1812). En lo relativo a su procedencia geográfica, aunque se han registrado variantes literarias en Cataluña y la Provenza que datan ya del siglo XIV, las autoras Giovanna Franci y Ester Zago vinculan el origen de la historia, emparentada con el mito griego de Deméter y Core, al subcontinente indio, y más concretamente, al cuento "Surya Bai".

[91] Esta no es la primera vez que Almodóvar recurre al cuento de hadas para alimentar sus intrigas. Ya lo hizo con éxito en *La flor de mi secreto* (1995), en donde transformó el zapato de la Cenicienta en símbolo de la opresión que sufría la protagonista, Leo (Marisa Paredes). Asimismo, el motivo del sueño de la Bella Durmiente es explotado de un modo indirecto en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), donde Marisa (Rossy de Palma) queda sumida en un profundo sueño tras ingerir un gazpacho cargado de somníferos y la propia Leo en *La Flor*, que está a punto de suicidarse con una sobredosis de barbitúricos.

[92] El filme de animación de Disney, *Sleeping Beauty* (1959), está considerado todavía hoy en día la versión clásica cinematográfica de la historia (Zipes, *The Enchanted* 86-87). En los títulos de crédito de la cinta, una de las últimas producidas por los estudios Disney bajo el sello de su fundador, se le atribuye explícitamente a Perrault la autoría de la trama. No obstante, el argumento constituye en sí mismo una adaptación libre en la que se entremezclan motivos conocidos del relato de los hermanos Grimm y del de Perrault con detalles originales.

[93] En su análisis comparativo de la obra, Adriana Novoa incurre en esta misma generalidad al insistir en asignarles a Alicia y Marco los roles de Bella Durmiente y Príncipe, respectivamente, reservando para Benigno el papel de "ogro" de la historia, a pesar de que en el relato original de Basile no figura ningún personaje con estas características. Por ello y dada la relevancia temática de las correspondencias y la repetición en el filme, en este análisis interpreto a ambas Alicia y Lydia como dos Bellas Durmientes y sus parejas, Benigno y Marco, sus respectivos Príncipes.

[94] Tanto Perrault como los hermanos Grimm se esforzaron en limpiar convenientemente sus relatos de toda referencia al sexo. En "La belle au bois dormant" el príncipe queda deslumbrado al contemplar la belleza sublime de la Bella Durmiente y tras arrodillarse ante ella, ésta despierta. Los hermanos Grimm, por su parte, acentuaron el romanticismo de la historia introduciendo el motivo del beso mágico, que posteriormente institucionalizaron los estudios Disney en su versión animada de la historia.

[95] La metáfora extendida de la mujer-naturaleza sobre la que se asienta el mito de Core y Deméter (diosa griega de la agricultura) del que deriva el relato de Basile se refleja igualmente en los nombres que se les asignan a la heroína Talía ("vegetación") y sus hijos, Sole e Luna, en referencia a los cuerpos celestes que regulan los ciclos estacionales de la Tierra (Grimal, *Diccionario* 489).

[96] Además de una complexión gruesa, Alfredo –que en alemán significa "todo paz"– y Benigno –en latín, "bien nacido"– comparten nombres con significados simbólicos que aluden al supuesto virtuosismo de sus caracteres.

[97]Amparo se asemeja en ese aspecto al personaje de Marisa en *Mujeres*, una Bella Durmiente virginal, cuyo cuerpo despierta a los placeres del sexo cuando, al consumir un gazpacho con

tranquilizantes, queda sumida en un profundo sueño erótico en el que experimenta el primer orgasmo de su vida.

[98] Aunque desde la perspectiva del lector moderno pueda parecer injusto el destino que corre Talía, los contemporáneos de Basile interpretarían el desenlace de la historia como un final feliz acorde con el precepto legal ancestral que obliga al violador a contraer matrimonio con su víctima para restituir su honor mancillado, una práctica que todavía sigue estando vigente en algunos países, como por ejemplo, Marruecos y Afganistán.

[99] Las otras dos Bellas Durmientes de la película, Lydia y Amparo, son también princesas atípicas en tanto en cuanto aspiran a ejercer dos profesiones, las de torera y científica, tradicionalmente reservadas a los hombres.

[100] En este sentido, *Hable con el ella* guarda numerosas coincidencias con el relato "La bella durmiente" de Rosario Ferré (1976), basado al igual que el filme de Almodóvar en la versión de la historia firmada por Basile. En esta rescritura feminista, María de los Ángeles, una Bella Durmiente cataléptica, es una prometedora figura del ballet que tras ser violada por su marido, se convierte en madre, pero se niega a ejercer como tal a fin de proseguir con su carrera artística.

Capítulo 3

Las nuevas princesas lesbianas: éxitos y retos del colectivo lesbiano en la España del tercer milenio.

"Fairy tales are *queer*, at the very
least, in the nineteenth-century usage of the term, to
mean odd, strange making, eccentric,
different, and yet attractive"
Kay Turner y Pauline Greenhill, *Transgressive Tales* (4).

A cualquier lector que se precie moderadamente familiarizado con el canon literario del cuento de hadas le sorprenderá sobremanera el comentario de Turner y Greenhill que introduce este capítulo sobre la supuesta naturaleza *queer* del legado creativo de Basile, Perrault y los hermanos Grimm.[101] No en vano, Zipes señala el cuento de hadas como una de las instituciones que de modo más señalado ha contribuido a salvaguardar los intereses del sistema patriarcal a lo largo del tiempo mediante la rígida codificación en sus narrativas de las convenciones sociales relativas a los roles de género y la sexualidad (*The Brothers* 59). Desde el siglo XIX, el género del cuento de hadas ha funcionado ampliamente como instrumento de socialización, sirviendo un relevante papel en la perpetuación de lo que Adrienne Rich denomina "la heterosexualidad compulsiva" y la consiguiente invisibilización y/o apreciación del lesbianismo como una desviación. En su conocido artículo "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Experience" (1996), Rich afirma que la mujer no ha escogido libremente la heterosexualidad sino que ésta es en realidad una institución política que le ha sido impuesta por el patriarcado bajo una ficticia

fachada de naturalidad y normalidad. La autora denuncia sin tapujos "the covert socializations and the overt forces which have channeled…women into marriage and heterosexual romance" e identifica toda una red de prácticas sociales y discursos culturales destinados a adoctrinar a las mujeres desde su niñez en la ideología del romance heterosexual, "television, films, advertising, popular songs, wedding pageantries, etc.", entre los que los cuentos de hadas ocupan un prominente lugar (24). Y es que si por algo sobresalen estos relatos es por la omnipresente exhortación del amor heterosexual en sus desenlaces, materializada en el obligado matrimonio entre la princesa y su príncipe, un aspecto que sumado a la ausencia de referentes no heteronormativos en sus narrativas, avala indirectamente la negación del amor lésbico y/o su construcción social como una conducta censurable que oscila entre lo "deviant" a lo "adhorrent" (25).

Con el fin de mitigar este desequilibrio, a partir de la década de los ochenta un puñado de autoras del ámbito literario anglosajón, con Olga Broumas, Anne Sexton y Suniti Namjoshi a la cabeza, asumieron la labor de reescribir las narrativas canónicas del cuento de hadas desde un enfoque lésbico, sentando las bases de un exitoso fenómeno literario en apogeo en la actualidad. Prueba de ello es la cada vez más nutrida lista de revisiones lésbicas que han visto la luz en los últimos años, entre las que figuran títulos como *Kissing the Witch* (1997), de Emma Donoghue; *The Rose and the Beast* (2001), de Francesca Lia Block; "Bones Like Black Sugar" (2005), de Catherynne M. Valente; y *Ash*, de Malinda Lo (2010). La eclosión de este fenómeno no ha dejado indiferente tampoco a la crítica, que ha vuelto su mirada a los clásicos del género para revelar en éstos un potencial *queer* hasta ahora inexplorado, que permanecía soterrado en su textualidad camuflado en forma de "innuendo, gossip, fleeting moments, and performances" (Muñoz 6).

Por lo que respecta al panorama cultural peninsular, el impulso revisionista *queer* ha visto incrementado su tirón con la entrada del nuevo milenio, como demuestra la reciente irrupción en el reducido círculo de las letras lésbicas de las obras *Cenicienta en Chueca* (2003), de María Felicitas Jaime; *Cuentos y fábulas de Lola Vanguardia* (2008) y *Alicia en un mundo real* (2010), de Isabel Franc; y la primera parte de la trilogía *Heliópolis*, *El blues del hada azul* (2009), de Galileo Campanella. Asimismo, las historias *La princesa Ana* (2005) y *Los poderes del hada Chiquita* (2010), de Luisa Guerrero, los primeros cuentos de hadas lésbicos originales publicados en castellano en España, confirman la apertura de un nicho en el mercado editorial infantil y juvenil para este subgénero, del que casas como Nube Ocho, A Fortiori y Topka, resueltas a "llenar [el] vacío de referentes literarios para familias cada vez más diversas y visibles", se están ya beneficiando (Jan 46).

En el presente capítulo abordaré el análisis crítico de dos de los textos previamente mencionados, *Cenicienta en Chueca*, de María Felicitas Jaime y *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia*, de Isabel Franc, dos reescrituras feministas de cuentos de hadas en las que se recrea de manera explícita el vínculo amoroso entre mujeres y se explora temáticamente el difícil trance de la salida del armario. Estas revisiones lésbicas de "La Cenicienta" y "La Bella Durmiente", entre otros clásicos del género, exhiben como el resto de las obras incluidas en este proyecto las características definitorias de los anti-cuentos de hadas de la España del tercer milenio, si bien se distinguen por dotar a sus historias de un cariz más insolente y desdramatizador que las anteriores. Dicha peculiaridad, que no merma de ningún modo el impacto y alcance de su crítica social sobre la discriminación que sufre actualmente colectivo lesbiano en el país, se le debe atribuir en última instancia al particular desarrollo de la escritura lésbica peninsular.

De los tres estadios que contempla Angie Simonis en la evolución del discurso lesbiano en España, tomando como base el modelo planteado por Ellen Showalter para la literatura de mujeres, *Cenicienta en Chueca* y *Cuentos y fábulas* semejan insertarse con mayor propiedad en la última fase, todavía en maduración, que la autora denomina "Del orgullo" ("Silencio" 125-36).[102] A diferencia de los estadios que la preceden –el "Del estereotipo", vigente desde principios del siglo XX hasta los años setenta y el de "Descubrimiento y goce", que se extiende de los setenta a la actualidad–, estos textos resaltan, según Simonis, por rechazar los patrones artísticos y modelos de la cultura falocéntrica (en este caso concreto, los relativos al género del cuento de hadas), en favor de la exploración de nuevas temáticas, y la indagación de un estilo y voz propios para la expresión de la identidad lésbica.[103] Además, como se ilustrará a continuación, sin abandonar el talante reivindicativo de la segunda etapa, estas creaciones "del orgullo" plasman la experiencia lesbiana desde un prisma más optimista e irreverente representando una imagen de la lesbiana plural, que lejos de responder a un patrón fijo, se desdobla en una multitud de modelos ("Silencio" 133-34).

La representación textual de la lesbiana constituye, en efecto, uno de los ejes analíticos sobre los que gira mi lectura de *Cenicienta en Chueca* y *Cuentos y fábulas*, con un segundo enfoque en la reivindicación política inherente a las obras sobre los retos del colectivo lésbico en la España contemporánea. Con respecto al primer aspecto, ambas reescrituras acometen, como demostraré, la deconstrucción de dos de los mitos culturales del lesbianismo más reproducidos y extendidos, el de la lesbiana monstruosa y desviada (inscritos veladamente en la narrativa del cuento de hadas), abogando en su lugar por la presentación de modelos interseccionales alternativos y contraestereotipos que retan la representación dominante de las sexualidades no heteronormativas. Por otro lado, a pesar de las relevantes transformaciones sociopolíticas

acaecidas en materia de igualdad en las últimas décadas en España, tanto Felicitas Jaime como Franc se desligan con claridad de las actitudes triunfalistas con respecto a la situación de las lesbianas. Como se desprende del análisis de sus reescrituras, para estas autoras, son todavía varios los desafíos reales y severos del colectivo que urge denunciar y solventar, entre los que priman fundamentalmente dos: la invisibilidad lesbiana y la lucha contra la lesbofobia.

Princesas que aman a princesas: *Cenicienta en Chueca* (2003), de María Felicitas Jaime.

"She showed me the sparkle in my eyes,
how wide my skirt could spread,
how to waltz without getting dizzy."
(Emma Donoghue, *Kissing the Witch*).

Siguiendo la senda marcada por sus dos anteriores novelas de temática lésbica, *Cris&Cris* (1992) y *Pasiones* (1994), con su selección de relatos *Cenicienta en Chueca* (2003), publicada por la editorial Odisea, la escritora María Felicitas Jaime derriba tabús sociales y literarios dando abiertamente voz a la expresión de la afectividad entre mujeres. El deseo erótico femenino entendido en su sentido más amplio funciona como motor narrativo de este collage de encuentros y desencuentros amorosos protagonizados por un nutrido catálogo de mujeres: ejecutivas en el armario, madres divorciadas sumidas en una crisis de identidad sexual, parejas estables a la búsqueda de nuevos métodos de seducción, jóvenes que se aventuran en el universo del cibersexo, entre otras. La singularidad de estas historias radica, no obstante, en la naturalidad con la que, en referencia al sobretítulo de la obra, estas "mujeres que aman a mujeres" viven y

disfrutan de su sexualidad, a pesar de los graves prejuicios e impedimentos sociales que deben afrontar, y el estilo franco y directo con el que la autora registra sus vivencias y anhelos.

La atmósfera de libertad contenida que permea la colección, publicada en 2003, refleja los importantes avances sociales y políticos en materia de igualdad alcanzados por el colectivo LGTB en las últimas décadas, al mismo tiempo que delata algunas de sus carencias. En la ardua lucha por la igualdad formal de gais y lesbianas en España, es bien sabido que el fallecimiento de Franco y el consiguiente establecimiento de la democracia marcaron un antes y después. En 1979, se certificó la derogación del supuesto que perseguía la homosexualidad incluido en la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (que en su día sustituyera a la ley de Vagos y Maleantes), y apenas un año después, en 1980, tuvo lugar la legalización de la primera organización homosexual en España (la FAGC) (Hernández 60). A estos eventos hubieron de sumársele posteriormente otros triunfos significativos, como la eliminación de la figura del escándalo público en el Código Penal de 1988 y la inclusión del agravante por homofobia en el nuevo Código Civil de 1995 (Platero, "La construcción" 17). Dicha tendencia aperturista experimentó un acelerón definitivo a partir de 1998, cuando con Catalunya a la cabeza, se instauraron leyes de parejas de hecho en doce comunidades autónomas (Hernández 61), respondiendo así al sentir general de la ciudadanía con respecto a la discriminación del colectivo, que culminaría con la aprobación del matrimonio entre personas de mismo sexo durante la primera legislatura de José Luis Rodríguez Zapatero. Con todo, como se pone de manifiesto en la obra, las valiosas metas conquistadas por el colectivo LGTB en el ámbito de la igualdad legal no garantizan necesariamente una ciudadanía igualitaria. En efecto, las lesbianas en España deben todavía encarar importantes desafíos sociales, entre los que sobresale la perpetuación de su existencia invisible. Como denuncia Simonis, el colectivo continúa sufriendo un tipo de

"violencia que no es visible ni impactante como la del maltrato en pareja o la violencia directa contra las mujeres…Violencia que [en su caso se traduce en] silencio, indiferencia, negación, exilio interior y escarnio, toda una serie de imposiciones que llevan a la invisibilidad" ("Silencio"110).

Es posible que el talante desenfadado de los relatos incluidos en la serie pudiera en parte condicionar la recepción crítica de la que fue objeto la obra, ya que ésta, con la excepción de los artículos que le dedica Jill Robbins y un par de menciones de refilón en varios trabajos sobre literatura lésbica (Simonis, "Silencio" 136), alcanzó a despertar un discreto interés entre la crítica. En su lectura neocolonial de *Cenicienta en Chueca*, Robbins interpreta la antología de Felicitas Jaime como un ataque a "las relaciones neo-imperialistas entre España y América Latina" en el contexto del mercado globalizado mundial; un control hegemónico, éste, que a su juicio, se patentiza en las desiguales dinámicas de poder que rigen los encuentros sexuales e intercambios discursivos de sus protagonistas ("Ciberespacio" 83). En el presente capítulo, no obstante, propongo examinar el volumen de Felicitas Jaime desde un nuevo enfoque intertextual, completamente inexplorado críticamente hasta ahora, que permite ampliar el horizonte de denuncia de la obra más allá de la reivindicación de Latinoamérica que reconoce Robbins y reflexionar sobre algunos de los retos actuales a los que se enfrenta el colectivo en España.

Esta nueva aproximación, como demostraré, abre la puerta a la reconceptualización de *Cenicienta en Chueca* como una rescritura feminista de cuento de hadas, mediante la cual su autora logra deconstruir con éxito algunos de los estereotipos sociales y literarios que se asocian a la figura de la lesbiana y subrayar la situación de invisibilidad en la que todavía vive inmerso el colectivo lésbico en España. En concreto, concentraré mi análisis en dos adaptaciones libres de "Cenicienta" en la que Felicitas Jaime retrata de modo explícito y transgresor los vínculos

amorosos y eróticos entre mujeres, “Ejecutivas” y “Cenicienta en Chueca”. Me propongo examinar, en particular, cómo a través de estos dos relatos, su autora subvierte el arcaico mito patriarcal de la lesbiana como monstruo, reivindicando la necesidad de dar cabida a una diversidad de modelos reales de representación de las identidades lesbianas que contemplen la interseccionalidad de las variables de marginación a la que están sujetas, al mismo tiempo que denuncia la “armarización” que aqueja al colectivo. Dicha invisiblidad, que deriva en gran medida de la desventaja económica que manifiestan muchas lesbianas con respecto de los varones gais, se evidencia claramente en las especiales dificultades que encaran estas mujeres a la hora de hacer pública su identidad sexual –como demuestra la ausencia de modelos positivos de referencia de lesbianas reales fuera del armario– y a nivel espacial, en la carencia por parte del colectivo de un verdadero lugar de pertenencia donde cultivar una cultura lesbiana propia.

Son varios los relatos de la selección en los que se evidencia la fuerte impronta del género del cuento de hadas, por ejemplo, “Caminante”, una revisión moderna en clave de misterio de “Caperucita Roja” ambientada en la capital, para la cual su creadora improvisa un inesperado final. Con todo, tal y como se anticipa en el título, *Cenicienta en Chueca*, el intertexto dominante en la obra es sin duda el de “Cenicienta”, a cuyo discurso remiten unívocamente las dos historias que dan arranque y cierre a la colección. “Ejecutivas” y “Cenicienta en Chueca” constituyen, en efecto, siguiendo la clasificación de Balló y Pérez, dos rescrituras de “Cenicienta” en el entorno laboral (204), cuyas intrigas aprehenden la esencia de la narrativa clásica al reflejar, citando a Daniela Perco “the trials and situations that girls confront in order to become integral members of society” (73).

El influjo de este cuento de hadas se deja asimismo traslucir de modo indirecto en dos de los elementos paratextuales que conforman el diseño editorial: las ilustraciones de la tapa y

contratapa. Tanto la estampa de la mujer reclinada en su lecho que decora la cubierta[104] como la referencia a la escoba[105] en el icono de la contracubierta (que, a modo de calderón, funciona además como marca de sección en el texto) establecen paralelos con la imagen de la Cenicienta, sumisa, ingenua y hacendosa, que popularizaron los estudios Disney. Sin embargo, a diferencia de la versión clásica, donde el matrimonio se erigía como fin último de la sufriente heroína, en su rescritura Felicitas Jaime recupera y enfatiza un tema central de la narrativa oral que, según Zipes, ha sido a menudo silenciado por la crítica: el del reconocimiento (*Fairy Tales* 45). Esta actitud, que está justamente en consonancia con la voluntad de autoafirmación de la identidad lesbiana que proclaman los textos "del orgullo", se pone de manifiesto en la incitadora mirada que le dedica la protagonista de la cubierta a su espectadora (la lectora), y la cuidada composición del emblema de la contracubierta, con la presencia de no una, sino dos escobas, que aparecen retratadas en posición invertida (con el cabezal hacia arriba) y sobrepuestas –sugiriendo dos cuerpos de mujer entrelazados.

"**Ejecutivas**"

El relato que encabeza la selección, "Ejecutivas", narra la historia del primer encuentro amoroso entre dos mujeres, Paula, una ejecutiva española de éxito que, presionada por las expectativas sociales que acarrea su profesión, oculta su condición sexual y Clara, su amante argentina. En esta versión de "Cenicienta" en el mundo empresarial, Felicitas Jaime recrea desde un enfoque subversivo dos de los eventos más significativos de la narrativa clásica: la metamorfosis de la heroína y el episodio del baile. Durante un viaje relámpago a Buenos Aires y como colofón a una dura jornada laboral codeándose con poderosos hombres de negocios, Paula/Cenicienta, "mágicamente" transformada en princesa lesbiana, acude a un baile "de

ambiente", donde conoce a su "Princesa Azul", Clara.[106] El flechazo entre las dos mujeres resulta inmediato y después de compartir baile y cama durante varios días, ambas resuelven comenzar en secreto una complicada relación a distancia.

