

CENICIENTAS DESDE EL GÉNERO

CINDERELLAS FROM THE POINT OF VIEW OF GENDER

MARÍA ESTHER ALONSO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Sumario:

1. Introducción
2. Algunas líneas de análisis
3. Atando nudos
4. Algunas conclusiones

Resumen: En el presente ensayo nos proponemos abordar una adaptación del cuento infantil *Cenicienta* o *El zapatito de cristal* de Charles Perrault realizada por Lynda Taylor con el título: *Cenicienta: la feminista*. A través de un recorrido analítico y de una mirada de Género, intentamos desentrañar la naturaleza política de un texto que, desde lo *naif*, contesta a la voz patriarcal del poder y a una tradición cuentística que ha marcado al género femenino de manera singular. También interroga sobre la eficacia de ciertos discursos sociales contemporáneos y nos invita –con cierta complicidad irónica- a mirar nuestras prácticas femeninas/feministas de otro modo.

Palabras claves: Cuentos infantiles- Patriarcado- Poder- Política- Género.

Abstract: In the present essay we propose to approach Lynda Taylor's Cinderella: the feminist, an adaptation of *Cinderella* or *The Crystal Shoe*. Through a deep analysis and a Gender outlook we intend to disclose the political nature that responds, in a *naif* form, to a patriarchal voice of power and a tradition of storytelling for children that has singularly marked the feminine gender. It also questions the efficacy of

certain current social statements and invites us- not without a certain ironical complicity- to observe our own feminist feminine practices from another angle.

Key words: Stories for children- Patriarchy-Power-Politics-Gender.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo es explicitar y fundamentar una propuesta interpretativa sobre una renovada adaptación del cuento folclórico infantil *Cenicienta* o *El zapatito de cristal*, de Charles Perrault. Es cierto que también las fuentes en las que abreva el autor francés corresponden a toda una tradición cuentística oral y a la migración de tópicos que a su vez fueron adaptados por él de acuerdo con los gustos y las características de la sociedad francesa de su época (Francia de Luis XIV). De modo que nos encontramos con un texto que lleva las marcas de sucesivas “adaptaciones”, aunque en este caso, nos centraremos en la creación de Lynda Taylor: *Cenicienta: la feminista* (sin perder de vista su intertexto) para desarrollar algunas líneas de análisis centrándonos en las posibilidades que el mismo texto nos brinda.¹

Desde el principio, entonces, el cuento que nos ocupa remite a la noción de *intertextualidad*, es decir, al modo en que los textos citan o incorporan a otros textos en su propia composición para pensar en la problemática de las relaciones *intertextuales*, porque, en definitiva, ningún texto es creación de la nada: todo texto es una trama, un “tejido” -como dice Barthes- en el cual varios textos se entrelazan, convergen, lo atraviesan. Así pues en las voces de cada texto hay ecos de otras voces; en su textura, hilos de otros ovillos conformando una sola trama.

En este sentido, el texto -como patrimonio de la cultura,

1 El cuento puede leerse en: <https://iesbielcuento.blogspot.com>

más que de un “autor”- es parte de esa red cultural y se define en relación con los otros textos. De la misma manera, el presente trabajo se inserta dentro de este juego con las lecturas, se convierte en *inter-texto* del texto analizado, aparece como práctica de la escritura y entra a formar parte de una cadena textual.

En otras palabras: no hay texto que no contenga en sus condiciones de producción otros textos. Si consideramos el texto como un fenómeno semiótico - por ende, social - y le otorgamos los aspectos fundamentales de todo sistema productivo: producción, circulación y consumo (Verón 1987:cap. 4), tenemos que concluir que dentro de sus condiciones de producción se encuentran, invariablemente, otros textos. Así, el texto tradicional de *Cenicienta* es el *pre-texto* (o tal vez la excusa) para elaborar una ficción renovada; forma parte de sus condiciones de producción - según Verón - pero también implica un “consumo” o un “reconocimiento” del texto anterior.

