

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

NO DOMESTICACIÓN, POLITIZACIÓN, EROTISMO Y CRUELDAD EN REESCRITURAS DE CUENTOS DE HADAS DE PILAR QUINTANA Y ENA LUCÍA PORTELA

No Domestication, Politicization, Erotism and Cruelty in Pilar Quintana's and Ena Lucía Portela's fairy tales rewritings

FERNANDA BUSTAMANTE ESCALONA
Universidad de Alcalá (España)

fernanda.bustamante@uah.es

Recibido: 5 de febrero de 2022

Aceptado: 31 de marzo de 2022

<http://orcid.org/0000-0001-8509-2693>

<https://doi.org/23755/KAM.20.23760>

N. 20 (2022): 251-266. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: En este texto se presenta una aproximación a “Caperucita se come al lobo”, de Pilar Quintana (Colombia, 1972), y “El sueño secreto de Cenicienta”, de Ena Lucía Portela (Cuba, 1972), partiendo de la idea de que ambos cuentos —vistos como artefactos culturales con una clara conciencia de género— funcionan como escrituras revisionistas de los relatos clásicos, que empoderan y politizan a personajes femeninos que tradicionalmente han carecido de enunciación propia o se han caracterizado por su sumisión. Al mismo tiempo que, con un tono paródico y satírico, resignifican y problematizan ciertos elementos-símbolos relacionados con la construcción de las identidades de género y sus estereotipos, y con las violencias del patriarcado, para desde ahí articular sus reivindicaciones y críticas.

PALABRAS CLAVE: patriarcado, género, representación, subversión, Pilar Quintana, Ena Lucía Portela

ABSTRACT: This text introduces an approach to “Caperucita se come al lobo”, by Pilar Quintana (Colombia, 1972), and “El sueño secreto de Cenicienta”, by Ena Lucía Portela (Cuba, 1972), from the idea that both stories —seen as cultural artifacts with a clear gender awareness— function as revisionist writings of the classic tales, that empower and politicize female characters which traditionally have been deprived of their own voice or which have been characterized by their submission. While, with a parodic and satiric tone, they resignify and question certain elements-symbols related to gender identity constructions, their stereotypes, and patriarchal violence, to articulate their own revindications and critics.

KEYWORDS: patriarchy, gender, representation, subversion, Pilar Quintana, Ena Lucía Portela

Que yo y otras muchas mujeres vayamos buscando heroínas de cuento de hadas en los libros es otra versión del mismo proceso: deseo validar mi reivindicación a poseer una parte equitativa del futuro, y expreso para ello la exigencia de que me concedan la parte del pasado que me corresponde.

Angela Carter, *Cuentos de hadas*: 26¹

Marta Sanz cierra su libro *Monstruas y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo* (2018) planteando que una sociedad culta debe enseñar a leer a su ciudadanía, y en esta línea rechaza la idea de prohibir esos textos clásicos o del canon que hoy en día se leen atendiendo a sus enfoques patriarcales o sexistas, entre ellos, los cuentos de hadas. De esta forma, Sanz invita a que leamos “valorando la trascendencia de los textos y con la idea de que, en las culturas democráticas, no existen los textos sagrados. Ni los lenguajes sagrados —¡miembra!, ¡monstrua!, ¡centaura!, ¡portavoza!, ¡firdulicia!, ¡¡¡adefesia!!!—” (129). E invita a que veamos “qué tienen de creativo y qué tienen de censor las reescrituras; qué quitan y qué ponen esas adaptaciones en bucle al imperio de la sensibilidad de cada época en la confianza de que cualquier tiempo futuro será mejor” (2018: 131-132). Por otro lado, Nelly Richard, en *Feminismo, género y diferencia(s)* (2008), señala que la palabra “feminismo”, entre sus planos de referencia, acción y pensamiento, “designa el trabajo crítico de desmontar los artefactos culturales y las tecnologías de la representación, para construir significados alternativos a las definiciones hegemónicas que fabrican imágenes y los imaginarios sociales” (Richard, [2008] 2018: 7).

Sirviéndome de estos planteamientos de Sanz y Richard, a continuación, presentaré una aproximación a los cuentos “Caperucita se come al lobo” (2008), de Pilar Quintana (Colombia, 1972), y “El sueño secreto de Cenicienta” (2008), de Ena Lucía Portela (Cuba, 1972). Dos reescrituras, o contraescrituras, de los respectivos cuentos (dirigidas a un público no infantil), que están ambientadas en la época contemporánea, por lo que la cartografía de los bosques, pueblos medievales y sociedades monárquicas son actualizadas por un entorno urbano, neoliberal y globalizado; así como el narrador omnisciente —tradicionalmente articulado desde una perspectiva masculina— desplazado por una narradora en primera persona, protagonista².

¹ Este artículo se inscribe en el proyecto “Carto(corpo)grafías: narradoras hispanoamericanas del siglo XXI” (Fondecyt-Chile Regular 1180522) de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) del Gobierno de Chile (Lorena Amaro IR) del que soy co-investigadora.