Uno de los mayores aciertos de esta peculiar rescritura de "Cenicienta" atañe precisamente a la caracterización de la protagonista, Paula, en el papel de la heroína, y más concretamente, al provocador diálogo crítico que establece Felicitas Jaime en su construcción con el mito cultural de la lesbiana monstruosa y su traslación literaria, la lesbiana perversa (que en el género del cuento de hadas, como se verá a continuación, aparece frecuentemente asociado con el personaje de la bruja). No cabe duda de que en la evolución diacrónica del discurso teratológico, la percepción y valoración de lo monstruoso ha experimentado importantes cambios. Sin embargo, tal y como arguye Rosi Braidotti, en la lógica binaria que rige el pensamiento occidental, la figura del monstruo –entendiendo como tal, la encarnación de la diferencia, lo desviado, lo anormal– ha estado siempre íntimamente ligada a lo femenino (*Nomadic* 79-80). El topos de la mujer como anomalía se remonta, según Braidotti, a Aristóteles, aunque con el devenir de los siglos y en parte motivado por el interés cristiano por salvaguardar el orden heteropatriarcal, lo monstruoso pasó a vincularse a la práctica de relaciones sexuales aberrantes (en especial, entre mujeres) ("Signs" 139).[107]

En el marco de la racionalidad binaria y maniquea que rige la sociedad actual, donde la otredad todavía se representa necesariamente como negatividad, la lesbiana continúa ocupando el extremo opuesto del espectro de la normalidad prescriptiva. Su otredad viene marcada, citando a Beatriz Gimeno, por una feminidad monstruosa, abyecta, que aunque no se perciba necesariamente como masculina, se imagina como tal (*La construcción* 101). La concepción de la tríbada como epítome de la monstruosidad encontró continuidad en el ámbito literario[108] y

cinematográfico[109] reformulada bajo el arquetipo de la lesbiana perversa (mala y masculina), un estereotipo, que en el contexto particular de la España contemporánea, y muy a pesar de los importantes avances sociales alcanzados en el país, todavía parece dominar la representación mediática de la lesbiana (Platero, "Las lesbianas" 328). Prueba de ello es el linchamiento colectivo del que fue objeto en el año 2001 Dolores Vázquez durante el juicio al que se enfrentó por el asesinato de Rocío Wanninkhof, la hija de su expareja, donde la prensa manipuló sin pudor la imagen de la acusada, demonizándola ante la opinión pública (Gimeno, *La construcción*).[110]

Si bien, en cuanto al físico se refiere, la protagonista de "Ejecutivas" no semeja encajar con el modelo prototípico de la lesbiana perversa, puesto que se la describe como una mujer "atractiva, seductora…elegante, y además guapa", el carácter frío e indolente y la ambición despiadada que demuestra en su conducta profesional traicionan su monstruosidad masculina (9). Como directora financiera de una importante institución bancaria con presencia trasnacional, está al alcance de Paula el garantizar el bienestar económico de sus trabajadores y clientes, aunque ni la ética profesional ni social parecen orientar sus decisiones profesionales. Sin mayor aliciente que el de garantizar la obtención de beneficios de su empresa, Paula despacha sin perturbarse "la política institucional en Latinoamérica", "la caída en bolsa" y la continuidad de sus empleados, y no duda incluso en aprovecharse de su atractivo físico para recabar información clasificada de la competencia (9).[111] Esta falta de escrúpulos y desapego emocional se pone igualmente de manifiesto en el terreno personal, ya que a diferencia de la "Cenicienta" clásica, cuya heroína debía hacer frente a la desgracia del fallecimiento de su madre, Paula se comporta como una hija desnaturalizada que no es siquiera capaz de recordar la última vez que visitó a su progenitora, a

quien, enferma de alzeimer, mantiene encerrada en una residencia con tal de evitar "sumar problemas" a su vida (14).

La Cenicienta monstruosa que protagoniza esta rescritura despierta entre los que la rodean un cúmulo de emociones encontradas, en las que se conjugan repulsión y fascinación a partes iguales. Por un lado, se percibe a la heroína como una "diosa", cuyo físico elegante y sofisticado irradia "allure y magnetismo" (10). Sin embargo, el fuerte "deseo" que incita entre los presentes su cuidado atractivo degenera irremediablemente, por la inaccesibilidad e indiferencia que ésta demuestra para con ellos, en sentimientos de "odio" (10). La monstruosidad abjecta de la protagonista se proyecta explícitamente en el texto en la comparación de sus ademanes corporales con las formas sinuosas de una "anguila" (10), un animal que por su apariencia de sierpe, la vincula con la figura de la bruja, para Joseph Campbell, la "madre fálica" por excelencia (73), a quien precisamente se le atribuye en el cuento de hadas la capacidad de transmutarse en bestia.[112]

De tal modo, en su retrato de la Cenicienta como una ejecutiva lesbiana monstruosa con trazas de bruja, Felicitas Jaime retoma uno de los arquetipos del cuento de hadas que ha sido recientemente interpretado desde la crítica *queer* como la manifestación encubierta del deseo y subjetividad lesbianos. En relación a esta lectura, Paulina Palmer afirma que las representaciones misóginas de la feminidad que en la narrativa del cuento de hadas vienen a encarnar los personajes de la bruja, la madrastra y la anciana constituyen, en efecto, sujetos "eccentric and disruptive" "who transgress sexual and social conventions" (140). Con todo, la problemática que plantea la construcción discursiva de estos sujetos excéntricos en el género del cuento de hadas no afecta únicamente su caracterización como seres perversos de naturaleza monstruosa sino también, y de manera más onerosa aún, al restringido rango de acciones dramáticas que se les

concede en su asunción del papel de antagonistas. Como bien apunta Dallas Baker, La resolución de estas intrigas a menudo conduce a la muerte violenta o exclusión social de estos individuos (la representación textual de la amenaza no heteronormativa), como antesala del esperado "final feliz de cuento de hadas", que típicamente conlleva la unión heterosexual de la pareja protagonista (85-86).

En este sentido, con "Ejecutivas" Felicitas Jaime se sube al carro de un nutrido número de reescrituras *queer* de cuento de hadas que, desde los años noventa principalmente y en el ámbito cultural anglosajón, aspiran a ampliar las posibilidades de lectura de las sexualidades no normativas en la narrativa clásica y en concreto, a redimir a la lesbiana del cliché de bruja perversa que se le adjudica desde la cultura homófoba.[113] No obstante, en su particular transposición del arquetipo de la bruja en su revisión lésbica de la "Cenicienta", la autora no se limita a reproducir ninguna de las tres estrategias discursivas que reconoce la crítica en este tipo de reescrituras: 1) la presentación del conflicto dramático desde la perspectiva del sujeto *queer* (Baker 95), 2) la revalorización de su imagen retratándosela bajo una luz positiva (Palmer 96), y 3) la exageración paródica de su naturaleza violenta con el fin de enfatizar su poder desestabilizador del orden androcéntrico (Fernández Rodríguez, "Cuentos"). En su lugar, Felicitas Jaime va aún más allá al deconstruir el estereotipo en base a una nueva variante: la de la bruja monstruosa en el armario.[114] En un obvio paralelo con la Cenicienta tradicional, que en el relato clásico ejercía los roles de criada y princesa, la heroína de "Ejecutivas" exhibe una doble identidad fragmentada como bruja monstruosa (la ejecutiva agresiva que disfraza su identidad sexual) y princesa lesbiana, una doble existencia, ésta, que aparece claramente compartimentalizada en los ámbitos espacial y temporal. Mientras que a la luz del día, dentro de los límites territoriales de su país y en el ámbito público/profesional, Paula/Cenicienta se ve

"obligada" a asumir la monstruosa máscara de la heterosexualidad fingida, durante sus escapadas al extranjero, por la noche, y en eventos propios de la esfera privada, se logra liberar de esta careta, revelando su verdadera condición de princesa lesbiana.

Al igual que en el relato clásico, en la versión de Felicitas Jaime la caída del día funciona como barrera temporal que marca la separación entre las dos identidades de la heroína, quien bordeando la medianoche regresa después de la jornada laboral a su hotel en Buenos Aires y se acicala para acudir a una fiesta lésbica. Sin ahorrarse detalle alguno, Felicitas Jaime hace partícipe a las lectoras de las varias fases que integran la metamorfosis física y psicológica de la protagonista, a juicio de Joan Gould, uno de los motivos centrales del discurso de "Cenicienta" (xxiv).[115] En lo que constituye un reverso perfecto del episodio del relato clásico, donde la Cenicienta se deshacía de sus poco favorecedores harapos y los sustituía por un espectacular estilismo que le otorgaba instantáneamente los favores de su Príncipe, Paula, originalmente ataviada con un "vestido de seda negra, liviano, discretamente escotado, un pañuelo rojo y tacones", se arranca su disfraz de ejecutiva híper-femenina que tanto éxito le había forjado entre sus colegas varones para dirigirse al baile de ambiente (12). Con la cara limpia de maquillaje, peinada con "la melena hacia atrás" y portando en su lugar "su mejor traje: chaqueta de ante marrón, pantalón a juego, camisa de lino blanca, un pañuelo descuidado al cuello y mocasines marrones" (12), Paula/Cenicienta deja deliberadamente atrás "la mascarada de la feminidad", tal y como la definiera Joan Riviere, y pierde progresivamente "sus modales femeninos" para pasar a habitar otra piel, otra identidad, la de "seductor" (14).

Si en la narrativa clásica el baile funcionaba como una mera plataforma de exhibición de la que se beneficiaban la protagonista y sus hermanastras en su empeño por topar marido, la fiesta de ambiente a la que se une Paula aparece representada como un coto de caza, a donde las

presentes acuden con el objetivo primario de encontrar una presa a la que seducir. El arquetipo de la rivalidad femenina, principal motor que impulsa la acción del relato clásico y que alcanza su punto álgido en la peripecia del baile real, no encuentra, no obstante, continuidad en la versión de Felicitas Jaime. Sorprendentemente, Paula/Cenicienta se persona en el baile precisamente en compañía de una de sus exnovias, Graciela, cuya amistad, ya superada su ruptura, todavía conserva.[116] Con la inclusión de este detalle, la autora traslada con éxito al plano ficcional un aspecto que según Olga Viñales, comporta una clara diferenciación en las pautas de socialización de heterosexuales y lesbianas: el significativo "papel moldeador" que juegan las redes de apego emocional en la conformación de la identidad sexual de las lesbianas (127). Como comenta Viñales, "con la amiga o amigas se acude al ambiente, se conocen nuevos locales, en ellos se hacen bromas, se cotillea y se seduce" (127).

En efecto, una vez en la fiesta, la protagonista no tarda en concentrar su interés en un nuevo objetivo, Clara, un vieja conocida de su expareja que está al tanto de los pormenores de su relación fallida y a la que se propone conquistar. El flechazo entre Paula y su Princesa Azul resulta inmediato y ambas, tras compartir un breve baile-cortejo no exento de cierta tensión, se retiran del local para dar rienda suelta a sus impulsos carnales. El cuerpo lesbiano, otrora invisible, marginalizado y/o estéticamente desvirtuado en la narrativa del cuento de hadas, viene a ocupar una posición central en la reescritura de Felicitas Jaime, quien siguiendo el modelo de autoras como Olga Broumas o Emma Donoghue, opta por inscribir el deseo erótico femenino explícitamente, retratando de modo gráfico el tórrido encuentro sexual de las princesas protagonistas. Mediante esta estrategia, sobre la que recae gran parte de la carga subversiva del relato, Felicitas Jaime viene a alinearse con la causa de críticas como Elina Norandi, que reivindican la visibilidad del cuerpo lesbiano como "el único camino para conseguir un espacio

simbólico en la sociedad" (292), al mismo tiempo que arremete contra uno de los tabús más perniciosos y profundamente enraizados en el seno de la sociedad androcéntrica: la aceptación de la sexualidad femenina como una práctica natural y susceptible de ser ejercitada con independencia del hombre (Villalba Indurria 169).

Así, el episodio del beso, que en la versión clásica de Disney servía de colofón a la historia de amor del Príncipe y la Cenicienta, marca en la reescritura de Felicitas Jaime el comienzo del idilio que mantienen las protagonistas, quienes tras el roce inicial de los labios, se aventuran a la exploración del resto del cuerpo. Mientras que Paula/Cenicienta se deja esa noche por primera vez hacer de todo y disfruta como nunca del proceso, Clara se entrega con fruición a la investigación minuciosa de la geografía anatómica de su *partenaire*, recorriendo y reapropiándose de cada uno de sus contornos físicos: sus "meseta[s]", "monte[s]", "cueva[s]" y "caverna[s]" (20-22). Además, en la plasmación del encuentro, el cuerpo femenino en su totalidad se representa como deseable, no únicamente las partes tradicionalmente erotizadas desde la perspectiva masculina como los "pecho[s]", el "cuello" o la "vagina", sino también aquéllas invisibilizadas y repudiadas por el discurso dominante por su naturaleza abjecta, fluidos ("saliva"), "axilas" y ano ("orificio trasero") (19-21), que Clara se dedica a lamer, saborear, penetrar y morder hasta llegar al orgasmo y ser correspondida con el "grito infinito" de su amante (22).

Sin embargo, en "Ejecutivas", la materialización del deseo erótico femenino no aparece figurada como un mero acto de goce. Su creadora, recogiendo el testigo de autoras como Angela Carter, quien reclama en su obra el potencial liberador del amor-sexo como vía de emancipación de la mujer (*The Sadeian* 150), va más allá al atribuirle a éste propiedades redentoras. De tal modo, Felicitas Jaime se desmarca deliberadamente en su reescritura del patrón clásico del

género del cuento de hadas, para cuyas heroínas el descubrimiento y práctica del sexo les estaba terminantemente prohibido pudiendo la transgresión de esta regla llegarles a costar incluso la vida. En vez de a la muerte, la autora vincula el encuentro sexual que mantienen sus Princesas protagonistas a la vida, reconceptualizado como un acto regenerativo que libra temporalmente a la heroína de la muerte en vida que le supone asumir en su día a día el lastre de una falsa identidad. De modo significativo, el primer coito que experimentan la Cenicienta y su Princesa Azul aparece retratado en el texto en clave simbólica como una suerte de rito eucarístico; un acto sagrado de comunión en el que las protagonistas funden sus cuerpos, nutriéndose mutuamente con sus fluidos y sus carnes: "bebiendo su saliva…abrió la boca, hundió más la lengua y se dejó morder y mordió, y los cuerpos de ambas ya no se distinguían el uno del otro" (17-18). Asimismo, en un subversivo diágolo crítico con las lecturas cristianas del relato canónico, que identifican a la Cenicienta con las vírgenes prudentes de la parábola bíblica (Mateo 25: 1-13) e interpretan el episodio del baile como una alusión a la vigilia de tres días que preludia la resurrección de Cristo (Ussher), en "Ejecutivas" Paula y su amante, permanecen encerradas en su alcoba precisamente "tres días con sus [correspondientes] noches", que dedican íntegramente a hacer el amor (25).[117]

Con todo, la de Felicitas Jaime no es una reescritura de "Cenicienta" a la manera tradicional que remate con el típico final feliz, sino un anti-cuento de hadas cuyo desenlace, mucho más realista y carente de innecesarios triunfalismos, contribuye a enfatizar la crítica social inherente al proyecto. Tras un inicial encuentro íntimo con Clara, Paula exhibe evidentes signos de haber sufrido un despertar emocional, mostrándose por primera vez vulnerable y nostálgica ante los ojos de su amante, a quien incluso anima a visitarla en Madrid. En el amanecer del tercer día, no obstante, y en contra de lo anticipado, las esperanzas de que el *affaire*

de las protagonistas desemboque felizmente en una relación sentimental estable y pública se desvanecen. Antes de reanudar sus compromisos profesionales, la Cenicienta de Felicitas Jaime recupera, a diferencia de la heroína clásica, su hábito de princesa sufriente, adoptando de nuevo su opresiva máscara de "Ejecutiva" monstruosa en el armario. "Impecablemente vestida, con un maletín espectacular" y pegada en todo momento al móvil, marca de su deshumanización, a Clara le resulta casi imposible reconocer bajo ese disfraz a su amante, a quien por exigencias del guión, se ve obligada a despedir en el aeropuerto "sin ser *vista*" (énfasis mío 25).[118]

Y es que aún hoy en día, la invisibilidad constituye para las lesbianas, citando a Beatriz Gimeno, "un asunto político de primer orden" ("La doble" 20). Prueba de ello es la exigua presencia de mujeres que reivindican su condición de lesbianas en el terreno de las artes, las letras o la política (Fernández Rasines 48), resultando el desequilibrio aún más notable, si cabe, en ámbitos como el financiero, tradicionalmente dominados por el hombre.[119] A diferentecia del colectivo gay masculino, que disfruta de una mayor aceptación y visibilidad (Morales, citado en Collins 176), las lesbianas enfrentan por lo general más obstáculos para salir del armario ya que como mujeres que son, evidencian a menudo una superior vulnerabilidad económica y familiar que les impide abrazar públicamente su identidad (Gimeno, "La doble" 23). Como recalca la protagonista al inicio del relato, Paula se ve obligada a "juga[r] a ser heterosexual durante dieciocho horas al día" porque admitir abiertamente su identidad de lesbiana es un "lujo" (13) que no se puede de ningún modo permitir ya que su carrera "se iría [inevitablemente] a la mierda" (14). En palabras de Raquel Platero, "lo que encontramos son mujeres que se enfrentan a un mercado laboral y unas relaciones sociales donde tienen que esforzarse por ser no solo mejores que sus compañeros varones, sino también más presentables que sus compañeras heterosexuales" ("Entre" 99). Desgraciadamente, para la heroína, como todavía para muchas

mujeres lesbianas en España condenadas a la invisibilidad social, la única salida es vivir su amor en la clandestinidad y seguir soñando, como una eterna Cenicienta, hasta el próximo reencuentro con su princesa.

"Cenicienta en Chueca"

El sentimiento de anhelo que permea el desenlace de "Ejecutivas" constituye uno de los hilos temáticos que aporta unidad y cohesión a la colección, y adquiere especial prevalencia en la narración con la que cierra la serie, "Cenicienta en Chueca". Esta reescritura de la "Cenicienta" en el ámbito laboral doméstico relata los avatares que experimenta una inmigrante latinoamericana en Madrid en su periplo hasta encontrar el amor y un lugar de pertenencia en la sociedad. De los dos cuentos de la colección que entroncan con el discurso de "Cenicienta", éste es el que semeja ceñirse con una mayor fidelidad al clásico de Perrault. Su influencia se patentiza, en efecto, además de explícitamente en la elección del título, la inclusión del motivo del zapato y la dramatización de la peripecia del baile, de un modo indirecto y especialmente subversivo, en las correspondencias que exhibe el trío protagonista –la heroína; su señora, doña Carmen; y Charo, la sobrina de ésta–, con los personajes de la Cenicienta, la Madrastra y el Príncipe Azul, respectivamente, y la presentación de Chueca como el fabuloso castillo del Príncipe Azul donde supuestamente todos los sueños se pueden hacer realidad. Con el propósito de forjarse un mejor futuro para ella y su novia, la protagonista de "Cenicienta en Chueca" abandona su Lima natal y se traslada a Madrid, donde obtiene un trabajo ilegal como empleada doméstica en una casa particular. Abrumada por las estrictas condiciones laborales impuestas por su ama y afligida por la soledad, la joven se resiste a asumir con resignación su nuevo papel de Cenicienta sufriente. Su situación, no obstante, experimenta un giro drástico cuando, durante una

de sus varias escapadas nocturnas a un local de ambiente en Chueca, se topa por sorpresa con su Princesa Azul, Charo, de la que vivía secretamente enamorada, con quien, tras compartir el baile de rigor, entabla una relación sentimental.

De modo significativo, en las dos reescrituras de "Cenicienta" encuadradas en la obra, las princesas protagonistas aparecen ocupando sendas posiciones de *outsiders* en una cultura ajena, tras haber emprendido un viaje "profesional" al extranjero, aunque con destinos y en circunstancias diametralmente opuestas. En marcado contraste con el personaje de Paula, la banquera de éxito, blanca y de origen europeo, que se codeaba con las elites financieras de Buenos Aires en "Ejecutivas", la heroína de "Cenicienta en Chueca" es una peruana mestiza diplomada en enfermería que, acuciada por la necesidad, se ve obligada a aceptar un empleo "en negro" de sirvienta en España.