La adaptación, entonces, no es otra cosa que la apropiación de la *huella* que el consumo de ese texto dejó en la autora y, por qué no, en nosotras como lectoras. No se trata de plagio ni imitación; es la obra de un interlocutor que, en reconocimiento, retoma esa palabra para producir otra. También es pertinente observar esta nueva elaboración como un juego productivo en una doble dirección: por un lado, con el mismo juego literario y, por otro, con las lecturas que constituyen su universo. Al jugar con sus lecturas, los autores “roban” otros textos, pero no los reproducen sino que *producen nuevos textos*.

2. ALGUNAS LÍNEAS DE ANÁLISIS

Una primera mirada al texto- nuevo - de *Cenicienta* nos conduce a señalar dos aspectos significativos:

a. Por un lado, visualizamos el intento por desempolvar una tradición que ha marcado al género femenino como es la de

los cuentos de hadas, aquellos que transmitieron a las mujeres el sueño matrimonial con un príncipe azul.² También sabemos que la moraleja hoy se moderniza en productores de películas, de música, hombres de negocios, magnates varios, dueños de canales de televisión y muchos otros similares descubriendo “cenicientas” por doquier y convirtiéndolas en figuras del momento. También sabemos que, del sueño de Cenicienta a la realidad de Blancanieves, hay sólo un paso: *Si quieres vivir en un hogar, puedes quedarte y nada te faltará, siempre y cuando hagas las camas, cocines, laves, mantengas todo limpio y ordenado para nosotros los enanitos...*

b. Por otro lado, tengamos en cuenta también que toda esta tradición fue recortando de manera singular ciertas representaciones estereotípicas de la mujer tales como: *brujas o hadas, bellas o feas, astutas o coquetas, charlatanas o mandonas*. Hoy agregaríamos algunas más como: *gordas o flacas, tontas o inteligentes...*

También es posible pensar que el mecanismo de la intertextualidad que opera en el texto nos ofrece ciertas pistas para considerarlo no sólo un juego textual sino además, un terreno de lucha política tanto con las exclusiones o marginaciones de la mujer en el pasado como con algunas representaciones femeninas del presente en las voces y discursos contemporáneos que atañen a ese universo de manera particular.

Siguiendo con las líneas de análisis, podemos ver que ya desde el título se opera un guiño de complicidad al instaurar un juego de opuestos que genera cierta perplejidad. Cenicienta, como dijimos antes, es un nombre propio que conlleva una carga cultural arraigada en la memoria colectiva y, si lo leemos desde el género, es una representación femenina que responde al sometimiento. Pero, en el cuento que nos ocupa, aparece junto al nombre una aclaración sugestiva: la feminista, con lo cual

2 Recordemos que en este caso, el premio a la sumisión de Cenicienta es su propio cambio de existencia gracias al amor del hijo de un Rey.

se instaure desde el vamos una inversión, es decir, de una época pasada nos trasladamos a una época actual; de una destinataria-lectora infantil, pasamos a una lectora adulta y, por último, a una representación femenina de liberación.

A partir de allí, el relato juega con la ficción y la “realidad” en un doble sentido; por un lado, reitera los procedimientos ficcionales típicos de estos relatos: *Había una vez... o Vivieron felices y comieron perdices...* por otra parte, remite a determinados contextos “reales” que llevan a agudizar la mirada para entender cómo operan en el texto y qué significaciones adquieren. Es decir, sobre el eje del relato tradicional se produce la transposición de algunas prácticas sociales y discursos que conforman un mundo de referencia actual.

Además, la trama plantea desde el inicio la oposición genérica masculino/femenino. Sin embargo, en la confrontación de los géneros, asistimos a una inversión de los términos de la jerarquía binaria. Este hecho comienza con la aparición del hada madrina, figura que produce un quiebre en el relato y un ordenamiento de los valores en pugna. A partir de ella, el universo femenino cambia y la oposición actividad/pasividad que, tradicionalmente definió la diferencia genérica, es socavada por el papel activo que comienzan a desplegar las protagonistas femeninas una vez realizada la terapia de grupo para la concientización de los problemas de la mujer.

Así, la actividad de las cuatro mujeres no sólo es prolífica sino que dista mucho de ser inofensiva ya que está marcada por una clara lucha política y por la búsqueda del poder; en este caso, la “Industria de Escobas” adquiere una dimensión simbólica particular ya que significa la afirmación de la clave del poder en el plano económico (o la consabida independencia económica de las mujeres) y también el inicio de un proyecto ideológico político representado en la “escoba” como símbolo de resistencia femenina.