² Ambos cuentos se publicaron inicialmente en el año 2008, en la revista digital colombiana *Soho*, como parte de un especial de versiones no sexistas (el de Quintana llevó por título “La nueva aventura de Caperucita Roja, donde ella se come al lobo”). En éste también participaron las escritoras colombianas

Para ello, atiendo, a su vez, a los postulados de Jack Zipes, desarrollados en *Don't Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, en torno a cómo las escrituras —y reescrituras— contemporáneas de cuentos de hadas feministas implican un posicionamiento escritural en la medida en que las y los autores actuales “have rearranged familiar motifs and characters and reversed plot lines to provoke readers to rethink conservative views of gender and power, [there for] the aesthetics of these tales are ideological, for the structural reformulation depends upon a non-sexist (and non-racist, I might add) world view that calls for dramatic change in social practice” (Zipes, [1987] 2012: 13)³. Asimismo, complemento esta idea con las palabras de Dona Hasse, quien en el capítulo “Feminist Fairy-Tale Scholarship” (2004), señala que hoy en día las y los escritores hacen uso de diferentes referentes de los cuentos de hadas (ya sean estructuras o personajes, etc.) “to repudiate the fairy-tales repressive fantasies and to foreground feminist theme”, por lo que el intertexto viene a funcionar “as subversive strategies to contest the idealized outcomes of fairy tales and their representations of gender and female identity” (Hasse, 2004: 20)⁴.

Parto de la idea de que ambos textos —vistos como artefactos culturales con una clara conciencia de género, que no le temen a coquetear con, o desacralizar lo “sagrado”— funcionan como escrituras revisionistas de los relatos clásicos en los que se empoderan, se politizan, a personajes femeninos que tradicionalmente han carecido de enunciación propia o se han caracterizado por su sumisión. Al mismo tiempo que, con un tono pa-

María Inés McCormick (1975) con su cuento “Rapunzel” y Margarita Posada (1978) con “Blancanieves y los siete enanos”. Posteriormente, ambas autoras lo publicaron en un volumen de cuentos. Véanse en <https://www.soho.co/sexo/articulo/rapunzel-historia-sexual-de-rapunzel/6562> y <https://www.soho.co/historias/articulo/blanca-nieves-y-los-siete-enanitos/6558>, respectivamente (marzo del 2019).

Cabe señalar que estos últimos años hemos podido observar en las narradoras latinoamericanas (y de otras zonas) una tendencia a reescribir en clave feminista diferentes cuentos de hadas, pudiendo trazarse una genealogía. Ya son de referencia los cuentos de Luisa Valenzuela (Argentina, 1938) o de Ana María Shua (Argentina, 1951), por ejemplo. En lo que se refiere a la actual generación de autoras de la región, junto con los textos de Quintana y Portela, “Le viste la cara a dios” de Gabriela Cabezón Cámara (Argentina 1968), varios cuentos de la antología *Las infantas* de Lina Meruane (Chile, 1970), “El bosque” de Giovanna Rivero (Bolivia, 1972), “La madre” de Solange Rodríguez Pappé (Ecuador, 1976), la novela *Goo y el amor* de Claudia Apablaza (Chile, 1978), entre otros. Así también, son múltiples los estudios vinculados a estas propuestas escriturales, con los que esta lectura viene a dialogar.

3 “[han reorganizado los motivos y personajes tradicionales, así como invertido las tramas, para incitar a los lectores a repensar esas perspectivas conservadoras en torno al género y el poder”, y, por tanto, “la estética de estos cuentos es ideológica, ya que la reformulación estructural realizada se debe a la presencia de una visión del mundo no sexista (y no racista, debo agregar), que demanda un drástico cambio en la práctica social” (traducción personal)].

4 “[para rechazar las fantasías represivas y para poner al tema feminista en un primer plano [...] como una estrategia subversiva para resistirse a la consecuente idealización y representación de género e identidad femenina presentes en los relatos tradicionales” (traducción personal)].

ródico y satírico, resignifican y problematizan ciertos elementos-símbolos clave de los relatos, relacionados con la construcción de las identidades de género y sus estereotipos, y con las violencias del patriarcado, para, desde ahí, articular sus reivindicaciones y críticas⁵.

“CAPERUCITA SE COME AL LOBO” DE PILAR QUINTANA: UNA SONRISA MALICIOSA DE SATISFACCIÓN

La narradora del cuento “Caperucita se come al lobo” —publicado en el 2012 en el volumen de relatos homónimo—, nos relata su breve historia junto a un vecino, Wilson, tras la petición de su madre de llevarle a la abuela unos pasteles, no sin antes advertirle con una mirada “burlona” (Quintana, 2012: 34), mientras se ponía su impermeable rojo de caperuca, de que tuviera “[c]uidado con el lobo” (34). Ante lo cual ella le respondió haciéndole saber que ese chiste literario “no me hacía la menor gracia” (34). Así, desde el inicio, la protagonista articula la historia sirviéndose, con gran ironía y sarcasmo, del cuento de hadas: “El lobo era el nuevo vecino de enfrente” (34), “El Bosque, nuestro barrio” (35) —señala.

En esta línea, siendo *Caperucita roja* un cuento maravilloso atravesado por símbolos vinculados a la inocencia, o pérdida de la inocencia, a la maduración sexual, la pasión, el peligro; y por su mensaje valórico patriarcal en torno a la abstención, cabe prestar atención a la manera como Pilar Quintana cuestiona y subvierte estos referentes. Desde su propio título, “Caperucita se come al lobo”, ya nos introduce en un contrarrelato del hipotexto en clave de género: por un lado, se le da agencia al personaje femenino al ser Caperucita quien ejecuta la acción, al mismo tiempo que se invierten los roles de la devoración final. Y por otro, se establece un significativo juego con el verbo “comer” al dar paso a su connotación erótica.