Uno de los aspectos más destacables de esta reescritura concierne precisamente a la novedosa caracterización de la Cenicienta protagonista como una lesbiana sin nombre (símbolo último de su marginalidad extrema), discriminada no sólo por su identidad sexual sino también por su etnicidad y su nivel socioeconómico, con la que su autora se desmarca del molde representacional convencional de la lesbiana en el género del cuento de hadas, y en gran medida todavía, en el ámbito cultural español. En su análisis de las estrategias de inscripción del amor lésbico en las reescrituras contemporáneas de cuentos de hadas, Carolina Fernandez Rodríguez constata una clara predilección en las nuevas narrativas por construir una identidad lesbiana colectiva y uniforme conformada a partir de modelos occidentales, urbanos, de clase media, blanca, etc. ("Cuentos").[120] Según Platero, dicho modelo unitario de representación de la lesbiana, que ella describe como "monofocal", puesto que no contempla la insteseccionalidad de las distintas variables de desigualdad –raza, sexualidad, clase social, discapacidad, edad, entre

otras–, todavía se mantiene vigente en el contexto cultural español, revelándose ubicuo en los medios de comunicación ("Las lesbianas" 321), y en menor medida, en la producción literaria y artística.[121] Frente a este patrón, como constantan sus princesas lesbianas y el variopinto catálogo de mujeres que desfilan por los relatos que componen la colección, en *Cenicienta en Chueca* Felicitas Jaime reivindica la necesidad de abandonar las perspectivas de representación monolíticas, y adoptar en su lugar, un prisma de representación flexible y multifocal, que de cabida a la diversidad de imágenes y experiencias susceptibles de adscribirse dentro de la categoría de "lesbiana".

Desde el mismo arraque de la historia, se patentiza con claridad la honda disparidad que media entre las aspiraciones originales de la protagonista de lograr "un buen trabajo y un buen salario" (177) en una ciudad como Madrid, que imaginaba "sin prejuicios, abierta a todo el mundo" (183), y la penosa realidad de su existencia en España como inmigrante ilegal explotada y en el armario. A diferencia de Paula, que siente Buenos Aires como su "ciudad adoptada" (12), donde puede relajarse y abrazar con mayor libertad su identidad de lesbiana, la heroína de "Cenicienta en Chueca" no tarda en padecer en sus propias carnes los desagradables inconvenientes que le acarrea poseer una condición socioeconómica "tercermund[ista]" y una fisionomía manifiestamente indígena (182). La tan anhelada "madre patria" (192), que esperaba que la acogiera como una "hij[a]" (177) termina comportándose a todas luces como una Madrastra, quien, para su desgracia, demuestra, en sus propias palabras, "una cierta fobia contra los peruanos [que] no [tienen] la suerte de ser europeos y blancos" (182).

Los valores de una España reaccionaria y xenófoba, todavía anclada ideológicamente en la época franquista, se manifiestan explícitamente en el texto encarnados en el personaje de la matrona de la casa. En su caracterización como Madrastra, Carmen da abiertamente voz a sus

prejuicios contra las latinoamericanas, a las que reprocha con desprecio que "sólo quieren dinero pero trabajar nada de nada" (183), sometiendo a la Cenicienta protagonista a un régimen de cuasi-"esclavitud" (182), con rigurosas normas que coartan su libertad. Con la presentación de Carmen en el papel de la aborrecible Madrastra de la historia, Felicitas Jaime vuelve a subvertir intencionadamente en su reescritura la pauta generalizada del género del cuento de hadas de identificar a las sexualidades no heteronormativas con los sujetos antagonistas (Palmer 140). En vez de amoldarse a los dictados del canon que la instan a excluir o retratar a su Princesa Lesbiana bajo una luz negativa, la autora opta precisamente por la estrategia contraria, revalorizar positivamente a su personaje, introduciendo en su reescritura una llamativa innovación: la caricaturización despreciativa –en la persona de Carmen– del sistema falocéntrico que discrimina e invisibiliza a sus sujetos excéntricos.

De tal modo, en "Cenicienta en Chueca", la lesbiana protagonista, principal focalizadora del retato, sobresale por su carácter indómito y contestatario, y alcanza a desplegar un moderado grado de agencialidad, el cual en contraposición con la convención clásica, no la aboca a la tragedia, sino que le comporta sorprendentemente una supuesta recompensa final. Dos de los momentos que ilustran con mayor lucidez estas divergencias en la historia son la escena de presentación de la heroína y la jocosa anécdota que bautizaré como "el test de la paella". La imagen con la que abre la historia prefigura de modo vivaz el talante transgresor que define a la Cenicienta protagonista, retratándola bien rebasada la medianoche que marca el preceptivo toque de queda, literalmente a la carrera, de regreso a su casa tras mantener un fugaz encuentro sexual con una desconocida en Chueca, y confesando, en sus propias palabras, haberse dejado atrás el "zapatito" (188). La alusión a la pérdida de su chinela, considerada "our most overt totem of female sexuality" (Gould 73) y uno de los iconos centrales de la narrativa clásica, se revela

especialmente pertinente en conjunción al acto de trasgresión que le precede, especialmente si tenemos en cuenta el argumento de Madona Kolbenschalag de que ésta funciona como símbolo cultural del poder patriarcal y de sus restricciones de conformidad sobre la mujer (110). Por otro lado, lo que he dado en llamar el "test de la paella" en "Cenicienta en Chueca" constituye una sutil trasposición en clave paródica de la "prueba de humildad" a la que somete la Madrastra a Cenicienta en la versión clásica de los hermanos Grimm. Si en aquélla, la heroína lograba en un corto lapso de tiempo demostrar su destreza y servilismo separando con éxito las lentejas de las cenizas de la lumbre (Fernández Rodríguez, *Las re/escrituras* 40), en la adaptación contemporánea de Felicitas Jaime, la Cenicienta reniega con vehemencia del necio encargo de su ama de cocinar una paella "bien española" (184) –muestra inequívoca de su capacidad de asimilación–, amenazando incluso con añadirle "veneno" al arroz (185).[122]

En consonancia con la narrativa canónica, donde la intriga evoluciona de acuerdo a una clara distribución espacial y temporal, los pasos de la Cencienta de Felicitas Jaime en Madrid se ven coartados por las limitaciones a este respecto que implementa la "insoslayable" Madrastra de la historia (184). Según reconoce la propia protagonista, se demoró dos años en descubrir su particular "castillo de cuento", un lugar donde las "mujeres ama[n] a las mujeres", ya que las exigencias de su ama la mantenían constreñida en una suerte de cárcel, proyección material del armario metafórico en el que, dada su vulnerabilidad económica, ella misma se autoencerraba para evitar correr el peligro de ser descubierta y perder su medio de vida (183-84). Todo cambia, no obstante, cuando conoce Chueca, citando a Robbins uno de los "sitios clave de la ciudad *queer* de Madrid", y principal actante del relato ("Ciberespacio" 72). A esta "zona liberada" (Knox 191) o espacio simbólico de resistencia, donde desde las últimas décadas se concentra el grueso de los servicios y actividades LGTB de la capital, la princesa lesbiana de Felicitas Jaime

acude originalmente "de caza" (189) y termina encontrando el amor y lo que parece ser un lugar de pertenencia, reflejando con ello el relevante papel socializador que desempeña el ambiente en la conformación de la comunidad lesbiana (Viñuales 25).

Es efectivamente en conexión con Chueca donde se actualiza de modo notable "the wish-fulfilment fantasy" que alimenta y vertebra la historia de la Cenicienta (Nodelman y Reimer 168; Wood 33). En el relato de Felicitas Jaime, el barrio gay de la capital, proyección contemporánea del castillo del Príncipe del original de Perrault, se distingue en un principio como el lugar donde los sueños pueden potencialmente materializarse, aun cuando los de la protagonista de "Cenicienta en Chueca" no coincidan con las grandiosas aspiraciones románticas que pretende la heroína clásica. Curiosamente, a diferencia de ésta, la Cenicienta de Felicitas Jaime no anhela, esperanzada, que su enamorada la encuentre y la despose, salvándola de su mísera existencia; ella se contenta sencillamente con "hacer el amor", una acción que por el contrario, demanda de su parte una mayor agencialidad, reposicionándola como sujeto en lugar de objeto (190).[123] Pese a todo, en lo que se presenta como un subversivo ejercicio de justicia narrativa, Felicitas Jaime concluye ciertamente su particular versión del relato clásico recompensando a su Cenicienta Lesbiana con lo que semeja "un final feliz de cuento", en el que ésta alcanza el amor y el ascenso social de la mano de su Princesa Azul, Charo. En el sucinto comentario que a modo epílogo cierra el relato, la voz narrativa hace partícipes a las lectoras de cómo la Cenicienta protagonista, bajo la tutela de su rescatadora, logra abandonar finalmente la cárcel donde la recluía su Madrastra, se muda a un piso propio y consigue un empleo semilegal acorde con sus cualificaciones profesionales; un auténtico "final de feliz de cuento", que como no podía ser de otro modo, remata con la trillada fómula de clausura "*[Y] colorín, colorado este cuento se ha acabado*" (cursiva mía 190).

En este sentido, Felicitas Jaime parece en un inicio adherirse a la causa del conjunto de autoras que en las últimas décadas están abogando en sus reescrituras lésbicas de cuento de hadas por ofrecer representaciones positivas de la uniones homosexuales femeninas, insistiendo en la recreación de finales felices y explotando como principal estrategia de subversión, la caracterización de la Princesa Azul en el rol de rescatadora (Fernández Rodríguez "Cuentos"). Con todo, si por algo se caracteriza el género del cuento de hadas es sin duda porque en sus historias, la realidad no termina resultando nunca lo que parece, y el relato de Felicitas Jaime no supone en este sentido ninguna excepción. En efecto, coincido con el argumento de Jill Robbins de que la plasmación discursiva de los eventos en la conclusión y, en particular, la abierta autoreferencialidad al discurso del cuento de hadas en la fórmula final, arrojan interrogantes sobre la verosilimitud de lo narrado y la intención original de su autora ("Dislocations" 98), abriendo la puerta a una contralectura del desenlace mucho más irónica y comprometida con la realidad del colectivo. Desde esta interpretación paralela, el marco de cuento de hadas en el que se inscribe la acción funciona, en efecto, como un vehículo de extrañamiento, que enfatiza la naturaleza fantástica del "final de cuento" y emplaza al lector a interpretar la intriga desde una distancia irónica, permitiéndole reflexionar críticamente sobre los desafíos sociales y políticos que todavía enfrentan las lesbianas en la España contemporánea.

En efecto, basta echar un vistazo a la estructura social y atmósfera cultural que se respira en el barrio de Chueca para comprobar que como denuncian varias voces desde activismo lesbiano LSD (Lesbianas Sin Duda), éste no se corresponde con el utópico "castillo de cuento" donde "las mujeres aman a las mujeres" que imagina Felicitas Jaime en su adaptación (183-84). El vecindario, otrora percibido como una "utopía bohemia anárquica" (Robbins, "El ciberespacio" 73), se publicita hoy en día como la meca glamurosa del turismo gay masculino,

cuya potente subcultura comercial está dirigida a satisfacer las necesidades de consumo de un público homosexual masculino de alto poder adquisitivo. En oposición a otros barrios de la capital, como el de Lavapiés, caracterizados por una mayor diversidad ("Chueca"), en Chueca la presencia de población inmigrante se revela testimonial (Robbins "El ciberespacio" 73) y las lesbianas, relegadas a un segundo plano, disfrutan únicamente de una visibilidad limitada (Giorgi 60). De hecho, como bien comenta Robbins, Chueca constituye un mero "lugar ambiguo de encuentros para las lesbianas españolas" ("El ciberespacio" 75), que a causa de su encarecimiento, se está viendo en los últimos años desplazado por otros barrios de ambiente de la capital como Malasaña, Lavapiés o Huertas ("Chueca"). Por desgracia, según sugiere el marco de cuento de hadas en el que se inscribe la historia, las Cenicientas Lesbianas de este país no han logrado todavía hacer sus fantasías realidad y encontrar su particular "castillo de cuento", un espacio de pertenencia colectivo donde abrazar abiertamente su identidad y construir una cultura de lesbianas y para lesbianas.

El nuevo canon lésbico del cuento de hadas: *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia* (2008), de Isabel Franc.

"La literatura nos separó: todo lo que supe de ti
lo aprendí en los libros
y a lo que faltaba,
yo le puse palabras".
Cristina Peri Rossi, "Dedicatoria".

Tras cultivar con éxito en sus anteriores lanzamientos editoriales géneros tan dispares como la narrativa mística –*Entre todas las mujeres* (1992)– y la novela negra norteamericana –*No me llames cariño* (2004)– o incluso probar suerte con adaptaciones de clásicos de la literatura juvenil como *Mujercitas –Las razones de Jo* (2005)–, en *Cuentos y Fabulas de Lola Van Guardia* (2008), la escritora Isabel Franc, una de las voces más reconocidas e irreverentes del panorama literario lésbico nacional, se atreve a reformular las convenciones de un género de larga y fértil tradición: el *Märchen*.[124] Con el deshinibido y refrescante humor que la caracteriza, en esta miscelánea de relatos, originales y revisados, entre los que figuran un puñado de cuentos de princesas, un fabulario, una mini-autobiografía gatuna y aforismos de talante moralizante, la autora barcelonesa adentra a las lectoras en el complejo universo de las relaciones lésbicas. Desde una mirada a la par (auto)crítica y desenfadada, se retratan en sus páginas un crisol de experiencias de gran carga emocional, como la fugacidad del enamoramiento, la salida del armario, el descubrimiento del placer erótico o la superación de la ruptura, historias de cotidianidad concebidas con un doble propósito: entretener y concienciar, la tan familiar fórmula horaciana de *dulce et utile*, que bajo el sello de Franc se traduce en un simple "hacer reír y reírse".[125]

Aunque el corpus de textos englobados en la colección se escribió y en algunos casos, incluso publicó, de modo intermitente en un lapso temporal de ocho años (entre 1998 y 2006), la selección no vio la luz en un único volumen revisado hasta 2008, después de que se hiciera efectiva en España la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo durante la segunda legislatura de Zapatero.[126] La Ley 13/2005, aprobada por el congreso el 30 de junio de 2005, conllevó como consecuencia directa la "ampliación del alcance del concepto de matrimonio" recogido en el Código Civil español (Jorge Pérez, "Los efectos" 677), legitimando

con ello el derecho de las parejas de mismo sexo a acceder a esta institución y beneficiarse de todos los privilegios legales vinculados a la misma: la concesión de la residencia, la recepción de herencias y pensiones, así como a la posibilidad de tramitar adopciones.[127]Aunque según los sondeos del CIS, la propuesta del PSOE contaba con altos niveles de aceptación popular, el camino hacia la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo no estuvo exento de obstáculos ni polémicas, llegando a desencadenar un intensísimo debate público polarizado en dos posiciones encontradas: a favor o en contra de la ley (Pérez "Los efectos" 690).[128]A los detractores habituales, encabezados por los sectores más conservadores de la derecha y el estamento de la Iglesia católica, que interpretó la ley como una amenaza directa a la estabilidad del cuerpo social, afirmando que implicaba la "destrucción de la familia, ladrillo por ladrillo" (López Trujillo citado en Platero, "¿Queremos?" 160), se les hubo de añadir a mayores los reproches canalizados desde dentro del propio colectivo LGTB que reivindicaron la necesidad de valorar críticamente el particular calado e impacto de la medida entre las lesbianas (Platero, "Entre" 87). Pese a todo, con independencia de la postura adoptada en torno al debate, en la "sociedad arcoiris" de Zapatero son varias las voces desde el activismo político que advierten sobre el perjuicio de perseverar en actitudes triunfalistas con respecto a los cambios implementados ya que, como apunta Alberto Mira, y pone de relieve la obra de Franc, la homofobia que corrompe el tejido social español no ha sido del todo erradicada y el colectivo LGTB debe hacer frente todavía a importantes retos (567).

El débil anclaje histórico del material ficcionalizado, enmarcado en principio en un mundo de fantasía que se presenta por momentos como atemporal, pudo en parte influir en la tímida recepción crítica de la que fue objeto la colección, limitada hasta la fecha a un único estudio analítico. En dicho artículo, firmado por Garbiñe Vidal-Torreira, la autora lleva a cabo

una lectura intertextual de *Cuentos y fábulas* en el contexto de las narrativas dominantes del folclore occidental sin atender a su especificidad histórica y cultural; una interpretación, ésta, que aunque válida en sus conclusiones generales sobre la subversión de la representación del género y la sexualidad en el cuento de hadas que examina, se revela superficial, puesto que no llega a captar la profundidad de la crítica social inherente al proyecto.

En esta sección, no obstante, ahondaré en la dimensión política del texto reanalizándolo dentro de los parámetros histórico-sociales de su producción, y demostraré su trascendencia en tanto producto cultural concebido en origen para satisfacer una de principales demandas del colectivo LGTB en la España contemporánea: la educación contra la discriminación. La educación constituye, ciertamente, uno de los caballos de batalla del colectivo LGTB, hasta el punto de que la escuela se configura, citando a Gimeno, como "un reducto casi intocable" ("La sociedad" 91). Pese a las numerosas concesiones legales adquiridas en materia de igualdad en los últimos años, se echa en falta todavía un esfuerzo significativo en el ámbito pedagógico que acometa la sustitución del modelo institucional de educación heterocentrada tradicional por uno que prime la difusión de los valores democráticos y el respeto a la diversidad. Y es que, como arguye Pilar Villaba Indurria, en una sociedad que aspire no únicamente *de jure* sino también *de facto* a la ciudadanía igualitaria, la instrucción académica y oferta cultural debe estar encaminada a prevenir conductas homófobas, informando sobre la realidad del colectivo LGTB y explicando que "la orientación sexual forma parte de un elemento más que completa la identidad personal" (157).[129]

Desde su posición de intelectual comprometida con la causa lesbiana, con *Cuentos y fábulas* Isabel Franc responde activamente a esta reclamación, contribuyendo a ampliar el corpus de reescrituras feministas de uno de los géneros que precisamente por su tradicional papel como

agente adoctrinador de los valores patriarcales (Lieberman) y su marcardo énfasis en el amor heterosexual, más ha coadyuvado a propagar actitudes lesbófobas a lo largo de generaciones de lectores: el cuento de hadas. En este sentido, el proyecto ideológico de Franc en *Cuentos y fábulas* se nutre directamente del argumento que formula Hélène Cixous en "Sorties", la segunda parte de su obra *The New Born Woman*. En dicho estudio, la pensadora francesa advierte sobre la necesidad de reproducir y deconstruir las historias del acervo cultural occidental al imbricar éstas un logocentrismo fundamentado en binarismos reduccionistas (masculino/femenino, activo/pasivo, sano/enfermo, normal/anormal, heterosexual/homosexual, etc.), que en su jerarquía relacional, privilegia y sustenta el sistema patriarcal (63-65). Como demuestra su selección de relatos, no obstante, Franc concibe la escritura, al igual que Cixous, como un espacio de recreación de gran poder liberador que, en las múltiples y heterogéneas posibilidades que genera, puede dar lugar a alternativas desestabilizadoras de la cosmovisión falocéntrica implícita en los metarretalos de la cultura heredada.

Mi argumento en el presente análisis es que en el caso particular de *Cuentos y fábulas*, Franc pretende inaugurar un nuevo paradigma, el del cuento de hadas lésbico, que en su articulación de contraestereotipos que retan la representación tradicional de la lesbiana y su reflexión crítica sobre las carencias actuales del colectivo, se plantea como alternativa contestataria a las narrativas canónicas falocéntricas. Mi análisis se enfocará en particular en dos de los tres cuentos de hadas incluidos en el volumen, que presentan como prueba de madurez de sus princesas lesbianas protagonistas el difícil trance de la salida del armario: "El cuento de la princesa frigida" y "La ejecutiva durmiente". En concreto, examinaré el modo en el que, a lo largo de estas dos reescrituras, Franc ofrece una revisión paródica del mito cultural del lesbianismo como enfermedad y propone un nuevo arquetipo representacional para los sujetos

lésbicos en el cuento de hadas, la Princesa Andrógina, al mismo tiempo que contribuye a la discusión crítica en torno a dos asuntos políticos de candente actualidad: la necesidad de adoptar modelos de convivencia alternativos al matrimonio para la "normalización" de la relaciones entre lesbianas y de fomentar la visibilidad y voz del colectivo frente a los varones gais.

Reescribiendo la historia literaria del cuento de hadas: el nuevo canon lésbico.

El afán revisionista que impulsa el proyecto se patentiza con claridad en las tres reescrituras de cuentos de hadas que incorpora la colección: una adaptación lésbica del clásico de Andersen "El patito feo" –"La oca poco agraciada"–, una versión futurista de "La bella durmiente" trasladada al mundo empresarial –"La ejecutiva durmiente"–, y una reescritura híbrida con fuertes resonancias a "La caperucita roja" de Perrault –"La princesa frígida". Sin embargo, la obra de Franc se deslinda del grueso del textos analizados hasta ahora por exhibir una singular peculiaridad: sus páginas aparecen impregnadas de un aura de clasicismo que la conecta directamente con la época de eclosión del canon literario del cuento del hadas. Tanto el polimorfismo de su estructura, como la estética barroca del diseño de portada y de modo unívoco, el título de la sección que se le dedica en la miscelánea al cuento de hadas, "De corte clásico", inciden en esta idea, revelando con ello la pretendida intención de la autora de sacar a la luz lo que hace pasar por un "clásico" del género hasta ahora soterrado o silenciado por su subversivo contenido. Con su caleidoscopio de historias, *Cuentos y fabulas* emula curiosamente a la obra clave de los hermanos Grimm, *Cuentos de la infancia y del hogar* (1812), que en consonancia con la tradición alemana del *märchen*, integra una variopinta tipología de textos (fábulas, narraciones burlescas, cuentos de hadas, relatos de escarnio, etc.) (Bottigheimer, *Grimm's* 8). Asimismo, la estampa seleccionada para decorar la portada,[130] en la que se muestra

a dos mujeres ataviadas con repujados trajes de época en un elegante salón de estilo francés, nos retrotrae deliberadamente a la Francia del siglo XVII en la que escribió Perrault, si bien la actitud deshinibida de las damas retratadas en la misma nos previene de manera gráfica sobre los escasos elementos en común que comparten estas princesas con las *femmes civilisées* del narrrador francés.[131]

De hecho, cabe la posibilidad de que en la concepción de su clásico apócrifo, Franc se inspirara en la llamada "tradición perdida" del cuento de hadas, el subversivo legado literario de un grupo de escritoras contemporáneas de Perrault, *Les Précieuses*, que cultivaron activamente el relato maravilloso en los salones privados franceses, y sus herederas, las *Kafferterkreis,* que hicieron lo propio en la Alemania del siglo XIX (Fernández Rodríguez, "Cuentos de hadas" 19-22). Pero si sus antecesoras se valieron inteligentemente de la violencia inherente al cuento de hadas para denunciar la situación de la mujer de la época, supeditada a la autoridad paterna y con frecuencia atrapada en matrimonios infelices, Franc escoge impulsar su agenda política por medio de una estrategia antagónica, aunque igualmente efectiva: el humor. Las razones que justifican esta elección son varias. En primer lugar, a la mujer se la ha desposeído históricamente del humorismo por considerarse éste, dada su naturaleza provocadora y descarada, impropio de las damas (Maitena citado en Franc, "Del Pozo" 158), de modo que su aplicación por parte de Franc en el contexto de una reescritura feminista de cuento de hadas conlleva una doble reapropiación. Además, según reconoce la misma autora, este recurso expresivo, con su capacidad de desmontar el orden social y poner al desnudo lo ridículo de su lógica, le aporta al lector una perspectiva crítica inestimable a la hora de reflexionar sobre temas complejos de abordar por la controversia que generan; en sus propias palabras, "el humor es una bofetada al

conservadurismo…al constante desprecio por la cultura gay y les, a la homo y la lesbofobia, a la incomprensión, a la intolerancia, a la mentira, [en definitiva,] a la cerrazón" ("Del pozo" 162).

El epígrafe y el apartado de presentación que introduce la colección encapsulan con lucidez las dos inclinaciones confesas de la autora y los motores últimos de su proyecto artístico: "el humor y la moraleja" (12). Con el primero, "Una luciérnaga le hizo un guiño a su pretendida, y ésta se encendió", Franc naturaliza con ingenio la atracción entre congéneres trasponiéndola al reino animal, y juega con la doble valencia del vocablo "encender" ("excitar" e "iluminar") para aludir de modo figurado al erotismo que permea el texto y a la noción de deseo como vehículo de autoconocimiento que impulsa la acción. No obstante, es en la "Presentación" donde la narradora se detiene a explicar con detalle su proyecto pedagógico. Sin desaprovechar la oportunidad de lanzarle un órdago a la Iglesia, una de las instituciones que con su anquilosado discurso condenatorio de la homosexualidad más ha contribuido a propagar actitudes discriminatorias en la sociedad, Franc le dedica con sorna sus relatos lésbicos a su "tía beata", una lesbiana en el armario, ávida lectora de cuentos de hadas (9).[132] Con *Cuentos y fábulas*, aspira a compensar, según declara, el "deficit" representacional del lesbianismo en ese género, desde antiguo dominado por "príncipes que rescata[n] a princesas, reyes que desposa[n] reinas o caballeros que…desvirga[n] a hermosas doncellas" (10). El volumen debe entenderse, por tanto, como un homenaje al "amor hermoso" (10), el amor entre iguales, y una demostración de que la temática lésbica puede y debe "cabe[r] en todos los géneros" (12).

"El cuento de la princesa frígida"

La reescritura que inaugura la sección "De corte clásico", "El cuento de la princesa frígida", relata los padecimientos que atraviesa la princesa lesbiana protagonista en su particular

travesía hacia la maduración sexual y su ulterior salida del armario. En el desarrollo de esta original historia, su autora no se nutre de una única fuente intertextual sino que entrevera creativamente motivos de varias narrativas del cuento de hadas. Entre éstas, destacan la versión de "La Bella Durmiente" escrita por Basile, "Talia, Luna et Sole", a cuya historia de la princesa encantada que se despierta tras un encuentro sexual con su príncipe remite directamente la de Franc; un relato de los hermanos Grimm, "La princesa que no podía reír", el cual se presta a una interesante lectura lésbica con claros parangones con la de "El cuento de la princesa frígida"; y el clásico de Perrault "Caperucita roja", de especial relevancia en relación al episodio de la salida del armario de la heroína.

Esmelinda, la delicada princesa de un reino lejano y utópico que protagoniza esta historia, sufre de melancolía porque, habiendo ya alcanzado la edad casadera y a pesar de contar con un extenso *curriculum* sentimental, no ha podido todavía disfrutar de los placeres de la carne. Su padre, mortificado por la "tara" que presenta la joven y las continuas burlas a su costa que le dirige el pueblo, resuelve convocar un concurso público con el fin de hallar un caballero que rescate a la princesa de su apatía (20). Animados por la provechosa recompensa que se ofrece a quien complete la gesta, la mano de la heredera, acuden al palacio una plétora de candidatos de diversa condición, que desfilan sin éxito por su alcoba. Cuando el rey y su consejero, desesperados por la infructuosidad de la búsqueda, se habían ya casi resignado a la evidencia, llega inesperadamente al reino, acompañado por un séquito de amazonas, un misterioso caballero que oculta su identidad bajo una armadura, quien sin aparente esfuerzo, consigue provocarle un orgasmo a la princesa. Esmelinda, rendida ante las artes amatorias de su caballero, quien después desvelará ser una moza disfrazada de galán, insta a su padre a que

consienta su relación y la pareja, tras superar las reticencias iniciales del monarca, hace público su romance ante el júbilo del pueblo.

El mismo título del relato, "El cuento de la princesa frígida", en referencia al apodo que le asignan sus súbditos a la princesa lesbiana protagonista, alude de forma explícita al discurso médico en torno al lesbianismo con el que dialoga críticamente Franc en su proyecto. La historia de la homosexualidad femenina ha transcurrido desde antiguo íntimamente ligada a la clandestinidad, especialmente a raíz de que, por influjo de la doctrina cristiana y supuestamente fundamentada en la ortodoxia bíblica, se incorporara la homofobia a los valores constitutivos de la sociedad patriarcal y se persiguiera penalmente la práctica de las relaciones erótico-afectivas entre mujeres (Mogrovejo 29). No obstante, fue en la última década del siglo XIX cuando en el marco de la naciente política de sexualidad, las autoridades medico-psiquiátricas configuraron el lesbianismo como trastorno psico-patológico de tipo perverso, con frecuencia asociado a la demencia (Norandi 284). Ser lesbiana, como bien explica Paloma Fernández Rasines, pasó a significar "tener una enfermedad mental o ser una inadaptada social" (46), prescribiéndosele en ambos casos a las afectadas agresivas terapias de "recuperación" psicoanalíticas o quirúrgicas. Aunque en la actualidad esta fase de oscurantismo se puede considerar superada en los países del primer mundo, puesto que las principales asociaciones médicas mundiales con el beneplácito de la OMS han desclasificado la homosexualidad como trastorno psíquico (Lospitao), el prejuicio a este respecto todavía encuentra arraigo entre los sectores más conservadores de la población española, en parte alimentado por el monolítico discurso de la Iglesia, que persevera en su concepción de la homosexualidad como una deficiencia sexual susceptible de ser normalizada.[133] Prueba de ello es que en el barómetro de opinión del CIS publicado apenas un año antes de la legalización de la ley 13/2005, 22 de cada 100 encuestados consideraban las relaciones entre

personas del mismo sexo como "algo antinatural", llegando a calificarlas en un 13 por ciento de los casos de "enfermedad".

La elección por parte de Franc del cuento de hadas como molde creativo desde el que abordar la deconstrucción del mito cultural del lesbianismo como tara o enfermedad (basado en la dicotomía enfermo-anormal-homosexual vs. sano-normal-heterosexual), resulta a todas luces pertinente puesto que son bastantes los relatos del género que dan continuidad al estereotipo en sus diferentes variantes. En efecto, en el marco de la crítica *queer* del cuento de hadas, varios estudios recientes arguyen la existencia de un patrón representacional en las narrativas canónicas que prefigura el deseo no heteronormativo en vínculo directo con la discapacidad, el arquetipo "The queercrip" (Solis); o como condición resultante de un encuentro fantástico, encantamiento o hechizo (Turner 248).[134] La diferencia entre estas dos opciones radica en el tipo de desenlace narrativo que se les reserva a los sujetos excéntricos en cada caso; mientras que la doble condición de "queercripped" se concibe como un estatus permanente que aboca a quien la padece al exilio social o la muerte, el encantamiento –al igual que la enfermedad– se presenta como reversible previo cumplimiento de ciertos requisitos. El relato que informa de modo marginal la historia amor de Esmelinda y su heroína, el cuento de los hermanos Grimm "La princesa que no podía reír", ilustra con claridad el argumento de Kay Turner sobre el encantamiento "as a trope for the non-normative" (248). En dicho relato, incluido en la colección *Cuentos de la infancia y del hogar*, la protagonista, tras contemplar por accidente las partes íntimas de una bruja –o en otras palabras, gozar del sexo con otra mujer–, es víctima de un poderoso encantamiento que la condena a una vida de celibato y soltería, en perpetua soledad. Resuelta a enmendar su "error", la joven supera toda una serie de penalidades destinadas a reconducirla por el camino de la

"virtud", un esfuerzo, éste, que se ve recompensado cuando conoce a su Príncipe Azul, cuyo amor la libra por fin del hechizo y le devuelve la sonrisa.

En "El cuento de la princesa frígida", no obstante, Franc ofrece una visión del lesbianismo en conflicto directo con el patrón representacional anteriormente descrito, que persigue desmitificar la patologización y estigmatización del lesboerotismo. Como queda patente en el desenlace, la princesa protagonista, Esmelinda, no padece ninguna deficiencia física o psicológica que la incapacite en el terreno sexual, contradiciendo con ello a la literatura médica especializada que durante décadas catalogó a las lesbianas de mujeres frígidas "menos evolucionadas" que sus congéneres (Pende citado en Mogrovejo 31). Es más, el discurso pseudo-científico que insiste en proclamar la anormalidad de los individuos homoeróticamente inclinados aparece fuertemente parodiado en el relato de Franc a través de la doble moral que demuestra a este respecto el soberano del reino, la encarnación textual de la autoridad medico-psiquiátrica.[135] Curiosamente, durante uno de los exhaustivos reconocimientos genitales a los que somete el monarca a los pretendientes de su hija, en los que observa atentamente "sus medias, palpa sus atributos y constata la agilidad de sus miembros viriles" (22), éste, quien descalifica a la heredera por la desidia que demuestra en sus diversos encuentros sexuales con varones tildándola "de otro planeta", se confiesa "henchi[do] de deseo" al contemplar a "un modelo masculino de proporciones helenísticas y extraordinarias cualidades físicas" (23).

Siguiendo el trazado marcado por Felicitas Jaime en *Cenicienta en Chueca*, Franc reafirma y visibiliza en su obra la sexualidad lésbica y expone la invalidez de la premisa psicoanalítica que percibe a la mujer como alteridad por su falta fálica, la cual supuestamente la relega a una posición de inferioridad y orienta su deseo hacia el hombre. En contraposición al relato de los hermanos Grimm "La princesa que no podía reír", donde el amor heterosexual

funciona como catalizador del desencantamiento y la consiguiente "curación" de la protagonista lesbiana, la clave de salvación física de Esmelinda reside literalmente en las manos de una mujer. Blandiendo como única arma unos delicados "dedos tibios y afilados" (28), la heroína travestida de caballero de "El cuento de la princesa frígida" logra sorprendente imponerse a la larga lista de aspirantes que optan a la mano de la heredera, quienes a pesar de exhibir una virilidad portentosa "digna de portada de revista porno" (23), fracasan en la gesta de despertar a la bella durmiente de su letargo carnal. En las diestras manos de su amante femenina, Esmelinda supera por fin su perenne frigidez y goza de su primer orgasmo, una experiencia que en una última puntilla de Franc al estamento de la Iglesia, se representa como la redención física y espiritual de la joven: "y, poco después, un alarido de placer salió de la regia garganta de la muchacha…–¡¡*He tocado el cielo*!! exclamó en un sonoro falsete la, hasta entonces, insensible heredera" (enfásis mío 27).

La crítica en este relato a la construcción social de la experiencia lésbica como una desviación o patología se complementa con la exposición de los perniciosos efectos en la psique del sujeto homosexual de los productos de la industria cultural, que contribuyen a perpetuar la "heterosexualidad obligatoria" (Rich), y que en última instancia, respaldan la valía y pertinencia del proyecto ideológico de Franc. Como señala la narradora, la honda melancolía que aqueja a la princesa protagonista emana de su incapacidad de gozar de los placeres de la carne con un hombre y conformar con el modelo amoroso que "con machacona repetición veía referido en las novelas rosa, en el cine, en la tele y en las revistas del corazón" con las que "ameniza[ba] su aburrida existencia" (19); un "grave problema" (18), que le acarrea a la joven desavenencias con su padre y la condena al estigma social –materializado en forma de apodo burlesco. Sin embargo, la autora, sirviéndose al igual que su heroína en "El cuento de la princesa frígida" del inestimable poder creativo de sus "dedos", se rebela en su obra contra el paradigma cultural heterocentrado,

reescribiendo el destino de las sexualidades no normativas en el cuento de hadas (28). Sus princesas lesbianas, a diferencia de sus antecesoras en el canon clásico del género, condenadas a la invisibilidad y exclusión en un perpetuo (auto)enclaustramiento identitario, logran liberarse del estigma al que las somete el orden heterosexista lesbófobo y hacer pública su sexualidad.[136]

En efecto, en "El cuento de la princesa frígida" Franc le otorga al subversivo *outing* de la heroína lesbiana una importancia medular en el desarrollo de la intriga. Como arguye Eve Kosofsky Sedgwick en *Epistemología del armario*, el *closet*, además de constituirse en "la estructura que mejor representa la opresión gay en este siglo" (68), destaca por demarcar varios de los binarismos irreductibles que sustentan la epistemología occidental (sano/enfermo, público/privado, natural/anti-natural, igual/diferente); de ahí que la inscripción narrativa del acto de salida del armario en este cuento de hadas encierre una gran potencialidad transgresora, al desdibujar con eficacia las líneas que separan lo visible de lo invisible, lo normal/aceptable de lo anormal/censurable. En el contexto particular del relato de Franc, además, dicho evento se revela doblemente subversivo ya que aparece codificado textualmente como un acto de reescritura en sí mismo, en el que se recrea desde un prisma deconstructor uno de los episodios más reconocidos y misóginos del canon del cuento de hadas: la escena de cama final entre la Caperucita y el lobo. Paralelamente al argumento de "Caperucita Roja", cuyo momento climático coincide con el tenso intercambio verbal que mantienen el lobo travestido de abuelita y la heroína antes de que ésta muere devorada por su depredador, el padre de Esmelinda tras constatar la feliz noticia de que su hija ha sido por fin "curada" de su atribuida frigidez, insta al caballero de la armadura a que le revele su secreto. En la misma alcoba de la heredera, el monarca, sin ocultar su extrañeza por el peculiar físico que luce el falso caballero, somete a la joven a un jocoso interrogatorio con obvios ecos del original perraultiano, en el que además de reproducir su estructura sintáctica fija,

se enfoca en la exploración de las diferentes partes de su anatomía (pelo, rostro, pectoral y pubis): "¡Qué hermoso pelo tenéis, señor! ¿Es ése uno de vuestros sensuales encantos?...¡Qué agraciados pechos mostráis, caballero! ¿No resultan algo voluminosos para vuestro género?" (28). Pese a todo, en marcado contraste con "Caperucita roja", en donde el lobo ofrece una picante réplica a cada una de la cuestiones que le plantea la protagonista, la rescatadora travestida de caballero responde con silencios a las observaciones del rey, concediéndole en su lugar un revelador *streeptease*.[137] Con todo lujo de detalles, la voz narrativa hace participes a las lectoras de cómo poco a poco la joven se va despojando osadamente de todos los ropajes y piezas que integran la coraza que oculta y constriñe su cuerpo (la proyección física del *closet*), hasta que descubre su identidad de heroína lesbiana, exponiendo ante los censuradores ojos del monarca (la encarnación del patriarcado) su "desnudez de suaves, lampiñas y onduladas formas, sin pingajos que colgaran y su frondoso pubis acotado en un triángulo perfecto" (28).

Como reflejo del talante aperturista que permea el escenario sociopolítico español del momento de publicación de la obra, la heroína de Franc, habiendo informado a su padre sobre las posibilidades reproductivas que le ofrece la inseminación artificial, logra persuadir a éste, obsesionado por la perpetuación de su estirpe real, para que modifique las "leyes" e incluso la "Constitución", y le conceda la mano de su rescatadora (30). Sin embargo, resulta cuanto menos sorprendente que en el desenlace de la historia la voz narrativa omita deliberadamente cualquier alusión explícita al hipotético casamiento de la pareja, el cual constituye, para Vladimir Propp, la función final y coda obligada del entramado argumental del cuento de hadas (*Morphology* 63-64), a instancias de la cual los protagonistas aseguran su objetivo primario: reemplazar su familia original por una nueva (Dundes 124). Este patrón de transgresión que desvincula el matrimonio de la noción tradicional de final feliz se confirma igualmente en los otros dos cuentos de hadas

que integran la sección "De corte clásico". En "La ejecutiva durmiente", por un lado, el dúo protagonista, Nastasia y Florinda, decide casarse únicamente como acto de oposición política, con el fin de "joder a la iglesia y la derecha conservadora" (39), acérrimos detractores de la ley 2005/13. Además, en la versión masculina de "La princesa frígida", "El príncipe impotente", esta opción no es ni siquiera contemplada por la madre del heredero y su amante lesbiana, quienes eligen en su lugar construir un vida en común dedicada al ocio y la contemplación. Estos finales alternativos que plantea Franc en su "canon lésbico" del cuento de hadas adquieren, en efecto, una mayor potencialidad transgresora si consideramos que a juicio de Propp, la morfología narrativa del cuento de hadas se mantiene siempre estable e inalterable aún incluso cuando ciertos patrones básicos puedan ser revertidos a lo largo del tiempo y "female members of the cast are replaced by males, and vice versa" ("Fairy-Tale" 84).

Tras la reticencia de Franc a representar el matrimonio de sus princesas lesbianas con el cariz celebratorio al que acostumbran las narrativas canónicas del género resuenan con fuerza las reservas e incluso críticas con las que ciertos sectores de la comunidad lésbica han acogido la ley 2005/15. Como constata la modesta cifra de enlaces oficiados en el seno del colectivo –apenas 1.384 en el año 2006– (Osborne 87), muchas lesbianas encuentran dificultades para acceder *de facto* al matrimonio ya que la salida del armario que éste conlleva les acarrea un perjuicio inasumible en su particular situación de vulnerabilidad económica (Gimeno, "La doble" 25).[138] No en vano, Platero denuncia que la ley de matrimonio entre personas del mismo sexo, presentada engañosamente como un "cambio legal neutral" (104) desde la perspectiva de género, es en realidad una reclamación con "cara de varón" (96) que invisibiliza a las lesbianas ("Entre"). Asociaciones como el *Grup de Lesbianes Feministes* rechazan de pleno la institución (Frohlich 50), mientras voces como la de Catherine Donovan, cuestionan la deseabilidad de

dicho contrato legal, el cual además de acentuar las desigualdades socioeconómicas entre los ciudadanos, arrastra una larga historia de violencia contra la mujer (25). Si bien no se puede decir que Franc asuma una postura abiertamente crítica con la ley 2005/13, puesto que como expresa en una entrevista, valora el matrimonio como "una opción más", lo considera, empero, insuficiente para garantizar la igualdad legal de las lesbianas en la diversidad de relaciones que mantienen. La multiplicidad de modelos relacionales que coexisten en el seno de la comunidad lésbica ha de ser, a juicio de Franc, respetada y reconocida y por ello, aboga por la reivindicación social de otras iniciativas legales más inclusivas como los PACS, Pactos de Convivencia y Solidaridad ("Les dues"). Y es que a pesar de los importantes avances alcanzados en materia de igualdad en la España contemporánea, el desenlace que imagina la autora para su princesa lesbiana, en cuyo reino "goza[n] de idénticos derechos todas aquellas uniones [sea cual sea su naturaleza] establecidas libremente sobre los sólidos e indestructibles cimientos del amor", es todavía un ideal únicamente realizable en el imaginario del cuento de hadas: "Sólo en aquel reino lejano y pequeño" (30).

"La ejecutiva durmiente"

En el segundo cuento lésbico "de corte clásico" incluido en la colección se narra el despertar sexual y sentimental de la protagonista, Nastasia, y la subsiguiente salida del armario de ésta y su rescatadora. Como anticipa de modo unívoco el título, "La ejecutiva durmiente", el intertexto dominante en el relato es la historia de "La Bella Durmiente" y concretamente, su versión más romantizada y popular, "Rosa Silvestre" de los hermanos Grimm, en la que figura de modo prominente el célebre episodio del beso. Franc revisita la narrativa clásica trasladándola al tiempo presente y al ámbito profesional de los negocios y la informática, e introduciendo dos

peculiares modificaciones con respecto al patrón original: la presentación de una lesbiana, Florinda, y de un gay, Mauricio, (en lugar de la perversa hada madrina) en los papeles de heroína y antagonista, respectivamente. La protagonista, Nastasia, subdirectora general de márketing en una reconocida empresa, es una mujer bella y exitosa que cuenta con el respeto y admiración de todos sus colegas con una única excepción: la de Mauricio, un gay misógino y egoísta que aspira a arrebatarle su puesto en la compañía. Con el fin de destruir a su rival, Mauricio contrata los servicios de un pitoniso, quien diseña para Nastasia un virus informático con un potente poder hipnotizador cuyos efectos se pueden neutralizar sólo con un beso de amor. Tras instalar el virus en el ordenador de la protagonista mediante un *pendrive* infectado, ésta cae inmediatamente sumida en un profundo sueño que pone en peligro su continuidad en la empresa. A pesar de la disposición de sus compañeros varones a reanimar a la joven, convertida en Bella Durmiente, ofreciéndose como voluntarios a besarla, nada ni nadie parece ser capaz de redimirla de su sopor. Todo cambia, no obstante, cuando aprovechando un descanso de personal, Florinda, quien estaba secretamente enamorada de Nastasia, reúne la valentía para besarla y ésta despierta, con la consiguiente salida del armario de la pareja y la celebración de su felicidad.

El principal eje narrativo de "La ejecutiva durmiente" se asienta sobre la deconstrucción de la dicotomía masculino-activo vs. femenino-pasivo que vertebra el discurso clásico de "La bella durmiente". En los relatos canónicos de la historia, dicha oposición se manifiesta de modo patente en la rígida caracterización formal de la pareja protagonista: por un lado, la princesa, la esposa y madre bella, sumisa y modesta que encarna la *femme civilisée* perraultiana (Zipes, *Fairy Tales* 30); y por otro, su valeroso y determinado Príncipe Cazador, quien la salva de su encantamiento. En la reescritura de Franc, no obstante, los personajes femeninos se desmarcan con claridad en su retrato físico y psicológico del modelo de feminidad tradicional anteriormente

descrito. Como comenta la narradora, ni Nastasia (subdirectora general de márketing) ni Florinda (responsable del departamento de informática y logística) se amoldan al perfil doméstico tradicionalmente atribuido a su sexo sino que ostentan puestos profesionales de alta cualificación típicamente desempeñados por hombres y para los cuales tuvieron que demostrar "una brillantez superior a la media" (32). Además, no hay que olvidar que, en línea con la tendencia general de las reescrituras lésbicas contemporáneas de cuentos de hadas, en "La ejecutiva durmiente", el papel del héroe se le asigna a una mujer (Fernández Rodríguez "Cuentos"), aunque con una llamativa innovación. Florinda, quien en esta versión sustituye al Príncipe Cazador en su difícil empresa de despertar a la Bella Durmiente, no es el único personaje femenino que despliega un notable grado agencialidad. A diferencia de la Talía de Basile, la Aurora de Perrault y la Rosa Silvestre de los hermanos Grimm, epítomes por excelencia de la pasividad femenina, la Bella Durmiente de Franc, Nastasia, corresponde en el desenlace al heroico gesto de su rescatadora devolviéndole el beso en presencia de todos sus compañeros de oficina, y empujándola así a abrazar públicamente su identidad de lesbiana. Por ello, en esta reescritura no se puede hablar de la existencia de una sino de dos heroínas que se redimen mutuamente con un beso de amor: en el caso de Nastasia, de una "muerte" física y sentimental, y en el de Florinda, de la invisibilidad social.

Ambas heroínas se contraponen asimismo en su caracterización física al ideal patriarcal de belleza femenina, el arquetipo de la mujer como *objet d'art* (Gilbert y Gubar 13), que ejemplifica, como ninguna otra princesa, la Bella Durmiente del cuento de hadas. Si bien es cierto que tanto Nastasia como su pretendienta son calificadas de "hermosa[s]" por la voz narrativa, su atractivo no se ajusta a la belleza pasiva y delicada que seduce al Príncipe Cazador en las versiones canónicas (31). En lugar de reproducir en su reescritura el concepto

estandarizado de belleza femenina que "obliga a la mujer a ser alta, delgada, de facciones sutiles y gestos gráciles", la autora lo resemantiza restringiendo su campo de significación al ámbito de lo psicológico (31). Así, del retrato que se proporciona de la ejecutiva durmiente que protagoniza la historia, en el que se omite cualquier detalle relativo a su apariencia externa, podemos inferir que Nastasia es bella en tanto en cuanto despliega una personalidad colmada de "encanto, educación y simpatía… que irradi[a] una energía muy positiva" (31).

En la reticencia de Franc a concretar el físico de su protagonista, se advierte una crítica velada a la representación estereotípica de la lesbiana (y por extensión, de la mujer) en los medios de comunicación y las artes, la cual limita su diversidad de experiencias a un puñado de perfiles arquetípicos (Platero, "Lesbianas" 323-24). Entre éstas imágenes cabe destacar la dualidad *butch*/*femme*, con gran arraigo en el imaginario sociocultural, que para muchos autores, supone la traslación al lesbianismo del sistema de géneros heterosexual y en particular, de los tradicionales roles activo y pasivo, de acuerdo con la dinámica "Activa-Viril-Tríbada vs. Pasiva-Femenina-Sáfica" (Simonis, "Yo no soy" 270). En su revisión de "La bella durmiente", no obstante, Franc supera con éxito el reduccionismo de las representaciones binarias dominantes de las lesbianas proponiendo un contraestereotipo, el de la lesbiana andrógina, encarnado en el personaje de Florinda, quien se nos presenta como "una lesbiana metrosexual con una pluma muy arregladita y una evidente, aunque sutil androginia" (31).[139] Este modelo de lesbiana, que deconstruye la polaridad genérica impuesta por el patriarcado en relación a la mujer, se erige, según Simonis, en icono estético de "la mujer posmoderna" y alternativa contestataria a la oposición *butch/femme* de la cultura lesbiana (273). Igualmente, en su alusión a la pluma de Florinda, quien esconde su identidad sexual únicamente en el trabajo, Franc contradice abiertamente el patrón de las narrativas canónicas del cuento de hadas, en las que la presencia de

las sexualidades no normativas es solamente intuida. Al dotar a su heroína de este reconocible atributo, la autora opta por implementar la estrategia contraria: visibilizar su lesbianismo a ojos del lector y el resto de los personajes, ya que la pluma es, citando a Gimeno, "un modo de autoafirmarse…[mediante] una imagen que pretende comunicar a los demás que se es independiente de los hombre y que se está emocional y sexualmente disponible para las mujeres" (*Historia* 278).

La subversiva caracterización del personaje de Mauricio, a quien se identifica textualmente con el arquetipo del "ogro de[l] cuent[o]", contribuye igualmente a desvirtuar la rigidez de la dicotomía masculino/femenino en "La ejecutiva durmiente" (31). Lejos de conferirle a su antagonista la masculinidad violenta que singulariza a la figura del ogro en el discurso canónico del cuento de hadas, Franc reescribe su perfil, representándolo como un gay afeminado e insolidario que demuestra animadversión por su jefa por la envidia que siente de su "belleza…su donaire, la gracia de sus gestos, su pectoral ampuloso y turgente…sus medias de seda y su capacidad reproductiva" (32). En un plano literal, la presentación de Mauricio en sustitución de la perversa hada madrina en la versión lésbica de Franc se puede interpretar como una estrategia narrativa concebida por la autora para deconstruir el arquetipo de la rivalidad femenina sobre el que gira la intriga de "La bella durmiente" clásica (Fernández Rodríguez, *La Bella* 21). Sin embargo, en un nivel más profundo de análisis, la traslación del núcleo de conflicto al enfrentamiento entre una lesbiana y un gay da pie a otra lectura alternativa de la anécdota mucho más política. La tensión que media entre Mauricio y Nastasia expone simbólicamente la fragmentación del colectivo LGTB en la España contemporánea y, en particular, la discriminación de la que son objeto las mujeres lesbianas por parte de los gais. En efecto, son varias las voces desde el activismo político lesbiano que critican con dureza la

jerarquía genérica que rige el colectivo LGTB (Fernández-Rasines 45) y en especial, las actitudes misóginas (para las que la inquina de Mauricio y su plan de eliminar a Nastasia en la reescritura de Franc funcionan como alegoría) que manifiestan algunos de sus miembros varones para con las lesbianas (Gimeno, "La doble" 22). A este respecto, Gimeno denuncia sin tapujos que en el movimiento LGTB "la 'l' de lesbiana se ha sacrificado a favor de la 'g' de gay" (19) y condena el "*masculinismo*" y "machismo" declarado hacia el que ha derivado hoy en día la cultura gay en España, principalmente la urbana, un espacio que califica de "inhóspito" para las mujeres, donde se las excluye e invisibiliza (22).

Es dentro de estos parámetros donde se alcanza a percibir el comentario político imbuido en el desenlace de la historia; "un final feliz", que a pesar de estar impregnado de un cariz optimista hasta cierto punto acorde con el del molde del cuento de hadas, no se presta como aquél a una reflexión acrítica. Como era de esperar, la Bella Durmiente de Franc despierta a la vida tras recibir el beso de amor de su heroína, aunque con consecuencias diferentes a las que se refieren en la resolución clásica. En su adaptación lésbica la autora reescribe de un modo literal las pautas del final feliz del cuento de hadas, desvinculándolo, por un lado, de la ceremonia del matrimonio (el enlace de las heroínas es un mero acto de reinvidicación política), y afirmando, por otro, su mutabilidad temporal. Como apunta la voz narrativa en la coda del relato, Nastasia y Florinda vivieron felices pero "no comieron perdices" (39). La peripecia de su enamoramiento y consiguiente salida del armario no se debe entender como un punto y final sino el primer paso en su relación, que como pareja abiertamente lesbiana, podemos imaginar sujeta a altibajos y retos. Además, en "La ejecutiva durmiente" Franc desplaza con destreza la moraleja original sobre la pertinencia de que la mujer espere paciente a su pretendiente ideal por un mensaje reivindicativo sobre la necesidad de visibilizar y dar voz al colectivo lesbiano y sancionar la lesbofobia que

enfrenta en la sociedad actual. Sobre el destino de los protagonistas se comenta que Mauricio fue castigado por sus maldades siendo infectado con su propio virus (relevando irónicamente a su jefa en el papel de Príncipe Durmiente), y que al ser sorprendidas Nastasia y Florinda besándose en la oficina, recibieron el apoyo de sus colegas, quienes reprimieron "sus socialmente adquiridos instintos lesbofóbicos en favor de la tolerancia y el respeto por la pluralidad sexual" (38).

Conclusiones

A modo de conclusión, como se ha demostrado a lo largo de este capítulo, el discurso del cuento de hadas, tangencialmente explorado por la literatura lésbica del franquismo y transición a la democracia, ocupa en la escritura "del orgullo" del tercer milenio una posición de renovada trascendencia. Autoras como María Felicitas Jaime e Isabel Franc vuelven intencionalmente su mirada a las narrativas canónicas del género, tradicionalmente utilizadas como poderosos instrumentos de adoctrinación de la ideología del romance heterosexual y directamente implicadas en la construcción social del sujeto lésbico como desviación anormal, para denunciar los retos que debe todavía enfrentar el colectivo lesbiano en la España contemporánea: la perpetuación de su invisibilidad y actitudes lesbófobas. El deseo erótico entre mujeres, veladamente inscrito en los relatos canónicos en la persona de las antagonistas femeninas, las monstruosas y abjectas brujas, madrastras y hadas perversas, funciona en estas reescrituras lésbicas como motor último de la acción. Además, tanto en *Cenicienta en Chueca* como en *Cuentos y fábulas*, la figura de la princesa lesbiana aparece revalorizada y liberada de su perniciosa imagen esterotípica desdoblándose en un abanico de modelos. A pesar del aire de optimismo que parece impregnar estas reescrituras en comparación a las analizadas en los

capítulos precedentes, no obstante, como se pone de relieve en sus ambiguos desenlaces, el final feliz de cuento de hadas (desvinculado del enlace matrimonial que sirve de colofón a las narrativas clásicas), no se postula siempre como una posibilidad real para las heroínas. La salida del armario se revela dificultosa y en ocasiones utópica para estas princesas lesbianas, quienes víctimas de la lesbofobia enraizada en la sociedad y en situación de discriminación con respecto al resto de las mujeres y los varones gais, permanecen invisibles para gran parte de la ciudadanía, careciendo de un verdadero lugar de pertenencia, un reino propio, en el que vivir públicamente su sexualidad. La apropiación del discurso del cuento de hadas por parte de las autoras "del orgullo" se revela, por tanto, como una conquista únicamente simbólica en el todavía largo camino del colectivo lesbiano para alcanzar la ciudadanía igualitaria.

NOTAS

---

[101] En el presente capítulo la etiqueta *queer* se utiliza como un término paraguas que engloba cualquier tipo de comportamiento no heteronormativo en conflicto con las prácticas sexuales y sociales dominantes.

[102] María José Palma Borrego, por su parte, conceptualiza la evolución cronológica de la presencia lesbiana en la literatura española en dos etapas diferenciadas: un primer estadio "de clandestinidad", que discurre entre 1978 hasta mitad de los 90, donde lo lesbiano aparece expresado a medias tintas, "soterrado entre lo dicho y lo sobrentendido", y otro que podríamos definir como "de plenitud", en el que éste se manifiesta "abiertamente" y sin tapujos, con la lesbiana como protagonista de la narración.

[103] Como ejemplos paradigmáticos del periodo "Del estereotipo", Simonis menciona las novelas *Idilio Sáfico* (1900), de Eduardo Zamacois y *Las dos amigas* (1923), de Rafael Cansinos Assens.

Entre las narraciones representativas de la fase de "Descubrimiento y goce", la autora incluye textos tan dispares como la trilogía de Esther Tusquets –*El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1978) y *Varada tras el último naufragio* (1980)–; la novela *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), de Lucía Etxebarría; y *Cris&Cris* (1992), de María Felicitas Jaime. Por último, a juicio de Simonis, la literatura "del orgullo" tiene como principal impulsora a Isabel Franc, artífice de la trilogía de Lola Van Guardia –*Con Pedigree* (1997), *Plumas de doble filo* (1999) y *La mansión de las tríbadas* (2002) ("Silencio" 123-36).

[104] La ilustración que figura en la cubierta está extraída del cuadro "Nudo sdraiato" (1917), del pintor italiano Amadeo Modigliani.

[105] De todas las heroínas de cuento de hadas que, por avatares del destino, se ven forzadas en algún momento a hacerse cargo de los quehaceres domésticos para sobrevivir (Blancanieves o Gretel, por nombrar a algunas), la Cenicienta es sin duda la que más comúnmente se vincula al motivo de la escoba. Esta identificación se la debemos en gran medida a los creadores de la factoría Disney, que en su versión animada de la historia, retrataron consistentemente a la protagonista empuñando este artículo, como si de una extensión de su propio cuerpo se tratara.

[106] A diferencia de Paula, autocondenada a llevar una doble existencia por su oposición a salir del amario, Clara, como sugiere su nombre, es una mujer auténtica que se acepta y reafirma su identidad de mujer lesbiana tanto en privado como en público.

[107] Braidotti cita como referencia de este cambio de tendencia un tratado firmado por Ambroise Paré que data de 1573, en el que el autor comenta, entre otros ejemplos prototípicos de monstruosidad, el caso de las lesbianas vampiras del continente africano ("Sings" 139).

[108] Según Elina Norandi, el arquetipo literario de la lesbiana perversa vio la luz a finales del siglo XIX de la mano de Joséphin Péladan, quien le dedicó a esta figura su libro *La Ginandroide*, el noveno volumen de su obra *La decadencia latina* (1891) (284).

[109] Para un análisis en profundidad de las manifestaciones de lo femenino como algo monstruoso en el discurso cinematográfico, consúltese la obra *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993), de Barbara Creed.

[110] El juicio popular paralelo al que por su condición de lesbiana fue sometida Dolores Váquez y en el que los medios de comunicación jugaron un papel determinante, no tenía, en palabras de Gimeno, otra finalidad más que la de "mantener la hegemonía de la sexualidad: la heteronormatividad y, bajo ésta, también el régimen de género" (*La construcción* 17).

[111] En este sentido, Paula guarda semejanzas con el personaje que interpreta Sigourney Weaver en la adaptación cinematográfica de la "Cenicienta" de Mike Nichols, *Working Girl* (1988): una ejecutiva agresiva, en el papel de Madrastra, que roba las ideas de su secretaria para utilizarlas en beneficio propio. En la versión fílmica de Nichols, no obstante, se explota deliberadamente el contrastre de los rasgos angulosos y corpulencia varonil del personaje de Weaver, huellas externas de su subjetividad perversa, con las facciones dulces y figura grácil de la sufriente Cenicienta, encarnada por Melanie Griffith.

[112] Según Joseph Campbell, los dedos alargados y el desproporcionado perfil nasal que exhibe la bruja en las representaciones tradicionales de esta figura pueden ser leídos como símbolos físicos de su poder fálico (73).

[113] Entre las rescrituras lesbianas de cuentos de hadas en el contexto anglosajón que otorgan una marcada relevancia a la figura de la bruja cabe mencionar "The Homicidal Streak" (1981), de Suniti Namjoshi; *Kissing the Witch*, de Emma Donoghue (1993); *Sleeping Beauty Indeed and*

Other Lesbian Fairytales (2009), de JoSelle Vanderhooft; y la obra coral *So Fey: Queer Fairy Fiction* (2009).

[114] Al contrario de la mujer-monstruo que privilegia Angela Carter en sus relatos y a la que define como "a free woman in an unfree society" (*The Sadeian* 27), la monstruosidad de la heroína de "Ejecutivas" deriva en última instancia de su reticencia a afirmar públicamente su identidad lesbiana, rebelándose contra las normas de comportamiento heterosexual que le impone la sociedad patriarcal.

[115] La trascendencia del motivo de la transformación en la narrativa clásica de "Cenicienta" se manifiesta de modo fehaciente en la llamativa asiduidad con la que la heroína se muda de indumentaria a lo largo de la historia. En el corpus de textos que conforman el discurso de "Cenicienta", dichos cambios llegan a repetirse hasta en un total de nueve ocasiones, que marcan externamente la progresión de la maduración mental de la protagonista (Gould xxiv).

[116] En relación al importante papel que juegan los lazos de solidaridad entre lesbianas, Isabel Franc ha declarado que "las mujeres lesbianas h[an] creado la figura de la "ex". ¿Quién no tiene una "ex" que es como una hermana prácticamente?" ("Les dues").

[117] Para profundizar en el análisis interpretativo del relato de la "Cenicienta" desde el enfoque cristiano, consúltese la obra de Norbert Glass, *Cinderella: Meaning and Exact Rendering of Grimm's Fairy Tale* y el trabajo seminal de Rudolf Steiner, *The Interpretation of Fairy Tales*.

[118] Curiosamente, en su dependencia del móvil, la ejecutiva monstruosa de Felicitas Jaime viene a recordar a Caye, la Cenicienta protagonista de la versión fílmica de Fernando León de Aranoa, cuyo teléfono, como una suerte de anti-barita mágica, impedía a su portadora evadirse de la realidad compeliéndola a asumir su papel de trabajadora del sexo.

[119] Frente a otras democracias como la estadounidense, donde sí existen numerosos modelos positivos de lesbianas famosas que han optado por hacer pública su identidad diferencial como por ejemplo, la cómica Ellen Degeneres o la política Tammy Baldwin, en el seno del estado Español, se percibe un clamoroso vacío representacional a este respecto. La ausencia de modelos es de tal calibre que Amnistía Internacional a la hora de diseñar una campaña en contra de la violencia en base a la orientación sexual, decidió escoger como reclamo de su campaña a un personaje de la ficción televisiva, Maca, interpretada por la actriz heterosexual Patricia Vico (Platero, "Las lesbianas" 327).

[120] Aunque Carolina Fernández Rodríguez basa su estudio principalmente en versiones procedentes del contexto anglosajón, donde el cuento de hadas detenta una mayor y prolífica tradición, es legítimo pensar que sus conclusiones son igualmente válidas en su aplicación al ámbito español. Del nutrido corpus de textos que maneja Fernández Rodríguez en su artículo, "The Homicidal Streak", de la escritora de origen indio Suniti Namjoshi, es la única reescritura de cuento de hadas que figura como heroína a una princesa lesbiana, quien como la protagonista de Felicitas Jaime, ocupa por su herencia asiática, el nivel más bajo de la jerarquía social.

[121] Esta tendencia se extiende de igual modo a las políticas de igualdad vigentes, en las que a pesar de ampliarse la representacion de la mujer, no se contempla la interseccionalidad de las diferentes variables que marginación (Platero, "¿Queremos" 178).

[122] Como modelo para su Cenicienta vengativa, es posible que Felicitas Jaime se inspirara en el espíritu combativo que exhibe la heroína de Giambattista Basile en "La gata Cenicienta", quien a diferencia de su sucesora, sí llega a asesinar a la primera de sus madrastras.

[123] Detrás de este detalle, en principio intranscendente, resuena con fuerza el comentario crítico que le dirigen Margaret Nichols y otras teóricas de la corriente lesbianismo S/M a la

representación estereotipada de las relaciones lésbicas como uniones amorosas deserotizadas, a menudo camufladas engañosamente bajo inocentes imágenes de compañerismo y complicidad entre mujeres (citado en Norandi 296). Como se desprende de las dos reescrituras de la Cenicienta analizadas, para Maria felicitas Jaime, en los vínculos afectivos femeninos, romanticismo y deseo van de la mano, entendiéndose la conexión sexual con otra mujer más que como un mero impulso, como una necesidad, que una vez satisfecha, devuelve a la vida a las protagonistas, aliviando su soledad. Dicha idea se patentiza de modo gráfico en el relato en la deconstrucción que lleva acabo la autora del símbolo del lecho, en las versiones canónicas directamente asociado a la ensoñación de la Cenicienta, como transgresor *locus* de placer donde la princesa lesbiana y su novia disfrutan del sexo: "la cama del cuartito parecía temblar, derrumbarse bajo el peso del placer. Los orgasmos ahogados, las palabras murmuradas, las risas contenidas" (181).

[124] La etiqueta *Märchen* engloba a una amplia tipología de textos folclóricos de carácter breve y en principio, de temática maravillosa, aunque este último aspecto no es requisito necesario. Las leyendas, los relatos de escarnio, los cuentos de hadas y las anécdotas jocosas se suelen incluir dentro de esta categoría.

[125] La reflexión crítica a la que da pie *Cuentos y fábulas* depende en gran medida de la maestría con la que Franc maneja el discurso humorístico. Para la autora, el autosentido del humor no es sólo "el modo de supervivencia de la lesbiana" en la realidad actual sino también una inequívoca señal de madurez, ya que implica la autoaceptación de su condición y posibilita la autocrítica ("Les dues").

[126] Como apunta la propia Franc en la sección de "Presentación" que introduce la obra, dos de los cuentos de hadas que se incluyen en la colección, "El cuento de la princesa frígida" y "El príncipe impotente", fueron escritos en 1998 y publicados en formato abreviado en las revistas *Nosotras* (enero-febrero de 2003) y *Nois* (marzo de 2006), respectivamente.

[127] Con este importante avance en la lucha por los derechos civiles y la igualdad formal (Auchmuty 103), España se unió al cada vez más numeroso grupo de países, por aquel entonces conformado tan sólo por Holanda, Bélgica y Sudáfrica, que abrazaban esta progresista medida legal, funcionando en palabras de Raquel Osborne como "un laboratorio de cambio social en temas LGTB" (86). El proceso de aprobación de la Ley 13/2005 no llegó a completarse, sin embargo, hasta el 6 de noviembre del 2012, cuando tras ser recurrida en octubre de 2005 por el PP, once de los doce magistrados del Tribunal Constitucional avalaron su consitucionalidad ("El matrimonio").

[128] En el barómetro de opinión de junio de 2004 publicado por el Centro de Investigaciones Sociológicas (no. 2568), el 66,2% de los individuos encuestados se declaraban a favor de conceder a las parejas de homosexuales el derecho de contraer matrimonio, siendo el apoyo más moderado en el punto relativo al acceso a la adopción (21,9 muy de acuerdo y 26,3 bastante de acuerdo). www.cis.es

[129] Las reivindicaciones del colectivo semejaron en un principio dar sus frutos con la aprobación del Real Decreto 1631/2006 del 26 de diciembre de 2006 que declaraba la asignatura de Educación para la Ciudadanía y los Derechos Humanos en la Educación de impartición obligatoria. Con todo, como constata Jorge Pérez, "la victoria legal no ha conducido a una victoria real" ("Los efectos" 687), ya que la medida motivó la repulsa automática de los sectores sociales más conservadores y en la práctica, la amplia mayoría de las casas editoriales han

evitado incluir en sus contenidos de la materia los relativos al colectivo LGTB (Montilla citado en Jorge Pérez 687).

[130] La fotografía de portada, convenientemente titulada "Dos mujeres abrazadas", es obra del artista francés Georges Barbier y fue extraída de una edición ilustrada de *Les liaisons dangereuses*.

[131] Resulta interesante que tanto el diseño de portada de *Cenicienta en Chueca* como el de la obra de Franc coincidan en recrear pictóricamente el motivo de la mujer en su lecho, de llamativa omnipresencia en las narrativas canónicas del cuento de hadas, aunque desde una perspectiva contestataria que rompe con su representación dominante. Lejos de validar la imagen de la princesa bella y pasiva que como si de un objeto de arte se tratara, es exhibida, inerme, para disfrute de la mirada fetichista masculina en los relatos clásicos, la cubierta de *Cuentos y fábulas* –destinada a un público lector femenino– reproduce una escena amorosa entre dos mujeres, en la que éstas asumen un rol marcadamente activo compartiendo sensuales besos y caricias reclinadas sobre un diván. Como únicos testigos de su encuentro, figuran un retrato de Cupido (el dios del amor) sujetando en su mano derecha una paloma (símbolo de la lujuria), y su propia imagen reflejada en un espejo, un detalle de gran carga subversiva, ya que éste, citando a Sandra Gilbert y Susan Gubar, viene a simbolizar en el cuento de hadas "the patriarchal voice of judgment that rules… every woman's self-evaluation" (39).

[132] No es la primera vez que Franc arremete contra la intransigencia y fanatismo religiosos parodiando la figura de la monja lesbiana. Su primera novela, *Entre todas las mujeres*, está protagonizada, de hecho, por una lesbiana mojigata que alarmada por sus inclinaciones sexuales e influenciada por su psiquiatra del Opus Dei, busca refugio en la religión para "enderezar" su vida, reencarnándose en Bernardette Soubirous. Al igual que la santa, quien le prodigaba una

intensa devoción a María, la tía beata de Franc invoca con fervor a la "Virgen del Amor Hermoso" (también conocida como la "Virgen de las Mozas"), a quien en un guiño cómico, la autora proclama "la patrona del amor lesbiano" (10).

[133] En una comparecencia ante los medios celebrada en enero de 2014, Fernando Sebastián Aguilar, antiguo obispo de la Archidiócesis de Pamplona y recientemente ordenado cardenal, comparó la homosexualidad con la "hipertensión" afirmando que es "una deficiencia sexual… que [se] tiene que corregir" y que "se puede normalizar con tratamiento" ("El nuevo").

[134] Para profundizar en el análisis de la presencia de lo "queercrip", "both homosexual and disabled" (114), en el género del cuento de hadas, consúltese la lúcida lectura que realiza Santiago Solis en relación a este arquetipo y los personajes de los siete enanitos en varios de los relatos canónicos de "Blancanieves".

[135] La obra de Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (1886), se considera la verdadera síntesis moderna de las perversiones. En esta guía de la sexualidad el psiquiatra austro-alemán elabora una detallada clasificación de todas las supuestas aberraciones, degeneraciones y anomalías sexuales conocidas. Dichas desvianciones aparecen organizadas en gradiente con dos extremos polarizados: el que ocupan los "normales", que manifiestan deseo sexual por personas del sexo opuesto y priman la función de la reproducción, y los "invertidos y perversos", que sienten atracción por partes específicas del cuerpo o por sus congéneres, traicionando con ello la finalidad reproductiva y natural de la sexualidad (Cornejo Espejo 91-92).

[136] Con su transgresora concepción del sexo lésbico como salvación, "El cuento de la princesa frígida" de Franc revierte con lucidez el desarrollo argumental de "La princesa que no sabía reír". En contraste con Esmelinda, que supera finalmente su melancolía gracias a las caricias eróticas que le prodiga su amante lesbiana, la protagonista del clásico de los Grimm se ve

privada de su capacidad de reír tras mantener un enigmático encuentro sexual con una bruja al inicio del relato y la recupera cuando el amor heterosexual la "salva" y reconduce su vida.

[137] "Le Petit Chaperon Rouge" de Charles Perrault, publicada en 1697 en su obra *Histoires ou contes du temps passé*, está considerada la versión literaria canónica original de "Caperucita Roja", a la que se sumó en el año 1812 el clásico homónimo de los hermanos Grimm ("Rotkäppchen"), el cual difiere del perraultiano únicamente en su desenlace, mucho más optimista que el de su antecesor. Aunque los estudiosos del folclore no han alcanzado todavía un consenso sobre las fuentes específicas sobre las que se pudo basar el narrator francés a la hora de concebir su relato (Shavit 323), se ha identificado como posible intertexto la narración latina *Fecunda Ratis* (1025) de Sigberto de Lieja, protagonizada por una niña vestida de rojo en compañía de lobos (Manzano Espinosa). Curiosamente, la peripecia del *streeptease* de la heroína que explota creativamente Franc en su reescritura no es una adición inédita sino que ésta ya aparece documentada en la primeras versiones escritas de la historia (Orenstein 4).

[138] Los datos del Instituto Nacional de Estadística sobre la incidencia del matrimonio entre personas del mismo sexo en España corroboran esta afirmación. En el 2008, año de publicación de *Cuentos y fábulas*, se celebraron en el territorio nacional un total de 3.194 enlaces de este tipo, de los que 2.051 (64,2%) tuvieron lugar entre hombres frente a 1.143 (35.8%) entre mujeres.

[139] El contraestereotipo de la lesbiana andrógina aparece también codificado en "El cuento de la princesa frígida", cuya heroína travestida de caballero se personaba en el palacio de Esmelinda escoltada por un séquito de amazonas. En el imaginario cultural occidental, a estas mujeres guerreras dotadas de un solo pecho se las vincula con el lesbianismo por exhibir una corporeidad andrógina y por habitar, según la mitología clásica, un reino integrado únicamente por mujeres

supuestamente enclavado en la isla Lesbos (de la que procede la poeta Safo) (Grimal, *A concise* 37-38).

Conclusiones

"Y colorín, colorado, estos anti-cuentos de hadas todavía no se han acabado".

"Stories may not actually *breathe*, but they can animate…
Stories animate human life; that is their work.
Stories work *with* people, *for* people, and always stories work *on* people,
affecting what people are able to see as real, as possible,
and as worth doing or best avoided."
Arthur Frank, *Letting Stories Breathe* (3).

En noviembre de 2002, Ana María Matute ponía el broche final al ciclo de conferencias "Mujeres: puente de igualdad", celebradas bajo el patronato de la Diputación de Cádiz, pronunciando una provocadora charla, salpicada de referencias al clásico de Perrault, "Caperucita Roja", sobre la literatura y la mujer en el siglo XXI. Para una autora de su perfil, ávida lectora de cuentos de hadas durante su infancia y que se confesaba deudora del legado de Andersen en su génesis como escritora, la elección de un cuento de hadas como marco para su ponencia no resultaba excepcional. Lo llamativo de su intervención fue que en aquella ocasión, Matute se desvió ante los presentes de su tantas veces referido discurso sobre el valioso poder inspirador de estas narrativas y su capacidad para transportarnos a otros universos "anchos, libres y hermosos" (*Sólo* 27), a salvo de la crueldad y el desvarío del mundo de los adultos. Aquel día, por el contrario, la autora insistió en el estrecho vínculo que conecta estas historias maravillosas con la realidad; una realidad, la de la mujer española del tercer milenio, en la que citando sus propias palabras, "todas nos acostamos con el lobo, pero lo que no puede ser es que lo confundamos con la abuelita".

El presente estudio indagó precisamente en la relación dialógica que media entre el cuento de hadas y la situación social de las españolas del nuevo milenio, en un momento en el que los relatos de princesas, recuperando la metáfora que elabora Arthur Frank en el epígrafe, semejan "respirar" y cobrar más vida que nunca. Partiendo de una concepción del cuento de hadas como "barómetro" (Paul) capaz de registrar las pulsiones y ansiedades de una sociedad en transición, este proyecto nació con el objetivo de iluminar un cúmulo de "puntos ciegos" en la red global de reescrituras de cuentos de hadas, los ocupados por las manifestaciones peninsulares del tercer milenio, con un doble propósito: contribuir productivamente al "progreso" de los estudios feministas del cuento de hadas, aquejados según Donald Haase de una "miopía" disciplinar provocada por su limitador enfoque crítico, circunscrito mayoritariamente a las producciones anglo-estadounidenses ("Preface" ix, xii); y trazar, en último término, un relato coherente de la evolución de la reescritura feminista de los cuentos de hadas en la España contemporánea.

En la España del tercer milenio los clásicos del género vuelven a "respirar", cristalizados en nuevas adaptaciones literarias y cinematográficas que incorporan de modo consistente una reflexión metanarrativa sobre los efectos y límites de su lectura y (re)escritura/(re)narración. En *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia*, por ejemplo, se incide en la necesidad de reescribir las rígidas convenciones de género sobre las que se asienta el canon del cuento de hadas, exponiendo los efectos perjudiciales que acarrea para la psique de las heroínas la internalización de sus valores heteronormativos. De modo análogo, en *Te doy mis ojos*, el acento recae en el poder regenerador de la renarración de historias, que impele a la protagonista (y por extensión, al espectador) a tomar conciencia de su existencia como mujer maltratada, empoderándola para reescribir su destino. Pese a todo, en gran número de las revisiones feministas analizadas, la

autorrealización fuera de los parámetros inscritos en las narrativas canónicas se revela para las heroínas un objetivo cuanto menos difícil de alcanzar, que como les ocurre a Caye y Zulema en *Princesas*, deviene en ocasiones inviable.

En efecto, las transformaciones feministas de los últimos quince años en España retan de manera recurrente la noción tradicional de los cuentos de hadas como "wish-fulfillment fantasies" (Nodelman 168) y con ello, la premisa de Zipes de que "an other world is very much alive in fairy tales, thanks to our capability as storytellers" (*The Irresistible* 4). Las nuevas princesas peninsulares no habitan los "contramundos" utópicos a los que remiten los relatos clásicos y el grueso de revisiones escapistas de las industria hollywoodiense, donde la justicia y la vida se imponen indefectiblemente sobre la maldad y la muerte, y los sueños de las protagonistas se materializan en el triunfal desenlace final. La reciente ola de apropiaciones peninsulares expone de modo patente, por el contrario, las graves disonancias que tercian entre lo físico y lo onírico; la honda grieta que divorcia la hostil realidad material de las protagonistas de sus aspiraciones y deseos. No en vano en estas revisiones nos topamos con Blancanieves, como Lydia en *Hable con ella*, que nunca alcanzan a despertar de su letargo, y Cenicientas, como Paula en "Ejecutivas", que yacen en su lecho condenadas a soñar eternamente con sus princesas.

De tal modo, los cuentos de hadas del siglo XXI han dejado de constituir, como ocurría en el periodo franquista, el espacio de evasión que permitía a algunas escritoras como Matute salvaguardarse de la crueldad del mundo exterior, o el lienzo sobre el que los autores de las primeras décadas de la democracia como Carmen Martín Gaite proyectaron sus optimistas anhelos de futuro. En la actualidad, las reescrituras feministas del género han pasado a asumir un relevante papel social, operando como plataforma crítica desde la que abordar la reflexión colectiva de la realidad con el objetivo de forjar una transformación. En este sentido, las

recientes apropiaciones de los cuentos de hadas funcionan como una suerte de "espejo concienciador" en el que los diversos escritores y cineastas reflejan sus preocupaciones en relación a problemas de gran calado social como la precariedad laboral femenina (*Princesas* y *Yo soy la Juani*), la violencia de género (*Te doy mis ojos* y *Hable con ella*) y la discriminación en base a la orientación sexual (*Cenicienta en Chueca* y *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia*), entre otros. Y es que como evidencian las reescrituras estudiadas, en la España de los últimos quince años no se ha producido un progreso lineal y continuado en materia de igualdad, sino una consecución de avances y retrocesos, que en el contexto de un escenario socio-político fluctuante marcado por dos cambios de gobierno y una dura crisis económica con doble recesión, han generado y continúan suscitando incertidumbre sobre la situación social de la mujer.

Con la entrada en el tercer milenio se perfila, por tanto, un giro radical en la evolución de la reescritura feminista de cuentos de hadas en España que se actualiza en el ámbito formal y temático con la implementación de lo que podría denominarse una "poética del desencanto". Ante la ansiedad por la incierta condición social de la mujer y la no formalización de las expectativas de paridad engendradas en las primeras décadas de democracia, los escritores y cineastas peninsulares vuelven la mirada a un subgénero del cuento de hadas de gran potencial deconstructor y profundidad dramática, el anti-cuento de hadas, para expresar su descontento con la realidad que les rodea. Si bien es cierto que en el conjunto de anti-cuentos analizados en este proyecto, hay textos que difieren entre sí con respecto a aspectos tan variados como el género, el mensaje moral y en cierta medida, el tono, todos comparten ciertas peculiaridades que los unifican y permiten desmarcarlos de las manifestaciones de las dos etapas anteriores (las apropiaciones franquistas y las del último cuarto del siglo XXI): la presentación de heroínas con

agencialidad limitada, la celebración de la solidaridad femenina como medio de resistencia alternativo y la problematización del final feliz.

Aplicada a las reescrituras feministas peninsulares del tercer milenio, las sentencia de Matute con la que abre esta sección, "todas nos acostamos con el lobo, pero lo que no puede ser es que lo confundamos con la abuelita", se carga de significado. A diferencia de las optimistas apropiaciones feministas de la época precedente, cuyas heroínas se sobreponían a la adversidad y lograban alcanzar sus metas, las nuevas princesas padecen, como en su día les ocurriera a las "chicas raras" del franquismo, serias restricciones en su capacidad volitiva, implantadas en este caso por una multiplicidad de actores: esposos abusadores, el discurso comodificador de la industria del entretenimiento y la moda, el capitalismo globalizado que ahonda en las desigualdades sociales, las actitudes lesbófobas y misóginas que las marginan e invisibilizan, etc. Asimismo, la estructura tripartita que delinea el desarrollo de las narrativas de la segunda etapa (seguridad)-trauma-recuperación no encuentra mayoritariamente continuidad en las nuevas revisiones. En los anti-cuentos de hadas del tercer milenio el final feliz se tiende a sustituir por desenlaces abiertos o ambiguos, y la salvación de las protagonistas aparece problematizada. La redención de las princesas, de acontecer, se concretiza principalmente en el plano simbólico y pasa necesariamente por el establecimiento de vínculos matrilineales con otros personajes femeninos. Este último aspecto, la celebración de la solidaridad femenina como medio de resistencia alternativo, supone una innovación en la tradición peninsular del género, cuyas reescrituras se encontraban hasta ahora plagadas de progenitoras ausentes o mujeres fálicas en el papel de antagonistas. En las nuevas transformaciones, sin embargo, se les concede a las madres un mayor protagonismo en la trama; y las madrastras, hermanastras y brujas (junto con otros personajes femeninos) se tornan en aliadas de las heroínas. En lo que cabe interpretar como un

llamamiento social a una mayor participación de la mujer española de hoy en el activismo social/feminista, en los anti-cuentos de hadas del tercer milenio los lazos de solidaridad femenina en sus distintas modalidades: maternofiliales (*Princesas*), afectivo-sexuales (*Cenicienta en Chueca*, *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia*), entre hermanas simbólicas (*Princesas*, *Te doy mis ojos*, *Yo soy la Juani*), o entre mentora-pupila (*Hable con ella*), se erigen como el único camino efectivo para desestabilizar y reconfigurar las estructuras de poder patriarcales.

Asimismo, las recientes manifestaciones del género en España se distinguen por exhibir una rica multivocalidad. Además de dialogar activamente con los relatos canónicos de Basile, Perrault y los hermanos Grimm, y en el ámbito cinematográfico, los clásicos de animación producidos por la factoría Disney, los nuevos anti-cuentos de hadas activan conexiones con un multiplicidad de textos entre los que se incluyen versiones fílmicas tanto españolas como anglosajonas, reescrituras feministas de autoras como Angela Carter o Margaret Atwood, y relevantes aportaciones críticas a los estudios (feministas y *queer*) del cuento de hadas.

Si bien resulta complicado determinar con precisión la ruta que tomarán las futuras exploraciones del género, podemos esperar que profundicen en el desarrollo de algunas de las innovaciones temáticas introducidas en esta última ola de apropiaciones; como por ejemplo, la presentación de sujetos inmigrantes en el papel de princesas, hasta ahora prácticamente excluidos del corpus peninsular de reescrituras feministas. No obstante, a jugar por la gran hibridez genérica que exhiben varias de las apropiaciones cinematográficas que han visto recientemente la luz, es en el plano formal donde se puede prever una mayor experimentación. Prueba de ello son los filmes *El orfanato* (2007), de Juan Antonio Bayona (que versiona *Peter Pan* en el formato del cine de misterio) y *Eva* (2011), de Kike Maíllo (donde se traslada “Caperucita Roja” a una atmósfera de ciencia ficción). La gran triunfadora de los Premios Goya del año 2013,

Blancanieves (2012) de Pablo Berger, una original revisión flamenco-taurina del clásico homónimo de los hermanos Grimm, merece en este sentido una mención aparte, puesto que supone un ejemplo de recreación ibérica del cuento de hadas, que inaugura lo que podríamos bautizar como el "anti-cuento de hadas castizo", pero "esa es otra historia y debe ser contada en otra ocasión".

Obras citadas:

Aarne, Antti y Stith Thompson. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Helsinki: The Finnish Academy of Science and Letters, 1961. Impreso.

Aguilar, Pilar. "*Hable con ella* (pero solo si ella no responde)". *Meridiam* 25 (2002): 66-67. Impreso.

Aisenberg, Nadya. *Ordinary Heroines. Transforming the Male Myth*. New York: Continuum, 1994. Impreso.

Alberdi, Inés, Pilar Escario y Natalia Matas. *Las mujeres jóvenes en España*. Barcelona: Fundación "La Caixa", 2000. Impreso.

Arce, José. "*Di Di Hollywood*: todo por la pasta". *Fotogramas & DVD* 2004 (2010): 22-24. Impreso.

Argote, Rosabel. "La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI". *Feminismo/s* 2 (2003): 121-38. Impreso.

Atwood, Margaret. "Alien Territory". *Good Bones and Simple Murders*. New York: Doubleday, 1994. 25-38. Impreso.

Auchmuty, Rosemary. "Same-Sex Marriage Revived: Feminist Critique and Legal Strategy". *Feminism & Psychology* 14.1 (2004): 101-26. Red. 12 diciembre 2012.

Bacchilega, Cristina. *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*. Detroit: Wayne State UP, 2013. Impreso.

_____. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. Impreso.

Baker, Dallas J. "Monstrous Fairytales: Towards an Écriture Queer." *Colloquy: Text Theory Critique* 20 (2010): 79-103. Red. 10 octubre 2012.

Balló, Jordi y Xavier Pérez. *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 1998. Impreso.

Basile, Giambattista. "Sole, Luna e Talia." *About the Sleeping Beauty*. Ed. Pamela Travers. New York: McGraw-Hill, 1975. 85-91. Impreso.

Baudrillard, Jean. *La sociedad de consumo*. Madrid: Siglo XXI, 1974. Impreso.

_____. "The Evil Demon of Images and the Precession of Simulacra." *Postmodernism: A Reader*. Ed. Thomas Docherty. New York: Columbia UP, 1993. 194-99. Impreso.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1987. Impreso.

Benson, Stephen, *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State UP, 2008. Impreso.

Bernal, Jordi. "*Yo soy la Juani*". *Dirigido por…: Revista de Cine* 361 (2006): 22. Impreso.

Beteta Martín, Yolanda. "La feminización de la crisis financiera global: la represión del estado de bienestar en España y su impacto en las políticas de igualdad y de erradicación de la violencia contra las mujeres: nuevos retos". *Asparkia: Investigació Feminista* 24 (2013): 36-52. Red. 5 marzo 2014.

Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage Books, 1989. Impreso.

Bollaín, Icíar. "Historia de amor y de maltrato". *El País Semanal*. 5 octubre 2003: 24-27. Impreso.

Bollaín, Icíar y Alicia Luna. *Te doy mis ojos. Guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio, 2002. Impreso.

Bonet Mójica, Lluis. "Bigas Luna fotografía el mundo de 'la Juani'". *Fotogramas & video* 1951 (2006): 74-76. Impreso.

_____. "*Yo soy la Juani*: Bigas y los reyes del tuning". *Fotogramas & DVD* 1956 (2006): 106-08. Impreso.

Bottigheimer, Ruth. "Fertility Control and the Birth of the Modern European Fairy-Tale Heroine". *Fairy Tales and Feminism*. Ed. Donald Haase. Detroit: Wayne State UP, 2004. 37-52. Impreso.

_____. *Grimms' Bad Girls & Bold Boys: The Moral and Social Vision of the Tales*. New Haven: Yale UP, 1987. Impreso.

_____. "Silenced Women in the Grimm's Tales: The 'Fit' Between Fairy Tales and Society in Their Historical Context". *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion, and Paradigm*. Ed. Ruth Bottigheimer. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986. 115-31. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Masculine Domination*. Stanford, CA: Stanford UP, 2001. Impreso.

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects*. New York: Columbia UP, 1994. Impreso.

_____. "Sings of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences". *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs*. Ed. Nina Lykke y Rosi Braidotti. London: Zed Books, 1996. 135-52. Impreso.

Brownmiller, Susan. *Against Our Will: Men, Women and Rape*. New York: Fawcett Columbine, 1975. Impreso.

Brownstein, Rachel. *Becoming a Heroine: Reading about Women in Novels*. New York: Penguin, 1982. Impreso.

Bustelo, María, Silvia López y Raquel Platero. "La representación de la violencia contra las mujeres como un asunto de género y un problema público en España." *Políticas de*

igualdad en España y en Europa. Afinando la mirada. Eds. María Bustelo y Emanuela Lombardo. Madrid: Cátedra, 2007. 67-96. Impreso.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Impreso.

Campbell, Joseph. *The Masks of God: Primitive Mythology*. Harmondsworth: Penguin, 1976. Impreso.

Camps, Victoria. "Prólogo". *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer: Realidades y mitos*. Miguel Lorente Acosta. Barcelona: Ares y Mares, 2001. 11-15. Impreso.

Carter, Angela, ed. *The Virago Book of Fairy Tales*. London: Virago, 1990. Impreso.

Carter, Angela. "Notes from the Front Line." *Critical Essays on Angela Carter*. Ed. Lindsey Tucker. New York: G. K. Hall, 1983. 24-30. Impreso.

_____. "The Bloody Chamber." *The Bloody Chamber*. Harmondsworth: Penguin, 1981. 10-22. Impreso.

_____. *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. London: Virago, 1979. Impreso.

Carty, Gabrielle. "La mujer inmigrante indefensa: *Princesas*, lejos de su reino". *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal* 9.42 (2009): 127-35. Red. 10 febrero 2010.

Castaño Collado, Cecilia. "Trabajo para las mujeres en un mundo globalizado". *Globalización y mujer*. Coord. Dolors Renau. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2002. 33-50. Impreso.

Castells, Manuel. *La era de la información: la sociedad red*. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Impreso.

Caño, Xavier. *Maltratadas*: *El infierno de la violencia sobre las mujeres*. Madrid: Temas de hoy, 1995. Impreso.

"Chueca se exporta a otros barrios". *FELGTB*. Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales. 11 diciembre 2011. Red. 11 diciembre 2013.

Cixous, Hélène y Catherine Clément. *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. Impreso.

Colectivo Librería de Mujeres de Milán. *No creas tener derechos*. Madrid: horas y HORAS, 1991. Impreso.

Collins, Jacky. "Sisters Are Doing It for Themselves: Lesbian Identities in the Contemporary Spanish Literature". Vosburg y Collins 175-92.

Cooke, Rose Terry. "Bluebeard's Closet." *American Women Poets of the Nineteenth Century.* Ed. Cheryl Walker. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1992. 267-69. Impreso.

Cornejo Espejo, Juan. "La homosexualidad como una construcción ideológica". *Límite. Revista de Filosofía y Psicología* 2.16 (2007): 83-108. Impreso.

Corliss, Richard. "Top 10 movies of the 2000s". *Time Magazine.* 29 diciembre 2009. Red. 10 febrero 2012.

Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993. Impreso.

Criado, Miriam. "El cine de mujeres como recurso didáctico en la enseñanza de la cultura española contemporánea en el aula de ELE". *Revista redELE* 16 (2009). Red. 10 febrero 2012.

Cruz, Jacqueline. "Amores que matan: Dulce Chacón, Icíar Bollaín y la violencia de género". *Letras Hispanas* 2.1 (2005): 67-81. Impreso.

Cruz, Jacqueline y Barbara Zecchi, eds. *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria, 2004. Impreso.

Cruz, Jacqueline y Barbara Zecchi. "Maternidad y violación: dos caras del control sobre el cuerpo femenino". *La mujer en la España actual: evolución o involución*. 147-74. Impreso.

Darío, Rubén. *Antología Poética*. Ed. Antonio Oliver Belmás. Barcelona: Ediciones 29, 1989. Impreso.

Darnton, Robert. "Peasants Tell Tales: The Meaning of Mother Goose". *The Classic Fairy Tales*. Ed. Maria Tatar. New York: Norton & Company, 1999. 280-91. Impreso.

Davis, Mike. *Planet of Slums*. New York: Verso, 2006. Impreso.

Dégh, Linda. "Magic for Sale: Märchen and Legend in TV Advertisement". *American Folklore and the Mass Media*. Bloomington: Indiana UP, 1994. 34-53. Impreso.

Donoghue, Emma. *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins*. New York: Harper Collins, 1997. Impreso.

Donovan, Catherine. "Why Reach for the Moon? Because the Stars aren't Enough". *Feminism & Psychology* 14.1 (2004): 24-29. Impreso.

Dundes, Alan, ed. Cinderella. A *Casebook*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1988. Impreso.

Dundes, Alan. *Folklore Matters*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1993. Impreso.

_____. *Interpreting Folklore*. Blomington: Indiana UP, 1980. Impreso.

_____. "'To Love My Father All': A Psychoanalytic Study of the Folktale Source of King Lear". *Cinderella. A Casebook*. 229-44.

Dworkin, Andrea. *Woman Hating*. New York: Penguin, 1974. Impreso.

Echart, Pablo. "Apuestas de guión en las películas de Fernando León de Aranoa". *Trazos de cine español*. Ed. John Sanderson. Alicante: Universidad de Alicante, 2007. 93-106. Impreso.

"El matrimonio gay es contitucional". *El País.* 6 noviembre 2012. Red. 6 noviembre 2012.

"El nuevo cardenal: 'La homosexualidad es una deficiencia que se puede normalizar'". *El Mundo*. 20 enero 2014. Red. 20 enero 2014.

Elshtain, Jean B. *Women and War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. Impreso.

Escrivá, Ángeles. "The Position and Status of Migrant Women in Spain". *Gender and Migration in Southern Europe: Women on the Move*. Ed. Floya Anthias y Gabriella Lazaridis. Oxford: Berg, 2000. 199-225. Impreso.

Estés, Clarisa Pinkola. *Women Who Run With the Wolves. Contacting the Power of the Wild Woman*. London: Rider, 1993. Impreso.

Etxebarria, Lucía. *La Eva futura. Cómo seremos las mujeres del siglo XXI y en qué mundo nos tocará vivir*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000. Impreso.

Falcón, Lidia. *Los nuevos mitos del feminismo*. Madrid: Vindicación Feminista, 2000. Impreso.

Faludi, Susan. *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona: Anagrama, 1993. Impreso.

Faszer-McMahon, Debra. "Poetry and Postmodernism in Almodóvar's *Hable con ella*". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.1 (2006): 47-70. Impreso.

Faura, Salvador, Shelley Godsland, y Nickianne Moody. "The Romance Novel or the Generalisimo's Control of the Popular Imagination." *Reading the Popular in Contemporary Spanish Texts*. Eds. Shelley Goldsland y Nickianne Moody. Newark, DE: University of Delaware Press, 2004. 46-58. Impreso.

Feenstra, Pietsie. "Fernando León de Aranoa, autor de un género: cámaras intimistas sobre la marginalidad del cien español". *Miradas glocales: cine español en el cambio de milenio*. Ed. Borkhard Pohl y Jörg Türschmann. Madrid: Iberoamericana, 2007. 201-17. Impreso.

Feenstra, Pietsie y Hub Hermans, eds. *Miradas sobre el pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2008. 231-50. Impreso.

Felicitas Jaime, María. *Cenicienta en Chueca: mujeres que aman a mujeres*. Madrid: Odisea, 2003. Impreso.

Fernández, Andrea. "¿Por qué en España desciende la natalidad?" *ABC*. 30 junio 2012. Red 5 marzo 2013.

Fernández-Rasines, Paloma. "Homoerotismo entre mujeres y la búsqueda de reconocimiento". *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol II. Amazonia: retos de la invisibilidad lesbiana*. Ed. Angie Simonis. Barcelona: Laertes, 2007. 41-53. Impreso.

Fernández Rodríguez, Carolina. "Cuentos de ayer y de hoy: De la 'heterosexualidad obligatoria tradicional' a la inscripción del amor lésbico". *BELLS* 13 (2004): Red. 18 diciembre 2012.

_____. "Cuentos de hadas y feminismo. A la emancipación por la fantasía." *Platero: revista de literatura infantil y juvenil* 142 (2004): 17-33. Red. 10 de enero de 2011.

_____. *La Bella Durmiente a través de la historia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998. Impreso.

_____. *Las nuevas hijas de Eva: Re/escrituras feministas el cuento de* "Barbazul", Málaga: Universidad de Málaga, 1997. Impreso.

_____. *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*. Oviedo: KRK, 1997. Impreso.

_____. "Orígenes y configuración clásica del arquetipo de *La Cenicienta*." *Diosas del celuloide: arquetipos de género en el cine clásico*. Coord. María del Carmen Rodríguez Fernández. Madrid: Jaguar, 2006. 285-315. Impreso.

Ferreira, Graciela B. *La mujer maltratada. Un estudio sobre las mujeres víctimas de la violencia doméstica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1989. Impreso.

Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1978. Impreso.

Franc, Isabel. *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia*. Madrid: Egales, 2008. Impreso.

_____. "Del pozo a la hiena: Humor e ironía en la llamada literatura lésbica." *Vol II. Amazonia: retos de la invisibilidad lesbiana*. Ed. Angie Simonis. Barcelona: Laertes, 2007. 153-62. Impreso.

_____. Entrevista de Carme Porta. "Les dues coses que ens han reprimit més a les dones són l´humor y el sexe". *Idem TV*. 11 diciembre 2012. Red. 10 enero de 2013.

France, Anatole. "The Seven Wives of Bluebeard." *Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of Western Culture*. Ed. Jack Zipes. New York: Viking, 1991. 566-82. Impreso.

Franci, Giovanna y Ester Zago. *La bella addormentata. Genesi e metamorfosi di una fiaba*. Bari: Edizioni Dedalo, 1984. Impreso.

Frank, Arthur. *Letting Stories Breathe: A Socio-Narratology*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. Impreso.

Frohlich, Margaret. "Representation and the Politics of Visibility." Vosburg y Collins 31-59.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1957. Impreso.

Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 2000. Impreso.

Giménez Caballero, Ernesto. *España nuestra: El libro de las juventudes españolas*. Madrid: Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1943. Impreso.

Gimeno, Beatriz. *Historia y análisis político del lesbianismo. La liberación de una generación*. Barcelona: Gedisa, 2006. Impreso.

_____. *La construcción de la lesbiana perversa*. Barcelona: Gedisa, 2008. Impreso.

_____. "La doble discriminación de las lesbianas." *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol II. Amazonia: retos de la invisibilidad lesbiana*. Ed. Angie Simonis. Barcelona: Laertes, 2007. 20-26. Impreso.

_____. "La sociedad ha dado un giro radical." *La sociedad arcoirirs. 19 Conversaciones sobre la cuestión gay*. Ed. Javier Montilla Valero. Pamplona: Laetoli, 2009. 69-86. Impreso.

Giorgi, Gabriel. "Madrid en Tránsito. Travelers, Visibility and Gay Identity". *A Journal of Gay and Lesbian Studies* 8.1-2 (2002): 57-79. Red. 18 noviembre 2012.

Glas, Norbert. *Cinderella: Meaning and Exact Rendering of Grimm's Fairy Tale*. Gloucester: Education and Science Publications, 1946. Impreso.

González Guadalajara, Rafael. "Los ojos del poeta". *Nueva Alcarria* 10.9 (2005): 46. Red. 10 febrero 2010.

Goss, Michael B. "*Te doy mis ojos* (2003) and *Hable con ella* (2002): Gender in Context in Two Recent Spanish Films". *Studies in European Cinema* 5.1 (2008): 31-44. Impreso.

Gould, Joan. *Spinning Straw Into Gold*. New York: Random House, 2005. Impreso.

Gould Levine, Linda. "Saved by Art: Entrapment and Freedom in Icíar Bollaín's *Te doy mis ojos*". *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Eds. Christine Henseler y Randolph D. Pope. Nashville: Vanderbilt UP, 2007. 216-35. Impreso.

Greenhill, Pauline y Sidney Eve Matrix, eds. *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Logan: Utah State UP, 2010. Impreso.

Gregorio Gil, Carmen. *Migración femenina. Su impacto en las relaciones de género*. Madrid: Narcea Ediciones, 1998. Impreso.

Grimal, Pierre. *A Concise Dictionary of Classical Mythology*. Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell, 1990. Impreso.

_____. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós, 1981. Impreso.

Gronbech, Bo. *Hans Christian Andersen*. Boston: Twayne Publishers, 1980.

Guevara, Darío. *Psicopedagogía del cuento infantil*. Buenos Aires: Bibliográfica Omeba, 1969. Impreso.

Haase, Donald, ed. *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne State UP, 2004. Impreso.

Haase, Donald. "Feminist Fairy-Tale Scholarship". *Fairy Tales and Feminism: New Approaches.*1-36.

_____. "Preface." *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. iiv-xiv.

_____. "Gold into Straw: Fairy Tale Movies for Children and the Culture Industry." *The Lion and the Unicorn* 12 (1988): 193-207. Red. 10 febrero 2010.

Hable con ella. Dir. Pedro Almodóvar. Act. Javier Cámara, Leonor Watling, Mario Grandinetti, Rosario Flores. El Deseo S.A. 2002. DVD.

Halberstam, Judith. "Shame and White Gay Masculinity". *Social Text* 23.3-4 (2005): 219-33. Impreso.

"*Hay motivo*. La denuncia del cine español". *El País*. 10 marzo 2004. Red. 11 septiembre 2011.

Heath, Stephen. "Male Feminism". *Feminist Literary Criticism: A Reader*. Ed. Mary Eagleton. London: Longman, 1991. 193-255. Impreso.

Hernández G., Carmen. “Al armario de nuevo: la invisibilidad de las activistas lesbianas en la construcción histórica del movimiento LGTB expañol”. *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol II. Amazonia: retos de la invisibilidad lesbiana*. Ed. Angie Simonis. Barcelona: Laertes, 2007. 55-85. Impreso.

Herranz, Diego. “Mucho bebé para tan poco cheque.” *Escritura pública* 49 (2008): 42-44. Red. 5 marzo 2013.

Izquierdo, María Jesús. “Los órdenes de la violencia: especie, sexo y género”. *El sexo de la violencia: Género y cultura de la violencia*. Ed. Vicenç Fisas. Barcelona: Icaria, 1998. 61-91. Impreso.

Jan, Cecilia. “Érase una vez una princesa…enamorada de una chica extranjera”. *El País*. 16 diciembre 2012: 46. Impreso.

Jiménez, Fernándo y Manuel Villoria. “La corrupción en España (2004-2010): datos, percepción y efectos”. *Revista Española de Ivestigaciones Sociológicas* 138 (2012): 109-39. Red. 12 de mayo 2014.

Jiménez Martín, Javier, coord. *Realidad social de las mujeres sin techo, prostitutas, ex reclusas y drogodependientes en España*. Madrid: Instituto de la Mujer, 2004. Red. 10 febrero 2010.

Juliano, Dolores. *Excluidas y marginadas. Una aproximación antropológica*. Madrid: Cátedra, 2004. Impreso.

Kelly, Karol. “A Modern Cinderella”. *Journal of American Culture* 17.1 (1994): 87-92. Red. 10 febrero 2010.

Kinder, Marsha. “Mad Love and Melodrama in the Films of Buñuel and Almodóvar”. *Letras Peninsulares* 22.1 (2009): 191-212. Impreso.

Knox, Paul. *Urban Social Geography. An Introduction*. Singapur: Longman, 1995. Impreso.

Kolbenschlag, Madonna. *Adiós, Bella Durmiente. Crítica de los mitos femeninos*. Barcelona: Kairós, 1994. Impreso.

Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia UP, 1986. Impreso.

"La feminización de la pobreza." *un.org*. Organización de las Naciones Unidas. Red. 10 febrero 2010.

Labanyi, Jo. "Romancing the Early Franco Regime: The *novelas románticas* de Concha Linares-Becerra and María Luisa Linares". *Mirrors and Echoes: Women's Writing in Twentieth-century Spain*. Ed. Emilie Bergmann y Richard Herr. Los Angeles: University of California Press, 2007. 63-78. Impreso.

León de Aranoa, Fernando. *Princesas: guión literario*. Madrid: Ocho y medio, 2005. Impreso.

Lewis, Philip. *Seeing Through the Mother Goose Tales: Visual Turns in the Writings of Charles Perrault*. Standford: Standford UP, 1996. Impreso.

Lieberman, Marcia. "Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation through the Fairy Tale". *College English* 32.3 (1972): 383-95. Red. 12 diciembre 2012.

López, Francisca. *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid: Editorial Pliegos, 1995. Impreso.

Lorente Acosta, Miguel. *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer: Realidad y mitos*. Barcelona: Crítica, 2001. Impreso.

Lospitao, Emilio. "Homosexualidad e Iglesia: A modo de concienciación". *FELGTB*. Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales. Red. 10 de diciembre de 2013.

Luna Freire, Juana. "Urban Capitalism and Prostitution: An Análisis of *Princesas*". *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios* 7.1 (2009): 24-35. Red. 10 febrero 2010.

Lury, Karen. *The Child in Film: Tears, Fears and Fairy Tales*. London: I. B. Tauris, 2010. Impreso.

Lüthi, Max. *The Fairy Tale as a Form and Portrait of a Man*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Impreso.

Mahoney, Martha. "Victimization or Oppression? Womens' Lives, Violence, and Agency". *The Public Nature of Private Violence: Women and the Discovery of Abuse*. Eds. Martha Albertson Fineman y Roxanne Mykitiuk. New York: Routledge, 1994. Impreso.

Mallet, Carl-Heinz. *Kopf ab! Gewalt im Märchen*. Hamburg: Rasch und Röhring, 1985. Impreso.

Manzano Espinosa, Cristina. "Relaciones entre heroínas y brujas: relatos infantiles y juveniles en la literatura y el cine". *Baiona*. Red. 20 de junio de 2013.

Martín Gaite, Carmen. *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987. Impreso.

_____. *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987. Impreso.

Martínez-Carazo, Cristina. "*Te doy mis ojos*: la pintura como subtexto." *Hispanismo y cine*. Eds. Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo. Madrid: Iberoamericana, 2007. 393-407. Impreso.

Martos, Cristina de. "Cirugía estética, un valor en alza". *El Mundo*. 5 octubre 2006. Red 10 febrero 2010.

Matute, Ana María. *Sólo un pie descalzo*. Barcelona: Lumen, 1983. Impreso.

Maurer Queipo, Isabel. "La estética de lo 'híbrido' en *Hable con ella*". Feenstra y Hermans 135-149.

Mayne, Judith. *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1990. Impreso.

McAra, Catriona y David Calvin, eds. *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment*. New Castle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. Impreso.

Mead, Margaret. *Male and Female. A Study of the Sexes in a Changing World*. New York: W. Morrow, 1950. Impreso.

Mieder, Wolfgang. "Anti-Fairy Tale". *The Greenwood Encyclopaedia of Folktales and Fairy Tales*. Ed. Donald Haase. Westport: Greenwood, 2008. 50. Impreso.

Mira Nouselles, Alberto. *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Egales, 2004. Impreso.

Miyar Busto, María y Luis Garrido Medina. "La dinámica de los flujos migratorios de entrada en España". *Presupuesto y gasto público* 61 (2010): 11-23. Red. 30 diciembre 2010.

Moen, Kristian. *Film and Fairy Tales: The Birth of Modern Fantasy*. London: I. B. Tauris, 2010. Impreso.

Mogrovejo, Norma. *Un amor que se atrevió a decir su nombre: la lucha de las lesbianas y su relación a los movimientos homosexual y feminista en América Latina*. México D. F: Plaza y Valdés, 2000. Impreso.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*. Ed. John Caughie, Annette Kuhn y Mandy Merck. London: Routledge, 1992. 22-34. Impreso.

Mustich, Emma. "Are Dark Fairy Tales More Authentic?" *Salon*. Salon Media Group. 20 agosto 2011. Red. 15 febrero 2014.

Nodelman, Perry y Mavis Reimer, eds. *The Pleasures of Children's Literature*. New York: Longman, 1996. Impreso.

Norandi, Elina. “Amor y deseo entre mujeres: representaciones plásticas en el arte contemporáneo”. *Lesbianas, discursos y representaciones.* Coord. Raquel Platero. Barcelona: Melusina, 2008. 281-305. Impreso.

Novoa, Adriana. “Whose Talk Is It? Almodóvar and the Fairy Tale in *Talk to Her*”. *Marvels & Tales* 19.2 (2005): 224-48. Impreso.

Odber de Bauleta, Patricia Anne. “The Fairy-Tale Intertext in Iberian and Latin American Women’s Writing”. *Fairy Tales and Feminism*. Ed. Donald Haase. Detroit: Wayne State UP, 2004. 129-47. Impreso.

Olivié, Iliana y Manuel Gracia. *Elcano Global Presence Index 2012*. Madrid: Real Instituto Elcano, 2013. Red. 13 febrero 2014.

Ong, Walter. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. New York: Routledge, 2002. Impreso.

Orenstein, Catherine. *Little Red Riding Hood Uncloaked: Sex Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*. New York: Basic Books, 2002. Impreso.

Osborne, Raquel. “Entre el rosa y el violeta. Lesbianismo, feminismo y movimiento gai: relato de unos amores difíciles”. *Lesbianas, discursos y representaciones.* Coord. Raquel Platero. Barcelona: Melusina, 2008. 85-105. Impreso.

Palma Borrego, María José. “La literatura lesbiana española: un lugar casi desierto”. *Inverses* 5 (2006): 202-12. Red. 18 diciembre 2012.

Palmer, Paulina. “Lesbian Transformations of Gothic and Fairy Tales”. *Contemporary British Women Writers*. Ed. Emma Parker. Cambridge: D.S. Brewer. 139-53. Impreso.

Paul, Lissa. *Reading Otherways*. Portland, ME: Calendar Islands Publishers LLC, 1998. Impreso.

Perco, Daniela. "Female Initiation in Northern Italian Versions of 'Cinderella'". *Western Folklore* 52.1 (1993): 73-84. Impreso.

Pereda, Olga. "71 sentencias minimizaron las agresiones a mujeres en un año". *El Periódico de Catalunya*. 14 noviembre de 2002: 34-35. Impreso.

Pérez, Janet. "Once Upon a Time: Spanish Women Writers and the Fairy Tale". *Hers Ancient and Modern: Women's Writing in Spain and Brazil*. Ed. Catherine Davies y Jane Whetnall. Manchester: Manchester UP, 1997: 57-71. Impreso.

___. "Spanish Women Writers and the Fairy Tale: Creation, Subversion, Allusion". *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization* 8.1 (2008): 52-84. Red. 15 de enero de 2011.

Pérez, Jorge. "El cine español viste a la otredad femenina caribeña: *Princesas* y la ética de la solidaridad transnacional". *El cine en el Caribe Hispano*. Ed. Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé. San Juan: Isla Negra, 2010. 104-27. Impreso.

_____. "Los efectos transversales de la normalización: los debates sobre la Ley 13/2005". *Revista de Estudios Hispánicos* 44 (2010): 677-95. Impreso.

Pérez Guardo, Rocío. "¿Responde el diseño de los permisos de maternidad y paternidad en España al presupuesto de corresponsabilidad entre hombres y mujeres?" *Acciones e investigaciones sociales* 33 (2013): 31-51. Red. 1 julio 2014.

Peri Rossi, Cristina. *Evohé: poemas eróticos*. Montevideo: Girón Editorial, 1970. Impreso.

Perrault, Charles. "Bluebeard." *The Annotated Classic Fairy Tales*. Ed. Maria Tatar. New York: Norton, 2002. 145-57. Impreso.

Perrin, Arlette. "*Parle avec elle* de Pedro Almodóvar: un Monologue tristement gay sur le désir." *Lesbia magazine* 217.10 (2002): 41. Impreso.

Platero Ménez, Raquel, coord. *Lesbianas, discursos y representaciones*. Barcelona: Melusina, 2008. Impreso.

Platero Méndez, Raquel."Entre la invisibilidad y la igualdad formal: perspectivas feministas ante la representación del lesbianismo en el matrimonio homosexual". *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol II. Amazonia: retos de la invisibilidad lesbiana*. Ed. Angie Simonis. Barcelona: Laertes, 2007. 85-106. Impreso.

_____. "La construcción del sujeto lésbico." *Lesbianas, discursos y representaciones*. 17-31.

_____. "Las lesbianas en los medios de comunicación: madres, folclóricas y masculinas." *Lesbianas, discursos y representaciones.* 307-38.

_____. "¿Queremos las lesbianas ser mujeres? Las lesbianas a ojos del feminismo de Estado: representaciones y retos de las sexualidades no normaltivas." *Lesbianas, discursos y representaciones*. 173-90.

Princesas. Dir. Fernando León de Aranoa. Act. Candela Peña, Micaela Nevárez, Mariana Cordero, Llum Barrera. Warner Sogefilms A.I.E. 2005. DVD.

Propp, Vladimir. "Fairy-Tale Transformations." *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ed. Brian Richardson. Columbus: The Ohio State UP, 2002. 73-93. Impreso.

_____. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press, 1968. Impreso.

Quintana, Àngel. "Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español". Feenstra y Hub Hermans 252-63.

Radford, Jill y Diana Russell, eds. *Femicide. The Politics of Woman Killing*. Buckingham: Open UP, 1992. Impreso.

Radway, Janice. *Reading the Romance*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984. Impreso.

Ribero, Isel. "Globalización, Desigualdad y Mujer." *Globalización y mujer*. Coord. Dolors Renal. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2002. 11-22. Impreso.

Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Experience." *Journal of Women's History* 15 (2003): 11-48. Impreso.

Río, Pablo de. "Albert Pascual." *Cameraman* 10 (2007): 68-69. Red. 10 febrero 2010.

Riviere, Joan. "Womanliness as a Masquerade." *International Journal of Psychoanalysis* 10 (1929): 303-13. Impreso.

Robbins, Jill. "Ciberespacio y ciberdildo: lesbianismo y latinoamericanismo en *Cenicienta en Chueca*." *Postcolonialidades históricas: (in)visibilidades hispanoamericanas/ colonialismos ibéricos*. Ed. Ileana Rodríguez y Josebe Martínez. Barcelona: Anthropos, 2008. 71-89. Impreso.

_____. *Crossing Through Chueca: Lesbian Literary Identities in Queer Madrid (1988-2005*). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. Impreso.

_____. "Dilocations: Identity and Communication in Cenicienta en Chueca". *Crossing Through Chueca: Lesbian Literary Identities in Queer Madrid (1988-2005)*. 81-99.

_____. "Lesbian Literary Identities in the Chueca Book Business." Vosburg y Collins 149-72.

Robles, Fermín. "Bigas Luna retrata el 'glamour' de barrio." *El País.* 31 marzo 2006. Red. 10 febrero 2010.

Rowe, Karen E. "To Spin a Yarn: The Female Voice in Folklore and Fairy Tale." *Fairy Tales and Society. Illusion, Allusion, and Paradigm*. Ed. Ruth Bottigheimer. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 53-74. Impreso.

Rubenstein, Ben. "The Meaning of the Cinderella Story in the Development of a Little Girl." *Cinderella. A Casebook*. Ed. Alan Dundes. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1988. 219-28. Impreso.

Sánchez Leyva, María José. "La presentación de las mujeres en los medios de comunicación. Hacia la ruptura de la dicotomía público/privado." *Mujeres: De lo privado a lo público*. Coord. Laura Muño. Madrid: Tecnos, 1999. 151-61. Impreso.

Sanday, Peggy R. *Female Power and Male Dominance: On the Origins of Sexual Inequality.* Cambridge; New York: Cambridge UP, 1981. Impreso.

Sedwick, Eve Kosofsky. *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la tempestad, 1990. Impreso.

Sexton, Anne. *Transformations*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1971. Impreso.

Shavit, Zohar. "The Concept of Childhood and Children's Folktales: Test Case –'Little Red Ridding Hood.'" *The Classic Fairy Tales*. Ed. Maria Tatar. New York: Norton & Company, 1999. 317-32. Impreso.

Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Charlotte Bronte to Doris Lessing*. Princeton, N.J: Princeton UP, 1977. Impreso.

Simonis, Angie, ed. *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol II. Amazonia: retos de la invisibilidad lesbiana*. Barcelona: Laertes, 2007. Impreso.

Simonis, Angie. "Silencio a gritos: discursos e imágenes del lesbianismo en la literatura." *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol II. Amazonia: retos de la invisibilidad lesbiana*. 105-39.

_____. "Yo no soy esa que tú te imaginas: representación y discursos lesbianos en la literatura española." *Lesbianas, discursos y representaciones.* Coord. Raquel Platero. Barcelona: Melusina, 2008. 233-79. Impreso.

Sloterdijk, Peter. *Esferas III: Espumas*. Madrid: Anaya, 2006. Impreso.

Solis, Santiago. "Snow White and the Seven 'Dwarfs' –Queercripped." *Hypatia* 22.1 (2007): 114-31. Red. 11 enero 2012.

Soliño, María Elena. "Colorín, Colorado, este cuento todavía no se ha acabado: Martín Gaite, Matute, y Tusquets ante los cuentos de hadas." *Actas del Primer Congreso Internacional de Narrativa Española en Lengua Castellana: mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Ed. Marina Villalba Álvarez. Toledo: Universidad Castilla-La Mancha, 2000. 189-99. Impreso.

_____. "Fairy Tales in Novels by Spanish Women." *Feminist Encyclopedia of Spanish Literature*. Ed. Janet Pérez y Maureen Ihrie. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2002. 222-25. Impreso.

_____. *Women and Children First: Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition*. Potomac: Scripta Humanistica, 2002. Impreso.

Steiner, Rudolf. *The Interpretation of Fairy Tales*. New York: Anthroposophic Press, 1929. Impreso.

Stone, Kay. "The Misuses of Enchantment: Controversies in the Significance of Fairy Tales." *Women's Folklore, Women's Culture*. Ed. Rosan Jordan y Susan Kalčik. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. 125-48. Impreso.

_____. "Things Walt Disney Never Told Us." *The Journal of American Folkore* 88.347 (1975): 42-51. Impreso.

Strauss, Jennifer. “Bluebeard Re-escripted Version III: Sister Anne, Her Story”. *Labour Ward.* Victoria: Pariah Press, 1988. Impreso.

“Takling the Gender Pay Gap.” *ec.europa.edu*. Comisión Europea. 17 julio 2013. Web. 1 julio 2014.

Tasker, Yvonne y Diane Negra, eds. “In Focus: Postfeminism and Contemporary Media Studies”. *Cinema Journal* 44.2 (2005): 107-10. Red. 15 enero de 2011.

Tatar, Maria. ed. *The Annotated Classic Fairy Tales*. New York: Norton, 2002. Impreso.

Tatar, Maria. “Grimm Hollywood”. *Breezes From Wonderland*. 20 marzo 2011. Red. 15 febrero 2014.

_____. *Secrets Beyond the Door: The Story of Bluebeard and his Wives*. Princeton, N.J: Princeton UP, 2004. Impreso.

_____. *The Hard Facts of the Grimms’ Fairy Tales*. Princeton, N.J: Princeton UP, 2003. Impreso.

Te doy mis ojos. Dir. Icíar Bollaín. Act. Laia Marull, Luis Tosar, Candela Peña, Rosa María Sardá. La Iguana y Alta Producción. 2003. DVD.

Thibaudeau, Pascale. “El cine de denuncia social en España: el caso de *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín”. *Miradas sobre el pasado y presente en el cine español (1990-2005)*. Feenstra y Hermans 231-50.

Torres, Rosario. “El creciente éxito de las revistas de moda y belleza y a mujer española contemporánea”. *Global Media Journal* 5.10 (2008): 25-39. Red. 10 febrero 2010.

Turin, Adela. *Los cuentos siguen contando…Algunas reflexiones sobre los estereotipos*. Trans. Aurora Rivière. Madrid: horas y Horas, 1995. Impreso.

Turner, Kay. “Playing with Fire. Transgression as Truth in Grimms’ ‘Frau Trude’”. Turner y Greenhill 245-74.

Turner, Kay y Pauline Greenhill, eds. *Transgressive Tales: Queering the Grimms*. Detroit: Wayne State UP, 2012. Impreso.

Ussher, Aarland. “The Slipper on the Stair”. *Cinderella. A Casebook*. Ed. Alan Dundes. Madison, Winsconsin: The University of Wisconsin Press, 1988. 193-99. Impreso.

Vidal-Torreira, Garbiñe. “Isabel Franc Revisiting and Subverting Gender Roles and Sexuality in Traditional Western Folktales”. *Utah Foreing Language Review* 18 (2010): 54-63. Red. 12 enero 2012.

Villaba Indurria, Pilar. “¿Techo de cristal o armarios de doble fondo? Análisis de discurso sobre el lesbianismo y la homosexualidad desde una perspectiva de género”. *Lesbianas, discursos y representaciones.* Coord. Raquel Platero. Barcelona: Melusina, 2008. 139-71. Impreso.

“Violencia contra la mujer infligida por su pareja”. *Who.int*. Organización Mundial de la Salud. Red. 12 septiembre 2011.

Viñuales, Olga. *Identidades lésbicas: discursos y prácticas*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 1999. Impreso.

Von Franz, Marie-Louise. *Puer Aeternus: A Psychological Study of the Adult Struggle with the Paradise of Childhood*. Toronto: University of Toronto Press, 1970. Impreso.

_____. *The Feminine in Fairy Tales*. Boston: Shambhala, 1993. Impreso.

Vosburg, Nancy y Jacky Collins, eds. *Lesbian Realities/Lesbian Fictions in Contemporary Spain*. Lewisburg: Bucknell UP, 2011. Impreso.

Waelti-Walters, Jennifer. *Fairy Tales and the Female Imagination*. Montréal: Eden Press, 1982. Impreso.

Wanning, Elizabeth. *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton: Princeton UP, 2001. Impreso.

Weissberger, Barbara F. *Isabel Rules: Constructing Queenship, Wielding Power*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Impreso.

Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. Londres: Virago, 1985. Impreso.

Wilson, Sharon Rose. *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*. Jackson: University Press of Mississippi, 1993. Impreso.

Wolf, Naomi. *The Beauty Myth. How Images of Beauty are Used Against Women*. London: Virago, 1991. Impreso.

Wood, Naomi. "Domesticating Dreams in Walt Disney's *Cinderella*". *The Lion and the Unicorn* 20.1 (1996): 25-49. Red. 10 diciembre de 2012.

Yo soy la Juani. Dir. Bigas Luna. Act. Verónica Echegui, Dani Martín, Laya Martí, Gorka Lasaosa. Manga Films. 2006. DVD.

Zecchi, Barbara. "Estrategias de elisión, inscripción y desexuación en la representación cinematográfica de la violencia contra la mujer". *Hispanismo y cine*. Ed. Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo. Madrid: Iberoamericana, 2007. 311-37. Impreso.

Zipes, Zack. *Breaking the Magic Spell*. New York: Methuen, 1979. Impreso.

_____. *Fairy Tale as Myth/ Myth as Fairy Tale*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994. Impreso.

_____. *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. New York: Routledge, 2012. Impreso.

_____. *Relentless Progress: The Reconfiguration of Children's Literature, Fairy Tales, and Storytelling*. New York: Routledge, 2009. Impreso.

_____. *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. New York: Routledge, 1988. Impreso.

_____. "The Changing function of the Fairy Tale". *The Lion and the Unicorn* 12. 2 (1988): 7-31. Impreso.

_____. *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York: Routledge, 2011. Impreso.

_____. *The Irresistible Fairy Tale*. Princeton: Princeton UP, 2012. Impreso.

_____. *When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and Their Tradition*. New York: Routledge, 2007. Impreso.

_____. *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre.* New York: Routledge, 2006. Impreso.