A su vez, esta lucha política mueve las tradicionales zonas de demarcación que han deslindado para cada uno de los géneros los espacios entre lo público y lo privado, de modo que las protagonistas del cuento se mueven libremente por los espacios públicos que se dan en el relato: Universidad, Reino, Academia de Karate o Mundo de los Negocios, con lo cual, aquella actividad reservada a las mujeres en el ámbito privado-doméstico también se modifica y por ello es necesario pensar en una distribución equitativa de las labores del hogar y del cuidado de los niños.

Asimismo, resulta pertinente atender a la inscripción de los nombres ya que, a diferencia del relato tradicional, todas las protagonistas femeninas aparecen nominadas y tales nominaciones no son inocentes: Bárbara, Emperatriz, Reina van dibujando, respectivamente, los bordes de sus propias identidades al mismo tiempo que configuran la existencia de un matriarcado que busca asentarse socialmente en nuevas convenciones o reglas de juego. La figura central, como ya dijimos, es el Hada Madrina cuya descripción resulta más que elocuente: “el cabello gris, la mirada inteligente y unas amplias caderas”.

En el otro polo, podemos ver que la configuración del universo masculino, en general, responde a los tradicionales mandatos culturales colocados en los personajes del Rey y el Príncipe, con las respectivas marcas patriarcales de Padre e Hijo. Sin embargo, en el nuevo relato se producen algunos deslizamientos históricos significativos. Por ejemplo, el Príncipe y sus atributos: narcisista y egocéntrico; sus hábitos de vida: tenis y diversiones o ver una revista femenina, sus periplos a Nueva York nos induce a pensar que se trata más bien de la representación de un *yuppy posmoderno*; además en este mundo masculino se vislumbra otro deslizamiento contemporáneo como es el reconocimiento de la faceta artística del hombre en ciertos bordes controvertidos: “bailarín de ballet en busca de mayor libertad artística”. De igual manera, ante los cambios que plantea

el universo femenino del relato, la hilacha patriarcal se deja ver en los temores, las dudas y las expectativas que generan algunos movimientos en los sólidos cimientos del Reino.

3. ATANDO NUDOS

En esta trama interpretativa, podemos conjeturar que el texto-ruptura de Cenicienta no sólo desenmascara la hegemonía masculina en una actitud lúdica con su intertexto, sino que además instaaura un pacto de complicidad lectora que nos involucra desde el género. En efecto, el texto, en su producción, transgrede una narración hegemónica por medio de un juego de lectura-reescritura que desencanta el hechizo sobre las imágenes de mujeres transmitidas a lo largo de siglos al mismo tiempo que exhibe otras imágenes con el intento de liberarnos y construir, tal vez, nuevas utopías.

De ahí que la travesía narrativa - y política - del relato contiene dos movimientos interesantes en su recorrido:

- *Inversión* de los términos de la jerarquía binaria de género, que a partir del relato nuevo se convierte en *femenina/masculina*; hecho que desmonta el carácter artificioso de las configuraciones de género en tanto construcciones sociales, culturales e históricas, por ende, dinámicas y modificables en el tiempo.
- *Despliegue* de nuevas tensiones y luchas en las relaciones genéricas como relaciones de poder. El conflicto se materializa aquí en las representaciones que sustentan el binomio *matriarcado vs. patriarcado* como lucha política para revertir una dominación masculina milenaria.

Sin embargo, el pacto de complicidad que mencionamos al principio, nos lleva a dar una vuelta más de tuerca para intentar descubrir en qué consiste esta política textual de Cenicienta respecto del género.

Si recorremos nuevamente las páginas, podemos focalizar la mirada ahora en la conjunción de dos discursos relevantes del siglo XX: el *psicoanálisis* y el *feminismo*. Una intencionada verbosidad psicoanalítica atraviesa el texto y, en paralelo, asoman también algunos conocidos axiomas del feminismo aunque con diferentes claves interpretativas dadas por los mecanismos de la *parodia* y del *registro irónico*. Como estrategias textuales, sabemos que ambos agregan un plus de información que mantiene una relación ambivalente o conflictiva con el discurso representado y que se escuda en un tono de burla o humorístico. Si la ironía es una forma de dar a entender lo contrario de lo que se dice, entonces hay una mirada inconformista o, por lo menos, inquietante sobre cierta realidad representada.