Asimismo, si bien en el texto se mantiene la ausencia de figuras masculinas en el entorno familiar (no hay padre ni abuelo), los tres personajes femeninos subvierten la representación clásica de las heroínas, construidas bajo narrativas sexistas (Zipes, 2006: 9): tanto la madre como su hija-Caperucita son mujeres solteras y profesionales (socióloga e ingeniera de sistemas, respectivamente); y la abuela, lejos de caracterizarse por su debilidad o vulnerabilidad, vinculadas a la vejez o a la enfermedad, se nos introduce como una mujer independiente, de “agitada vida social” (Quintana, 2012: 35), a la que le gusta la fiesta, ponerse pelucas, fumar y usar tacones, al punto de que “las parrandas de la abuela eran salvajes” (40). Es decir, en el cuento se desmantela el imaginario de mujeres dóciles, condicionadas a desenvolverse en entornos domésticos, y en su lugar se nos

⁵ Aclaro que para efectos de esta lectura utilizaré las nociones de cuentos de hadas, cuentos maravillosos o cuentos clásicos infantiles indistintamente, pero consciente que desde la teoría de los géneros de escritura no mimética tienen sus distinciones.

muestran figuras empoderadas, que rompen con esas políticas de des-subjetivización patriarcales en las que las mujeres quedan relegadas al residuo, al silencio, al margen y la no participación política (Segato, 2016: 67).

Sin duda, la interrupción en la caracterización estereotípica de la heroína se consolida en el episodio final del encuentro entre la protagonista-Caperucita y Wilson-el lobo en la casa de la abuela. Sobre todo, porque hasta entonces, se nos ha presentado una Caperucita que, aparentemente, ha interiorizado los mensajes de la fábula infantil: la narradora nos ha contado no sólo que le rechazó el ofrecimiento de llevarla en auto, sino que además llevaba tiempo en el que él “se la pasaba siguiéndome” (Quintana, 2012: 38) mientras “Yo hacía todo lo posible por ignorarlo” (38).

Tal como lo anticipa el propio título del relato, el encuentro no se limita a un breve diálogo y a que luego la protagonista sea devorada por el lobo, sino que es un encuentro sexual narrado a partir de una serie de fetichismos eróticos, en el que precisamente la pasividad e inocencia del personaje femenino clásico es desmontada⁶: al identificar al lobo; que se estaba haciendo pasar por la abuela, usando su peluca y su levantadora, a la narradora-Caperucita no sólo se le “pusieron los pelos de punta” (40) sino que además pensó en “seguir el juego”, y dejar de “seguir luchando en contra de mis impulsos” (41). Tras ello, se nos relata el acercamiento de sus cuerpos excitados que ocurre a la par de la mutua reproducción de ese ya emblemático diálogo —ese “¡qué ojos, qué orejas más grandes tienes!”, junto a ese “son para verte, para oírte mejor”—. Sin embargo, esta vez el tono de asombro y creciente temor de la niña del relato tradicional es modificado por un tono sensual y provocador:

Y fui cerrando la distancia entre mis labios y sus labios, pero no le dije abuelita, qué boca tan grande tienes, porque la que se lo iba a comer era yo.

Lo besé.

Le metí la lengua como una serpiente.

La saqué.

Le desaté la levantadora y le bajé la cremallera de los jeans. Le cogí la verga y sentí en mis dedos el cosquilleo de un fluido que le subía. Eso me enloqueció, se le había puesto durísima. (2012: 41)

6 Cabe recordar que entre las dos versiones clásicas del cuento, el final de Charles Perrault era trágico, ya que Caperucita se acuesta con el lobo y es devorada por él, mientras que en la versión posterior de los hermanos Grimm, quizás la más popular, y en la que el componente sexual es más neutralizado (Bacchilega, 1997: 58), Caperucita y su abuela fueron rescatadas por un cazador que abrió el estómago del lobo y lo relleno con piedras, lanzándolo luego al agua, componiendo así un final feliz, y otorgándole al personaje masculino el papel de salvador.

La perversidad del final del relato tradicional infantil de la suplantación del lobo por la abuela, y de conducir a una niña a acostarse dentro de la cama junto a un cuerpo masculino desconocido, símbolo del patriarcado que acecha, que la devora feroz-placenteramente, es apropiada por ambos personajes de Quintana, quienes parodian la fábula envolviéndola en un fetichismo sexual, para luego dar paso a un encuentro narrado a partir de la insinuación y el erotismo. En este episodio la agenciabilidad de la Caperucita es acentuada gramaticalmente mediante la repetición del pronombre personal, seguido del verbo conjugado en primera persona en cada una de las frases. La protagonista le da voz a sus deseos y goces carnales, y con ello, no sólo rechaza la construcción de una subjetividad a partir del temor y el castigo, sino que desplaza a la niña despojada de inteligencia, coraje (Bacchilega, 1997: 58) y sensualidad. Es aquí donde la afirmación “la que se lo iba a comer era yo” (40) marca ese negarse a asumir una voz pasiva: ella no iba a ser el personaje devorado, el personaje por domesticar.

Por otro lado, no podemos pasar por alto a la madre, a esa subjetividad que en el cuento tradicional está atravesada por la paradoja de educar e inculcar el valor de la autoprotección y la autorrepresión de los impulsos, pero sometiendo al peligro, a las tentaciones. Ya en las primeras líneas del relato se nos presenta a la madre como un cuerpo social femenino politizado: “Mi mamá era una feminista de línea dura [...] de esas que se sienten agredidas con la sola mención de la palabra cocina” (Quintana, 2012: 34) —nos dice la narradora con un tono burlesco luego de poner en duda que los pastelitos que le dio para la abuela hayan sido hechos por ella (“¿Qué vos preparaste?” [34; cursiva del original]). La madre del cuento de Quintana se desmarca de la mujer protectora que le advierte a la hija de los peligros de transitar por el bosque y lugares solitarios, o de relacionarse con extraños. Es decir, de esa ideología conservadora de alertar y adoctrinar mediante el miedo. De hecho, poco tiempo antes del encuentro entre ambos personajes, durante una fiesta que ofreció la abuela, la madre, luego de que su hija Caperucita le diera toda una detallada explicación de que se sentía acosada por las insistentes y provocadoras miradas de Wilson (36), se burla de su hija con una carcajada al detectar en su discurso la atracción de ella hacia el vecino: “¿por qué sabés que te estuvo mirando toda la noche? [...] El odio que le tenés no es sino una máscara para tapar lo que realmente sentís. [...] A vos ese lobo te encanta” (37) —le dijo, le “sentenció” (37).

De esta forma, se disloca este otro referente femenino, vinculado a la maternidad. Si bien la madre se mantiene como la figura que encarna el discurso aleccionador, esta vez se aparta del modelo patriarcal: no es promotora ni de asumir la domesticidad, ni la pasividad, ni la represión de la sexualidad. Alejada del temor, es quien mueve el actuar de la hija, no sólo al solicitarle que realice el camino hacia la casa de la abuela, sino que al enfrentarla e interpelarla, animándola a que reconozca sus sentimientos y los acepte.

Y con ello, la madre pasa a participar activamente en el despertar sexual de Caperucita⁷.

Sin embargo, es interesante de la propuesta de reescritura de Pilar Quintana cómo en esta inversión de los elementos o referentes del relato tradicional, que remiten a la situación patriarcal y de género, va montando y desmontando a los respectivos personajes, permitiendo siempre el paso al humor, al sarcasmo. En esta línea, y jugando con nuestro horizonte de expectativas, el desenlace del cuento da paso a una doble subversión, en la medida en la que rompe con la idealización del amor romántico que promueven estos relatos clásicos, y que perpetúa los ideales culturales que subordinan a la mujer (Rowe, 1986: 223) y, al mismo tiempo, rompe el imaginario en torno a la relación entre afectos y masculinidad hegemónica.

Tras narrar cómo “[e]l polvo fue desesperado. Fue ávido. Fue duro. Fue delicioso” (42), Caperucita nos aclara que sobre todo “fue liberador” (42) ya que “había cumplido una perversión” (42), al punto que al acabar “tenía una sonrisa maliciosa de satisfacción puesta en la cara. En cambio, el lobo me estaba mirando enternecido” (42). En esta transgresión del juego erótico por haber realizado el acto prohibido de tener sexo feroz con el lobo en la casa de su abuela —unido al morbo de que ella apareciera en cualquier momento y pudiera verlos— la protagonista, alejándose de ese modelo androcéntrico de sexualidad, que reduce al sexo al placer masculino y la reproducción, sin darle cabida a la experiencia de las mujeres, verbaliza su orgasmo femenino, su goce y su satisfacción sexual personal. Sin embargo, su perversión —y con ello, la mayor subversión de los modelos de género estereotípicos de los relatos maravillosos que se da en el cuento— está en el hecho de que los afectos se inscriben en el cuerpo masculino, en esa “mirada enternecida” a la cual ella responde con una “sonrisa maliciosa”, consciente de la intención que hubo en su actuar.

De hecho, Quintana articula en el desenlace del cuento un quiebre en el personaje masculino dado que éste se nos ha presentado a partir de una caracterización que, hasta ese entonces, no sólo reproduce la masculinidad hegemónica, tradicionalmente simbolizada en la figura del lobo feroz —atractivo, con poder adquisitivo y fuerza física⁸—, sino que además es reforzado en el momento en el que la protagonista lo relaciona con las masculinidades del narcotráfico y su estética: “Naturalmente mi mamá y yo asumimos que era narco” (35) —nos dice.

⁷ Es importante atender que la abuela también contribuye en estos juegos de seducción, no sólo invitando a Wilson a sus fiestas, sino también al ser, con picardía, cómplice del encuentro de ellos en su casa: “[La abuela] acababa de salir de la ducha [...] Le di un beso, le dije que encontraría los pasteles que mi mamá le había mandado en el comedero. Ella me preguntó si me había divertido con la broma del lobo. Por toda respuesta sonreí” (44).

⁸ Me remito aquí a los planteamientos de Gilmore (2008), en torno a los 3 imperativos morales de la masculinidad (las 3 P): potencia, provisión y protección.

Wilson es un hombre adinerado, dueño de salas de internet del norte de Cali, conduce un Dodge Dart de tapizado peludo y decorado con el perrito que mueve la cabeza; se viste con “camisetas de tela brillante” (35) y cuando se ejercita en su gimnasio, deja abierto para que la gente del barrio “pudiera admirarle la frondosa musculatura” (35). De ahí su apodo de “el lobo”, que en Colombia remite a una persona con mal gusto. Es decir, el personaje a lo largo de todo el relato se ha construido a partir del arquetipo del macho seductor en clave narco, cuya performance de género responde a la demanda masculinista hegemónica, capitalista y heteropatriarcal propia de sociedades envueltas en necropolíticas en contextos del capitalismo gore (Valencia, 2014: 173), como es el caso de Colombia.

No obstante, la protagonista nos relata que, después del orgasmo, Wilson le expresó no un interés de posesión física y placer sexual puntual, como lo podríamos esperar del lobo, sino sus afectos hacia ella: no sólo la miró con ternura, sino que le dijo que la quería y al despedirse de ella le preguntó si la vería al día siguiente, revelando tanto sus sentimientos como su anhelo de reciprocidad. En oposición, Caperucita cierra el relato comentando que el lobo “ya no me producía nada” (44) por lo que, sin darle mayores rodeos ni explicaciones, se fue de casa de su abuela diciéndole: “Wilson, hombre, [...] lo que pasó estuvo muy bien pero yo no quiero nada más con usted” (44).

Con esto, la protagonista se configura como un sujeto activo sexualmente, con pleno control sobre su propio cuerpo, y que desafía los dispositivos de regulación de la sexualidad. De ahí que ese orgasmo liberador, alejado de todo amor romántico idealizado, sea una muestra de su no domesticación y de su empoderamiento. Mientras que el personaje masculino de Wilson se deconstruye, al dejar de ser mostrado como un macho proveedor, viril y fuerte, y pasar a ser un hombre con afectos y emociones; siendo precisamente quien termina experimentando la desdicha amorosa. Es decir, se despoja al lobo de su cualidad de bestia salvaje, al tiempo que se invierte la ingenuidad y candidez, inscribiéndose ahora en el cuerpo del personaje masculino. Por tanto, al final de “Caperucita se come al lobo” se dislocan tanto los referentes femeninos como los masculinos, sustituyéndose los roles hegemónicos de género y planteando una ruptura de los estereotipos patriarcales y binarios, que ponen a la mujer en el eje de lo sometido, lo pasivo, lo emocional, y al varón en el de lo opresor, lo activo, lo racional.

“EL SUEÑO SECRETO DE CENICIENTA” DE ENA LUCÍA PORTELA: EL HABLAR DE UNA VOZ DESCALIFICADA

La escritora cubana Ena Lucía Portela, en “El sueño secreto de Cenicienta”, publicado en su libro *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos* (2009), se sirve de la sátira para componer un anticuento de hadas en la medida en la que el relato no es simplemente un opuesto del hipotexto parodiado, sino más bien un reensamblaje subversivo que pone en escena

distintos tipos de violencia de la cultura patriarcal (McAra y Calvin, 2011: 5-5), y desde ahí plasma su crítica y denuncia.

El gesto más evidente —y en cierta medida sencillo y hasta efectista— de la reescritura de Portela en clave de género se encuentra en la caracterización de la protagonista Cleis-Cenicienta. Desde el primer momento, y a lo largo de toda la trama, la narradora se burla del relato clásico discursivamente. Así, se sirve del diminutivo para presentarnos a Cleis como la “hijita preciosa”, “la huerfanita”, “la rubita”. La ironía detrás de esto está en que la protagonista se aleja por completo de esa joven mujer desvalida, reducida a su orfandad y belleza, cuya felicidad depende de un hombre que la proteja, de un hada madrina que la dote de herramientas y oportunidades para favorecer su futuro o de un zapato que la condicione a “calzar” en un modelo de mujer. Cleis, por el contrario, se nos delinea como una heroína que “jamás se resignó a la desventura” (Portela, 2009: 118) y que afrontó sus adversidades con coraje y valentía: es consciente de que, para poder liberarse de la madrastra e irse del pueblo, debe emanciparse, por lo que busca solvencia económica trabajando a escondidas, lavando y planchado ropa; y además, asiste a la fiesta organizada por el multimillonario (el príncipe), en la que “elegiría a su futura esposa” (118), no por querer casarse con él, sino para “fastidiar” a la madrastra que la encerró en su “cuartucho, para impedirle asistir al sarao del ricachón” (119), fugándose por la ventana, invirtiendo sus ahorros en un vestido, robándole unos zapatos a su hermanastra Lotta —“(calzaban el mismo número) (119)”— y “haciendo autostop” (119). De esta forma, y atendiendo a la idea de que “exalt passivity, dependencysm and self-sacrifice as a female cardinale virtues [...] fairy tales perpetue the patriarchal *statu quo* by making female subordination seem a romantically desirable, indeed and inescapable fate” (Rowe, 1986: 206)⁹, vemos cómo en esta reescritura, Cleis, a diferencia del referente clásico, no concibe al matrimonio como único ideal y objetivo al cual aspirar para sentirse realizada, al mismo tiempo que se resiste a ser ese “ánchel del hogar”, a adoptar las virtudes tradicionales asignadas a las mujeres en el marco de los ideales patriarcales. Lo que mueve su actuar es precisamente la desobediencia.

No obstante, el empoderamiento y agencia de este personaje femenino, así como su no domesticación, se plasman sobre todo en el tener un sueño, un proyecto profesional personal, y en el buscar la estrategia para conseguirlo, sin concesiones. La narradora nos cuenta que Cleis anhela ser actriz de telenovelas e “interpretar a la villana” (118), no “a la dócil heroína del culebrón que se la pasa llorando” (118), pero que, por su aspecto, es decir, por su belleza, es “difícil que le dieran ese papel” (118). Ante esto, Cleis, más allá de

9 [“exaltando la pasividad, dependencia y el autosacrificio como virtudes cardinales de lo femenino [...] los cuentos de hadas perpetúan el *statu quo* patriarcal al presentar la subordinación femenina como un ideal romántico, en efecto y un destino inevitable” (traducción personal)].

rechazar la opción de sacar provecho de sus atributos físicos para conseguir un trabajo, está consciente de que su cuerpo la condiciona a representar a la apacible doncella, y de ahí su subversión al terminar actuando en radionovelas, donde lo que se valora es su actuación y su voz, no su cuerpo. A partir de ello Portela no sólo nos muestra personajes —Cleis y la narradora— que se burlan y desautorizan el imaginario de la mujer representada en los cuentos de hadas, sino que, principalmente, problematiza y critica los estereotipos de belleza, la imposición de la belleza como esa exigencia patriarcal, garantía para ser amadas y deseadas (Lagarde, 2001: 33).

Ahora bien, precisamente en el personaje masculino la propuesta de la autora complejiza esta estrategia de reescritura mediante la caracterización de un personaje por oposición a su referente. “El príncipe” está lejos de ser ese hombre encantador que asume su papel de protector y salvador de la heroína desvalida; sin embargo, responde al contrato patriarcal de dominación masculina (Bourdieu, 2000), particularmente en lo que se refiere a la relación entre masculinidad, capital-poder-trabajo y violencia. Si bien desconocemos a qué se dedica, sabemos que participa en el circuito mercantil neoliberal transnacional, no sólo por la insistencia de presentarlo a partir de su nivel adquisitivo —el “multimillonario”, el “ricacho”, el “magnate”— sino, sobre todo, por la alusión que hace la narradora —no exenta de sarcasmo— a su aparición en la reconocida revista de negocios y finanzas Forbes, “donde lo entrevistaban a propósito de no sé qué negocio que se traía con un jeque saudí” (Portela, 2009: 119). Con ello, vemos que responde a la demanda de masculinidad propia del capitalismo patriarcal, que define las masculinidades asociándolas a los tipos de trabajo y al control que se hace sobre otros (Valdés y Olavarría, 1997: 12).

Es precisamente el tono suspicaz de la narradora el que nos adelanta otro de los atributos de la masculinidad de este príncipe: “Intuí, sin embargo, que algún fallo tendría, pues los tipos que salen en Forbes no se casan con muchachas pueblerinas” (Portela, 2009: 119) —señala. Con ello nos insinúa, o bien, que el galán no ha tenido un buen pasar amoroso y sus relaciones con mujeres han fracasado, o que simplemente no han existido (lo que permitiría, también, la lectura de una posible homosexualidad reprimida), por lo que debe acudir a esta “opción b” para responder a la demanda patriarcal del matrimonio y la reproducción.

No obstante, Portela opta por desmontar el mito del hombre ideal no sólo mediante la exposición de este “infortunio” afectivo, sino al inscribirlo en una masculinidad que empodera su hombría, que refuerza su virilidad sexual a partir de la agresión física, la intimidación y el asesinato. En el baile, Cleis se besa con el millonario y luego la narradora relata que la ve arrancando de él con evidentes muestras de haber sido violentada sexualmente:

La huerfanita viene huyendo, el magnate la persigue. Ella tiene el vestido rasgado de arriba abajo. Él lleva pantalón y corbata, pero no camisa. Ella, con cara de pánico. Él, con jeta de maníaco. [...] Ya la alcanza, la coge por un brazo. Ella se vira y le encaja un rodillazo en la entepierna. [...] Y escapa, a toda prisa, largando un zapato por el camino. (120)

Vemos, por tanto, y siguiendo a Rita Segato, cómo este personaje, en esta agresión sexual, ejecuta su masculinidad sirviéndose de las “pedagogías de la crueldad” (2016), particularmente del dispositivo de la violación, al ejercer sobre Cleis su poder de intimidación y sometimiento.

Responder a la demanda de la masculinidad hegemónica a partir de la violencia y la crueldad se termina de plasmar en este anti-príncipe, o “príncipe desencantador”, con el asesinato de Lotta, la hermanastra de Cleis, quien iba a casarse con él tras entregar el otro par del zapato: “Ni boda hubo. Una semana después de oficializado el noviazgo, el cadáver de Lotta amaneció flotando en la piscina de la mansión. Tenía marcas de golpes y de ligaduras en las muñecas y los tobillos” (121). Ante esto, cabe destacar cómo en el relato, mediante la representación del feminicidio y la descripción del cuerpo femenino ultrajado, se reflexiona, también en torno a la dimensión expresiva de la crueldad, en la medida en que su exhibición —en este caso, lanzando el cuerpo de la víctima a la piscina— funciona como garantía del control territorial (Segato, 2016: 79).

Si bien Portela se sirve de la reescritura del personaje masculino para denunciar y visibilizar las violencias que se perpetúan en los cuerpos de las mujeres, la autora profundiza aún más en el asunto. Por un lado, al mostrarnos que a la madrastra “le importaba un bledo” lo que el millonario le podría haber hecho a Cleis, y que además “[p]ensó que ésta seguramente lo había provocado” (Portela, 2009: 121), se problematiza la complicidad de ciertas mujeres con el patriarcado —y con ello, esa violencia sistémica de la que habla Bourdieu (2000: 27 y 36)—, en tanto que al naturalizar la situación de dominación y sumisión por la condición de género, y al justificar la violencia masculina, participan como agentes sociabilizadores constructores de esa masculinidad dominante, es decir, como instrumentos de perpetuación del orden social patriarcal. Por otro lado, en el actuar del “ejército de abogados”, que le permitieron al millonario “evadir la acción de la justicia” (121), Portela denuncia la impunidad de la que gozan los varones, más aún si se dispone de capital. Es decir, visibiliza la participación y complicidad de las autoridades en los crímenes de feminicidios ante su pasividad y negligencia (Lagarde, 2001: 16).

Sin embargo, considero que la principal propuesta de subversión de Portela en el cuento está en su focalización, es decir, en el personaje narrador, de cuya identidad nos enteramos en las últimas líneas del relato. Sobre todo, ante la idea de que como parte de ese “itinerario borrado del sujeto subalterno” (Spivak, 2009: 8), la mujer “se encuentra

más profundamente aún en la sombra” (80). Quien relata la historia a modo de testigo, observadora de los hechos, mas no protagonista de ellos, es Regan, la otra hermanastra. Es decir, un tradicional personaje secundario que inscribe en su cuerpo femenino distintos atributos que lo condicionan a la marginalidad: está forzada a ser la antagonista, a interpretar a una malvada que trata egoísta y perversamente a Cenicienta; está determinada por su apariencia física, alejada de los estereotipos de belleza, y, además, está sometida al narrador omnisciente, por lo que carece de enunciación propia. En este sentido, en el gesto de Portela se plasma cómo “the feminist fairy tales conceives a different view of the world and speaks in a voice that has been customarily silenced [...] [and] also speaks out for other oppressed groups and for an *other* world” (Zipes, [1987] 2012: xi; cursivas del original)¹⁰, en la medida en que “[f]eminist frequently write of the importance of giving voice, agency, and subjectivity to those who have previously been silenced and objectified” (Farish y Sturm, 2007: 40)¹¹.

Ante esto, destaco, sin duda, la problematización que realiza la escritora cubana mediante la reescritura de este personaje en cuanto a las subjetividades que en su condición de cuerpos “otros” son subalternizadas y ninguneadas. En esta línea, por un lado, se nos enuncia que “Regan, sí que era fea con ganas: escuálida y *jorobada*, bajita, con *ojos de búho*” (Portela, 2009: 117), y que como pretendiente del millonario “estaba *descalificada* de antemano por su *joroba*” (119; cursivas personales). Observamos cómo en el gesto de hacer que la narradora se describa a sí misma mediante el uso de la tercera persona y la reiteración de su malformación en la espalda, Portela acentúa su crítica al imperativo patriarcal de belleza y a la objetivización de los cuerpos “desencajados”, “disidentes”, al tiempo que denuncia cómo éstos son excluidos de la sociedad, relegados a un segundo plano, desautorizados. A esto se le agrega lo simbólico del animal que Regan escoge para referirse a ella, al cual vuelve a aludir en la frase con la que cierra el relato y revela su identidad: “Y en cuanto a mí, Regan, sigo acá, en nuestro pueblo, *observando* la vida con mis *ojos de búho*” (122; cursivas personales). De esta manera, la autora le otorga al personaje el atributo de la capacidad de observación, de poder ver aquellas cosas que no se quieren ver, o que se permiten que pasen inadvertidas o impunes —en este caso la violencia patriarcal y la posibilidad de agenciamiento y emancipación de las mujeres—.

Esta caracterización del personaje de Regan en su condición de búho, de subjetividad vigilante, que cuenta con un mayor campo de visión, a la vez que de narradora “encu-

10 [“los cuentos de hadas feministas plantean una visión del mundo diferente y hablan con una voz que ha sido comunmente silenciada [...] [al tiempo que] hablan, también, por otros grupos oprimidos y por otro mundo” (traducción personal)].

11 [“Las feministas escriben frecuentemente sobre la importancia de dar voz, agencia y subjetividad a quienes previamente han sido silenciados y cosificados” (traducción personal)].

bierta” en su propio discurso, se complejiza aún más si atendemos a los episodios en los que la narradora explicita su tendencia al silencio, a callar: “Pero no dije nada. Total, ¿quién iba a escucharme?” (Portela, 2009: 117) —señala ante su conocimiento del odio de la madrastra a Cleis; “En cuanto a Regan [...] pocos la oyeron hablar alguna vez” (117) —aclara cuando la presenta; “Pero no dije nada. ¿Para qué?” (119) —se pregunta cuando confiesa que había intuido que algo extraño había en el millonario. En este silencio como isotopía que define al personaje de Regan, a la vez que como dispositivo de disciplinamiento, se plasma la importancia de que en el cuento se le dé cabida a la representación y enunciación, ya que, mediante esta contraescritura, la autora pone en evidencia la violencia epistémica de la subalternización, de la que habla Spivak, ante los límites de la representación del subalterno, que condiciona su participación política.

Portela en la reescritura del personaje de la hermanastra inscribe, por tanto, la problemática planteada por Spivak en torno a cómo el mutismo de los sujetos subalternos responde más bien a ese fracaso en el intento de la comunicación, ya que no es que no puedan hablar, sino que no pueden ser oídos o comprendidos (Spivak, 2009: 121). Esta situación se da al ser Regan el sujeto enunciante y denunciante de los hechos, pero que delinea su discurso manifestando en reiteradas ocasiones la consciencia de que no es escuchada, de que no cuenta con un receptor que legitime su mensaje.

Regan, como narradora, es decir, como sujeto que no carece de voz, viene a funcionar como un testimoniante en voz baja, una voz-subjetividad atravesada por la violencia de saberse consciente de que sí puede hablar, pero de que sus palabras no son reconocidas, de que su hablar es de antemano descalificado. Y es precisamente en ese punto donde la autora termina de articular “El sueño secreto de Cenicienta” como un contrarrelato, dando cabida en la representación a esas subjetividades que, en la cultura patriarcal y sus narrativas adoctrinadoras, han estado al margen de la agencia y forzadas al mutismo.

CONCLUSIONES: DE CUERPOS ASEDADOS A CUERPOS DESOBEDIENTES

Los relatos de Pilar Quintana y Ena Lucía Portela objetos de este análisis —dos adaptaciones contemporáneas en clave de género de los cuentos de hadas *Caperucita roja* y *La Cenicienta*, respectivamente— sugieren la posibilidad de concebir la reescritura como una práctica de transformación sociocultural, en la medida en que el ejercicio de adaptar el referente literario implica visitar los valores sociales y morales inscritos en él con el propósito de liberar a esas narrativas clásicas de sus patrones autoritarios, sexistas y normalizadores. Es decir, expandir sus horizontes discursivos para así desnaturalizar las ideologías de género que en ellas se encuentran y que animan a los sujetos a internalizar el patriarcado.

De esta forma, estas obras revisionistas se articulan a partir de una intertextualidad intencionada que, con una clara actitud emancipatoria y crítica, están al servicio de una estética que busca empoderar a la mujer, desafiando tanto las narrativas patriarcales como a las normativas conductuales e identitarias impuestas por la sociedad patriarcal. Sin embargo, lo interesante de estas propuestas radica en los diferentes enfoques y técnicas empleadas para alterar los relatos. En este sentido, destaco, en primer lugar, la focalización narrativa escogida, en la medida en que al optar por narradoras personajes se le está dando enunciación a una voz que tradicionalmente ha estado eclipsada por el sujeto enunciativo masculino del narrador omnisciente, por lo que este recurso narratológico viene a funcionar como una búsqueda de la conquista de ese espacio social y simbólico del que las mujeres —como personaje y en autoría— han estado vetadas.

Hemos visto que en ambas obras hay una clara reflexión en torno a las biopolíticas y los dispositivos de regulación y control de los cuerpos, particularmente en la forma en que se articulan los roles de género, así como las relaciones afectivas y de poder que se establecen. Se presentan heroínas que se alejan del imaginario de mujeres desempoderadas y subyugadas: no son ni inofensivas ni cándidas, ni obedientes ni angelicales, y se burlan de los mitos del autosacrificio y del amor romántico como medios para alcanzar la plenitud. Asimismo, se cuestionan las maternidades normativas y sus complicidades —o no— con el patriarcado, en cuanto a la condición de las madres como cuerpos aleccionadores. Por su parte, las masculinidades también son problematizadas, ya sea dando cabida a personajes varones que se desmarcan, paradójicamente, de esa masculinidad hegemónica, opresiva y desvinculada de los afectos y cuidados; o, en contraposición, visibilizando aquellas masculinidades necroempoderadas, que se sirven de la violencia como dispositivo de adoctrinamiento.

Si bien ambos cuentos se resisten a las prácticas socioculturales que imponen ciertos imaginarios, son propuestas escriturales que reclaman la voz y la agencia de las mujeres acudiendo a diferentes artificios estéticos y planteamientos temáticos. Quintana, por un lado, se sirve del juego metaliterario, y de la ironía y la parodia, para burlarse de los paradigmas y estereotipos de género; al mismo tiempo que vela por una retórica corporal en la que se visibiliza y se enuncia, sin prejuicios ni tabúes, el deseo y el impulso libidinal femenino, tradicionalmente vetado para las mujeres. En este negarse a la asexualización de las mujeres, la autora no sólo reivindica al cuerpo femenino como portador de agencia sexual y erotismo, sino que desde ahí reclama por su derecho a la autodeterminación.

Por su parte, Portela, sin abandonar el humor, pero con un tono más crítico, pone el foco en visibilizar y denunciar las pedagogías patriarcales de la crueldad, atendiendo tanto a la violencia de la naturalización de los modelos de belleza, la violencia de género,

y la violencia de la subalternización que se ejerce sobre esos cuerpos “fallidos” que han sido expulsados de los relatos, de la Historia, a la par de disciplinados y regulados a partir de la tecnología del silencio.

Mediante esta lectura de los relatos de Quintana y Portela se puede dar cuenta de cómo el reescribir esos cuerpos, asediados por las retóricas y disciplinamientos patriarcales, implica visitar esas estéticas tradicionales y cuestionarlas, al mismo tiempo que permite la reapropiación de esos espacios discursivos que han esencializado, despolitizado y domesticado a la mujer, para desde su interior, a partir de sus propios artificios, velar por narrativas alternativas, disidentes. De ahí el potencial liberador de estas reescrituras de los cuentos de hadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bacchilega, Cristina (1997). *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*. Pensilvania: University of Pensilvania Press.
- Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Carter, Angela ([1990] 2016). *Cuentos de hadas de Angela Carter*. Madrid: Impedimenta.
- Farish Kuykendal, Leslee y Sturm, Brian W. (2007). "We Said Feminist Fairy Tales, Not Fractured Fairy Tales! The Construction of the Feminist Fairy Tale: Female Agency over Role Reversal". *Children & Libraries. The Journal of the Association for Library Service to Children*. Winter 2007, vol. 5, n.º 3, pp. 38-41.
- Gilmore, David (2008). "Culturas de la masculinidad", en *La masculinidad a debate*, de À. Carabí y J. M. Armengol (eds.), Barcelona: Icaria, 33- 46.
- Hasse, Donald (2004). "Feminist Fairy-Tales Scholarship", en *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*, 1-36. Detroit: Wayne State University Press.
- Lagarde, Marcela (2001). *Claves feministas para la negociación en el amor*. Managua: Puntos de Encuentro.
- McAra, Catriona y Calvin, David (eds.) (2011). *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment*. Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing.
- Portela, Ena Lucía ([2008]). "El sueño secreto de Cenicienta", en *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos*, Doral FL: Stockcero, 34-44.
- Quintana, Pilar ([2008] 2012). "Caperucita se come al lobo", en *Caperucita se come al lobo*, Santiago de Chile: Ed. Cuneta, 34-44.
- Richard, Nelly ([2008] 2018). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Editorial Palinode.
- Rowe, Karen (1986). "Feminism and Fairy Tales", en *Don't Bet on the Prince*, de Jack Zipes (ed.), Nueva York: Routledge, 209- 224.
- Sanz, Marta (2018). *Monstruas y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*. Barcelona: Anagrama.
- Segato, Rita (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid, Traficantes de sueños.
- Spivak, Gayatri (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Traducción y edición crítica de Manuel Asensi Pérez. Barcelona: Macba.
- Valdés, Teresa y Olavarría, José (1997). "Introducción", *Masculinidad/es. Poder y crisis*, de Teresa Valdés y José Olavarría (eds.), Santiago de Chile: Ediciones de las mujeres n.º 24, 9-15.
- Valencia, Sayak (2014). *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Zipes, Jack ([1987] 2012). *Dont' Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. New York: Routledge.
- Zipes, Jack (2006). *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Nueva York: Routledge.