En el relato surge, en primer término, la *terapia de grupo* como dispositivo verbal que plantea un minucioso intercambio de (des)conocimientos acerca de la psicología femenina; así, cada una de las protagonistas pone todo sobre la mesa para establecer una nueva complicidad: la del grupo. A partir de allí y, con fervor inusitado, se establecen los acuerdos de la lucha política, de manera que el discurso feminista gana el protagonismo y arrasa con las viejas cadenas opresivas, las carencias y las insatisfacciones; pone en su lugar la llama de la solidaridad, el amor fraternal entre las mujeres, la pasión de lo colectivo y nuevos modelos de conducta para las integrantes del grupo.

La marcada insistencia por nombrar todas las actividades femeninas/feministas que llevan adelante las protagonistas, además con títulos rimbombantes acompañados de su respectiva sigla; la necesidad de establecer un catálogo de acuerdos a la manera de mandamientos a seguir, no es más que un juego paródico en el texto cuya significación va tejiendo una nueva trama interpretativa porque si bien ya no nos hacemos *el cuento de hadas*, la táctica de *bruja* quizá tampoco nos sirve de mucho...

Esta dirección nos lleva a pensar que el propósito - tejido en filigrana - es desacralizar ciertas prácticas feministas que

tal vez han dejado de ser significantes para el poder y, lejos de liberar, se han transformado en renovados corsés para las mujeres, recreando lo viejo allí donde se supone que está lo nuevo. De manera que el texto propone un sentido de crítica histórica y un sentido de autocritica hacia el anquilosamiento dogmático de determinadas tendencias y prácticas contemporáneas que quizá ya tienen un sabor envejecido y resultan nuevamente oprimentes. La ironía, entonces, se proyecta hacia un grupo social definido, actúa en un sentido crítico para desmitificar los mitos del presente y, en última instancia, convertirlos de nuevo en cuentos del pasado.

4. ALGUNAS CONCLUSIONES

A modo de cierre de las líneas interpretativas que fuimos desplegando hasta aquí, podemos plantear las siguientes consideraciones finales:

- Desde una posición crítica literaria reivindicamos la naturaleza política de un texto que, desde lo *naif* no sólo contesta a las relaciones de poder instauradas por una voz patriarcal sino que al mismo tiempo interroga sobre la eficacia y la fuerza de una voz femenina que circula en algunos discursos sociales de la dinámica cultural contemporánea.
- Desde una lectura de *género* vale preguntarse si la ironía, el humor o la parodia no resultan estrategias políticas un tanto más eficaces para esta “era del vacío” como formas de aproximación a una realidad caleidoscópica que ofrece una multiplicidad de relaciones de fuerza, una microfísica de estrategias no establecidas en puntos fijos sino móviles y dinámicos. (Foucault 1974)
- En última instancia, *reírnos de nosotras mismas* también supone una actitud nueva, un gesto que nos transforma, nos divierte y nos libera, por qué no, de pesadas cargas para al

fin de cuentas, *vivir felices y comer perdices...*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, ROLAND (1974), *¿Por dónde empezar?* Barcelona, Tusquets.
- BLONDET, CECILIA (1991), *Las mujeres y el poder*, Perú, IEP.
- BURGOS ORTIZ, S.(1988), *La mujer en Latinoamérica: perspectivas sociales y psicológicas*, Buenos Aires, Humanitas.
- CANGIANO, CECILIA Y DUBOIS, LINDSAY (1991), *De mujer a género*, Buenos Aires, C.E.A.L.
- COLAIZZI, GIULIA (1990), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra.
- FOUCAULT, MICHEL (1974), *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- FRANCO, JEAN (1986), "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana", *Hispanamérica*, XV, 45, 31-43.
- LAMAS, MARTA (dir.) (1991), "El deseo de poder y el poder del deseo", *Debate feminista*, II, 4, México, Copilco S.A.
- NICHOLSON, LINDA (comp.) (1992), *Feminismo/Posmodernismo*, Buenos Aires, Feminaria.
- VERON, ELISEO (1987), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa.