

RESUMEN

1. Los cuentos

The popular books are the novels, dealing with life under all possible conditions, and they are widely read not only because they are entertaining, but also because they in a measure satisfy an unformulated belief that to see farther, to know all sorts of men, in an indefinite way, is a preparation for better social adjustment--for the remedying of social ills¹.

La sociedad patriarcal como sistema de dominación, ha construido a la mujer y la ha vestido con un traje acorde a las necesidades de cada momento histórico. Los cuentos de hadas, siguiendo el término alemán “Märchen” (cuento de hadas), responden a historias maravillosas, creaciones estéticas, vestigios del pasado, mitos, proverbios, acontecimientos..., expresiones culturales contadas por los campesinos, gentes de los pueblos que, desde tiempos remotos, participaron activamente en transmitir oralmente su visión del mundo. Esta visión fue adaptada al marco social durante los s. XVI, XVII y XVIII afectando no sólo a los cuentos, sino también a todas las formas artísticas implicadas en el desarrollo de la imaginación. Para Jack Zipes este proceso significa la separación ideológica entre «alta» y «baja» cultura, y la discriminación de la fantasía². Un argumento que da explicación a los cambios realizados por los hermanos Grimm en su recopilación de cuentos y relatos alemanes.

Estas historias carentes de título inicialmente, tenían una función emancipadora y no estaban ceñidas a un espacio territorial ni ámbito temporal concreto, sino todo lo contrario, se fueron mezclando con otros relatos locales, fragmentos de aquí y de allá para convertirse en un importante material cultural y literario de la sociedad, tanto de forma oral como escrita. La oralidad y la impresión hacen de estas narraciones el primer medio de comunicación con el mundo y la primera literatura de la infancia con carácter de ficción. Los padres y los educadores, son los más directos responsables de transmitir estas historias de generación en generación. A finales del s. XVII pasan a ser escritos, se llenan de imágenes o representaciones humanas, imaginarias, animales fantásticos, seres míticos, inertes, expresivos con gestos, posturas, objetos, etcétera y, al igual que en los libros miniados, se convierten en referentes de la memoria.

¹ Adams, J. (2005). *Democracy and Social Ethics*. [EBppl #15487]. Obtenido de: <https://iuristebi.files.wordpress.com/2011/07/democracy-and-social-ethics.pdf> p. 7.

«Los libros populares son las novelas, que tratan de la vida en todas las condiciones posibles, y se leen ampliamente no solo porque son entretenidas, sino también porque satisfacen en cierta medida una creencia no formulada de que ver más allá, conocer todo tipo de hombres, de forma indefinida, es una preparación para un mejor ajuste social para remediar los males sociales».

² Zipes, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Buenos Aires-México: Ed. Lumen, p. 51

Los cuentos folclóricos y los maravillosos coexisten todavía hoy, sin embargo el proceso de creación, distribución y venta, es diferente³. Las ilustraciones penetran en el lector introduciéndole en un universo de sugerencias, dudas, sueños, consejos instructivos y comportamientos reales conectados con situaciones populares o costumbres. Es el caso de *Barba Azul*, un cuento con toques de leyenda y un mito; un mito que Sherman trata de «de-mito-ificar»⁴. Su propósito es transmitir cómo la simbología cultivada en el cuento no transforma la imaginación en riqueza creativa, sino que desintegra y desvincula los intereses de una comunidad de hombres y mujeres para favorecer una sola parte de la misma, lo que también podría denominarse estetización del problema sexo-género.

El género del cuento sigue una estructura narrativa: introducción, nudo y desenlace. Se presenta de forma breve, con argumento sencillo, generalmente en prosa con pocos personajes y un narrador. Zipes habla del carácter híbrido del cuento porque aprovecha las innovaciones de otros géneros como las fábulas, los refranes, los chistes, las adivinanzas, los dichos, etcétera, procedentes de historias más extensas⁵ transmitidas verbalmente. Se caracterizan por contener ciertas dosis de sorpresa, efectismo y suspense. La lingüística es sencilla, no rebuscada, de vocabulario comprensible, comunicativo, referido a conflictos, deseos, dificultades, experiencias de la vida acordes con la moral, y, en la mayoría de los casos, dentro de un ambiente cotidiano. En cuanto a la interpretación, la diferencia radica en la cultura, la sociedad y la ideología del momento histórico-político.

La belleza, la nobleza, la magia, el amor, la soledad, la seguridad, la confianza; el horror, la violencia, el miedo, la perversidad, lo bueno y lo malo personificado, se combinan para fomentar el talento, aclarar emociones e inquietudes en los niños y las niñas, en los adolescentes y por qué no, también en los adultos, mujeres y hombres. Sobre las mujeres existen narraciones orales de mujeres para mujeres; historias que hablan de las frustraciones y los deseos de las sociedades represoras. Estos cuentos de mujeres servían para imaginar espacios fuera de la ideología patriarcal⁶. La desaparición de los cuentos folclóricos, algunos de los cuales fueron creados de manera consciente, produjo un desequilibrio, una pérdida de los moldes narrativos y la aparición de perspectivas de género. Los estudios antropológicos aportaron una importante fuente literaria durante los s. XIX y XX, descubrieron la relación de los cuentos folclóricos con las experiencias de los pueblos que los

³ Ibidem, p. 26.

⁴ Krauss, R. (1993). *Cindy Sherman 1975-1993*. New York, Ed. Rizzoli, p. 20.

⁵ Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Op. Cit., p. 36.

⁶ Por citar algún ejemplo: *La campesina astuta*, o *La Hija del Sol*.

habían concebido⁷. En este proceso, los símbolos y los signos significadores de estas historias se hicieron menos legibles para el público convirtiéndose en secretos.

Los cuentos ayudan a crear todo un imaginario colectivo, a la vez que actúan como generadores de la personalidad que guía a los niños y jóvenes a crecer como personas. Su objetivo es comunicar, socializar, estimular la imaginación, despertar el interés por la lectura, e indagar a través de relaciones en las situaciones emocionales, fantásticas o reales ligadas tanto a experiencias como a conflictos humanos. Los cuentos tratan de los deseos, de los anhelos o problemas existenciales de carácter ficcional. Situaciones en las que se premia al héroe redentor, leal, habilidoso, capaz de soportar el dolor, el sufrimiento..., mientras que el villano es castigado. El proceso implica tomar decisiones correctas acordes con su personalidad para alcanzar metas. En los cuentos la virtud siempre vence, lo que Bettelheim denomina «la huella de la moralidad»⁸, una ayuda importante para los niños y las niñas en lo que a las formas de conducta y el conocimiento de las cosas se refiere:

Necesitan un conocimiento adecuado de las particularidades de aquellos aspectos del mundo natural y social que podrían afectarles y de las generalizaciones que les permitirán juzgar la probabilidad de que una acción concreta en una situación concreta produzca un resultado u otro; pero necesitan conocer sus propias capacidades físicas, su temperamento, carácter y habilidades.⁹

De acuerdo con Bettelheim, los cuentos de hadas entran en el ser psicológico y emocional del niño para simplificar o solucionar pequeños problemas, conflictos, rivalidades¹⁰, y salir adelante con éxito. Este sería el broche de un final feliz, pero hemos de considerar que Bettelheim obvia los aspectos negativos de los cuentos, «los patrones literarios como las formas de comportamiento social, son construcciones represivas que violan la imaginación del niño y del adulto»¹¹. Principalmente aquellos cuentos que pretenden calar en los lectores del presente y del futuro. No olvidemos que algunos cuentos tienen un carácter y un valor atemporal, de forma que los patrones del pasado, permanecen grabados en la conciencia de nuestro presente. Un ejemplo claro está en la intención didáctica y pedagógica de los cuentos de Perrault, un momento histórico a finales del s. XVII en el que se discute si las mujeres podían dedicarse a la actividad literaria o no dentro de lo

⁷ Zipes, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Op. cit., p. 72.

⁸ Bettelheim, B. (1994). *El psicoanálisis y los cuentos de hadas*. Barcelona, Ed. Crítica, Grijalbo Mondadori (trad. Silvia Furió), p. 13.

http://www.heortiz.net/ampag/mitos/bettelheim-pa_cuentos_de_hadas.pdf

⁹ MacIntyre, A. (2001). *Animales racionales y dependientes. Por qué los seres humanos necesitamos las virtudes* (trad. de Beatriz Martínez de Murguía). Barcelona, Ed. Paidós, p. 112.

¹⁰ Bettelheim, B. (1994). *El psicoanálisis y los cuentos de hadas*. Op. cit., p. 9.

http://www.heortiz.net/ampag/mitos/bettelheim-pa_cuentos_de_hadas.pdf

¹¹ Zipes, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Op. cit., p. 204.

que se conoce como la «Querella». El resultado nos revela que en muchas de estas narraciones se reconocen diferencias y categorías entre los sexos consideradas como verdades de carácter universal. Como bien argumenta Zipes según Nitschke, «los cuentos están llenos de incidentes de abuso inexplicable, maltrato de mujeres, imágenes negativas de grupos minoritarios, sacrificios cuestionables y la exaltación de poder»¹². Por lo tanto, y acorde una vez más con la opinión de Zipes, los cuentos no respondían ni responden a todas las dudas y problemas de los niños y los adultos; si acaso, «da indicaciones que debemos confrontar continuamente e intentar resolver nuevamente»¹³.

La temática y las imágenes que acompañan estas narraciones, responden al discurso de la modernidad, ese tiempo de «desacoplados»¹⁴, con pretensiones universalistas que impiden el desarrollo de la subjetividad. Este lenguaje es respondido y criticado en el contexto de la posmodernidad, concretamente por la teoría feminista que, en su lucha por la igualdad, y por el reconocimiento de la diferencia, destapa las contradicciones y los artificios conformadores de la identidad. Son los años setenta del siglo pasado y, gracias al movimiento de la mujer, aparecen algunas críticas hacia estos relatos maravillosos edulcorados por la literatura infantil y juvenil, calificados de sospechosos por adoptar un lenguaje manipulador con mensajes sexistas y discriminatorios determinantes de comportamientos o perspectivas de género. María Tatar crítica estas narraciones infantiles y contradice el sentido de los pretenciosos mensajes que transmiten. Esta escritora considera que en la mayoría de los cuentos de los Grimm, la violencia forma parte del cuerpo principal del texto tal y como veremos posteriormente. Sherman es sujeto y espectador directo de los acontecimientos de los setenta y desde una actitud nada conformista, denuncia la cultura machista controladora del sujeto femenino evidente en el relato de los Grimm.

La historia del arte y más concretamente la pintura y la fotografía después, evidencian esta afirmación dentro de los diferentes movimientos artísticos y contextos históricos a los que pertenecen. Los dibujos y grabados que Gustave Doré ilustra para los cuentos de Perrault, instruyen; las fotografías de Sherman critican esa instrucción y les concede un carácter dramático.

Los detalles simbólicos y los signos textuales detallados mediante el dibujo, el grabado y otras formas de creación artística, se han sostenido en el tiempo mediante formas que destacan lo

¹² Ibidem, p. 209.

¹³ Ibidem, p. 217.

¹⁴ Desacoplados, entendido como ausencia de referencias, enlaces de acoplamiento para afrontar un mundo cambiante y alterado, en Claramonte, J. (2011). *Desacoplados. Estética y política del western*. Ed. Papel de Fumar C.S.A. La Tabacalera, Madrid.

principal. No se detienen en especificar ni se dispersan en contenidos inciertos, aunque subrayan aspectos como la solidaridad, la colaboración, la amistad, el mérito, la voluntad o la fuerza, tanto en sentido positivo, como en sentido negativo por la carencia de estas categorías. Las imágenes otorgan a los cuentos un mayor poder de persuasión, de emoción, diversión, confianza o recelo. Pero también afianzan formas de conducta envueltas en fantasías. La imagen no descompone el sentido del texto, y como se ha dicho, incluye intuiciones fáciles de interpretar y absorber tanto por el consciente humano como por el inconsciente. Es precisamente aquí, en el inconsciente, donde se fijan de manera muy sutil las medidas preventivas que van siendo traducidas al consciente para impulsar comportamientos de género desde la infancia; modelos referidos a lo que significa ser mujer o ser varón en una sociedad dada. Pero en el inconsciente no solo permanecen las fantasías de género, sino también las ideológicas, las sociales, las sexuales... No olvidemos que estas historias, no son ingenuas ni neutrales ni objetivas, sino que responden a los gustos de una ideología conservadora. Estas narraciones introducen un nuevo pensamiento a finales del s. XVII, y se fortalecen en el s. XVIII para configurar un nuevo orden social donde las conductas y las actitudes se muestren alejadas del largo periodo “feudal” anterior.

Zipes distingue entre cuentos folclóricos y maravillosos, pero entiende que ambos «como productos de la imaginación, corren el peligro de transformarse en productos de instrumentación y comercialización¹⁵. La causa hay que buscarla en la enorme influencia de la industria cultural. Se institucionaliza el ideario Iluminista y aparecen los primeros signos de control social ya consolidado en el s. XIX; el principal referente es Inglaterra. Otros países europeos siguieron esta conducta cuyos propósitos morales y económicos están estrechamente relacionados con la nueva sociedad burguesa reglamentada, y a la vez, opuesta al mensaje Ilustrado de autonomía. Lo que evidencia las contradicciones del movimiento. Según Zipes los contenidos de los cuentos incluyen diferencias ideológicas, se constatan los intereses de los poderosos, de los victoriosos y de los gobernantes¹⁶, sin otro objetivo que controlar los efectos emancipadores de sus contenidos sobre la masa receptora¹⁷. Las contradicciones no cesan, es precisamente durante la Ilustración cuando estos relatos se consideran inútiles para el proceso de racionalización burguesa, razón por la que se suavizan e instrumentalizan gracias a la industria cultural¹⁸. Si bien, este no es el caso de *Barba*

¹⁵ Zipes, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Op. cit., p. 26.

¹⁶ Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Op. cit., p. 19.

¹⁷ Zipes, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Op. cit., p. 37.

¹⁸ *Ibidem*, p. 27.

Azul, donde la violencia prevalece desde siglos. Por lo tanto, estamos en los prolegómenos del “viraje ético y estético” del que habla Rancièrre para denunciar la estetización de la violencia.

Desde el inicio de su conferencia el filósofo francés habla de ética, del ser, del deber ser, y del derecho. Veremos cómo se valoran estos conceptos y su cambio de rumbo bajo el paraguas de leyes radicales y de violencia, y cómo se desdibujan los límites entre lo justo e injusto. Una maniobra ambivalente para desproteger a los individuos. Barba Azul es un símbolo indiscutible de la violencia, y como veremos más adelante, no se trata de hacer un juicio moral de su actuación, sino una reflexión crítica sobre las maneras de normalizar los valores supuestamente éticos que reducen las responsabilidades de los violentos. En este sentido este cuento es manipulador, y su mensaje se dirige a las mujeres.

Poulain de la Barre, se preguntaba «cómo entender y pensar racionalmente mientras el sexo condene a vivir a la mitad de la humanidad en una minoría de edad perpetua»¹⁹ si sabemos que la mente no tiene sexo²⁰. Indudablemente de la Barre se refiere a la educación, condición indispensable para conseguir la igualdad. Desde finales del s. XIX las posturas represoras se relajan y flexibilizan, pero en lo referente a la figura femenina y particularmente en algunos cuentos, las nuevas versiones prosiguen el discurso misógino que sentencia a las mujeres a seguir en las posiciones tradicionales: su condición no es política, sino natural²¹.

Los cambios realizados desde hace ya algunas décadas, han sido muchos y sustanciales, ya no se publica literatura infantil diferenciada por sexos, ahora se incluyen otras categorías como el género, la raza y la clase social. Bien es verdad que los cuentos tradicionales se siguen contando, su riqueza literaria es considerable, y sabemos que no todos sus contenidos atienden a la descalificación sexual de la mujer, sino todo lo contrario. Los programas y los objetivos educativos pretenden eliminar la discriminación y el sexismo de las aulas e introducir la igualdad de género mediante otras formas de ver el mundo. Este era el objetivo de aquellas historias de antaño practicadas de viva voz, y surgidas por la indignación y la injusticia social. Para Zipes, «las técnicas narrativas deberían tender a perturbar y atormentar a los lectores para que pierdan su actitud complaciente hacia el estatus quo de la sociedad y contemplen formas de realizar su individualidad

¹⁹ Valcárcel, A. (1997). *La política de las mujeres*. Madrid, Ed. Cátedra, p. 91.

²⁰ Amorós, C. (2001). *Feminismos. Igualdad y diferencia*. Colección libros del Pueg. Coordinación de Humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México, p. 42.

²¹ Valcárcel, A. (1997). *La política de las mujeres*. Madrid, Ed. Cátedra, p. 92.

dentro de contextos colectivos y democráticos»²². La crítica se debe a que los papeles desempeñados por muchos de los protagonistas de los cuentos tradicionales son clasificadores de la subjetividad.

La literatura actual para jovencitas o “chick lit”, los títulos para la socialización como el *Manual de caza y pesca para las chicas*²³, o los videojuegos de género distópico como *Los juegos del hambre*, *Divergentes*, etcétera, se alimentan con historias de sello ideológico inconfundible y diferenciador en los que se reproducen las mismas conductas, los mismos lenguajes, y los prototipos físicos de hombres y mujeres considerados y descritos por Wolf en su ensayo *El mito de la belleza*. Digamos que se reinventan formas de hacer sujetos como diría Foucault. En estos textos y videojuegos, las mujeres siguen siendo las transmisoras de los vínculos ligados al pasado, e incluso, en los más modernos, la única función asignada a la mujer es la reproductora. La figura contraria sería la salvadora, vengadora, y defensora del orden con propósitos más cercanos al ideal masculino que al femenino. Por otro lado, está el contenido bélico de la mayoría de estos videojuegos, una temática que «remite a la socialización en el uso de la violencia como uno de los rasgos-valores más estrechamente asociado a la virilidad»²⁴. Es decir, el modelo pervive porque no se refuerza ni se aplica el sentido crítico, y es el consciente masculino el que sigue desempeñando el papel principal en la vida pública, mientras que las mujeres no han abandonado el espacio doméstico ni la función dentro del mismo: el cuidado.

El tema del cuidado es atendido por Nancy Fraser y considerado en esta tesis. Y, aunque es cierto que un número importante de varones participa cada vez más en este ámbito privado del cuidado, en el inconsciente de padres y educadores todavía perduran estereotipos que, de forma maquinal, transmiten que las niñas siguen siendo «lo otro», lo inferior, lo vulnerable..., y ocupan un orden secundario en el ideario general. Un estímulo más que suficiente para continuar la reivindicación por la igualdad. De acuerdo con Zipes, «nada se aprende. Simplemente hay un intercambio de poder y de normas»²⁵. El fenómeno feminista ha cambiado algunos de los parámetros formalizados y creo que sigue haciéndolo. Por esta razón es necesario introducir algunas notas relativas a las pretensiones del movimiento en el s. XIX y su rebrote en los setenta del s. XX antes de entrar en el grueso del cuento.

²² Zipes, J. (2006). *Fairy tales and the art of subversion. The classical genre for children and the process of civilization*. 2º Ed. Taylor & Francis Group, LLC, N. York, p. 178.

²³ De Miguel, A. (2016). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Feminismos, Madrid Ed. Cátedra, p. 279.

²⁴ De Miguel, A. (2002). “Los género de la red: los ciberfeminismos. El ciberfeminismo social”. *Periódico feminista Mujeres en Red*: <http://www.mujaresenred.net/spip.php?article297>

²⁵ Zipes, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Op. cit., p. 146.

2. Feminismos

El contexto histórico y social de la segunda mitad del s. XIX es diferente. Ya está iniciado el movimiento sufragista que, en términos feministas, se traduce como la lucha de las mujeres por el derecho al voto, el acceso a la educación, a la libertad de expresión e igualdad entre hombres y mujeres. El acceso a estos derechos implica cambios en la función social de las mujeres, es decir, superar la subordinación femenina respecto a la masculina, lo que también incluye desactivar todos aquellos prejuicios que la tradición determina como propio de la «condición femenina y conseguir redefinirla como una condición humana»²⁶. Este es el objetivo que mantuvo firme a Harriet Taylor Mill, una entre las muchas destacadas sufragistas contemporáneas de las nuevas formas de pensamiento que afectan a la sociedad y su sistema de relaciones. Formas que introducen una nueva materia de estudio experimental: el psicoanálisis. El psicoanálisis pasa de ser inicialmente un método para curar la neurosis, a la interpretación de la vida psíquica de las personas²⁷.

Entre 1813 y 1823 se publican en Leipzig cinco volúmenes de anotaciones de los textos de los cuentos de los Grimm, desde entonces se sucedieron otras ediciones hasta la versión final póstuma de 1857²⁸. Precisamente a finales de este siglo y principios del s. XX, el padre del psicoanálisis publica sus obras más conocidas abriendo una vía importante en la psicología y el inconsciente. Son estudios desde los que parte el análisis y la crítica de las teorías del feminismo de la diferencia en la posmodernidad.

Según Millet «el rasgo característico y primordial de nuestra cultura radica en el núcleo del enraizamiento patriarcal»²⁹. La familia es el núcleo alrededor del cual se organiza el patriarcado. Firestone hace referencia a la familia recordando a Beauvoir, «la familia biológica constituye una distribución de poder intrínsecamente desigual»³⁰; Irigaray argumenta que es el único espacio donde se define la identidad de la mujer³¹. Ese es el espacio privado donde se retrata la sociedad y el enlace con la misma. En la familia se reproducen las normas de redistribución del poder, la

²⁶ De Miguel, A. (2016). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Op. cit., p. 300.

²⁷ Ribas, J. (1999). «Sexualidad, psicoanálisis y crítica feminista». *Realidad, Revista de ciencias Sociales y Humanidades*, nº 72, Noviembre-Diciembre, p. 759-776.

²⁸ Prat Ferrer, J.J. (2013). *Historia del cuento tradicional*. Urueña, Fundación Joaquín Díaz, p. 255. Esta edición consta de un total de doscientos cuentos y diez leyendas infantiles. Un año más tarde, en 1858, ya se habían publicado diecisiete ediciones de esta colección. http://www.academia.edu/4917291/Historia_del_cuento_tradicional

²⁹ Amorós, C. (2005). «Dimensiones del poder en la teoría feminista». *Revista Internacional de Filosofía Política*. Nº 25, págs. 11-34; la frase es de Millet, K. (1995). *Política sexual*. Madrid, Ed. Cátedra, Univ. de Valencia, Instituto de la Mujer, (trad. Ana María Bravo García, revisada por Carmen Martín Gimeno), p. 70.

³⁰ Firestone, S. (1976). *Dialéctica del sexo* (trad. Ramón Ribé Queralt). Ed. Kairós, Barcelona, p. 17. Firestone pertenece a otra variante del feminismo radical que se mueve entre la utopía y la crítica hacia los sistemas de poder;

³¹ Irigaray, L. (1992). *Tú, yo, nosotras* (trad. Pepa Linares). Ed. Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la mujer, traducción de Pepa Linares, p. 77.

organización económica, el respeto, la igualdad³², la subordinación, e incluso la fuerza. La fuerza está tan aceptada, tan asumida por la historia que sólo nos alarmamos cuando se hace uso de la violencia más extrema, algo documentado en estos cuentos de hadas, asumido como imprescindible y que Sherman refleja de manera sutil con su propia interpretación del cuento de los Grimm. En la familia se radicaliza la desigualdad y el espacio de consumo dentro de una sociedad industrializada. Se puede decir que es el ámbito más protegido por el patriarcado y los grupos sociales más conservadores tan difíciles de transformar. A estos abre Freud un enorme abanico de posibilidades para mantener el estatus del varón, aunque no está solo, la temática de Ruskin, Tennyson, Rossetti y otros, ayudan a fijar comportamientos fetichistas visibles todavía hoy en nuestra sociedad. Sin embargo, la familia por sí sola no basta para contribuir al «condicionamiento orgánico»³³, se necesita un instrumento más influyente e impuesto desde afuera: la cultura.

Si muchos de los fundamentos del pensamiento ilustrado se hubieran puesto en funcionamiento tal y cómo se enunciaron, la sociedad no sería como la conocemos. Las ideas de igualdad y libertad se redefinieron y manipularon para la totalidad de las mujeres de la mano de Rousseau y sus seguidores románticos. El primero fue Hegel, quien sabiendo que el rol de las mujeres está definido cultural y socialmente, no duda en afirmar que el papel de las mujeres se encuentra restringido a lo privado, al espacio de la indiscernibilidad; mientras que al hombre le corresponde la esfera pública³⁴, es decir, el Estado. El papel sexual concedido a las mujeres se reduce al territorio doméstico genialmente representado por Louise Bourgeois en *Femme Maison*³⁵ (*Mujer-casa*, 1946-47). Sherman atiende este espacio con algunas fotografías del cuento, una aportación relevante dentro del ideario hipócrita impulsado en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial.

La ontología racional de Hegel basada en la lógica de oposiciones, también se aprecia en Shopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche. Shopenhauer fue el más influyente del s. XIX y uno de los grandes defensores de la preservación y consolidación de la categoría natural esencial e inferior del

³² Fraser, N. (2008). *Escalas de justicia* (trad. Antoni Martínez Riu). Cap. 6. Ed. Herder S. L., Barcelona, p. 191. Este artículo fue escrito en 2004 pero no se publica hasta 2008 en este libro.

³³ Freud, S. (1979). *El porvenir de una ilusión. El malestar de la cultura y otras obras* (José L. Etcheverry). Volumen 21 (1927-31), (trad. José L. Etcheverry). Buenos Aires, Ed. Amorrortu, p. 72.

³⁴ Benhabib, S. (1992). *El ser y el otro en la ética contemporánea. Feminismo, comunitarismo y posmodernismo*. Madrid, Ed. Gedisa, p. 277. También en Amorós, C. (1987). “Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación”. *Revista Arbor*, Nº 503-504, p. 113-127.

³⁵ La importancia de la casa se refleja a lo largo de su carrera. En los años sesenta realiza *Lairs* (Guaridas) o formas espirales, enredos que desembocan en una oquedad, y en los noventa *Celles* (celdas).

sexo femenino³⁶. Los méritos de estos filósofos fueron muchos y reconocidos, aunque su teoría es criticable: inventaron una tradición a favor de determinados intereses y necesidades de su tiempo. Pero quien verdaderamente consolida las formas de las mujeres de hoy fue Freud³⁷, autor del primer mapa de la sexualidad. Según Tubert, el trabajo de Freud es paradójico, «por un lado se funda en algunas tendencias del pensamiento ilustrado y, por otro, socava aspectos epistemológicos y psicológicos del mismo pensamiento ilustrado al que sostiene»³⁸, sirva de ejemplo el yo ilustrado entendido como entidad estable, confiable e integrador³⁹. Freud entiende el yo como naturaleza corporal y social, simbólica y real, que llega a ser, cambia y, sin embargo, permanece a través del tiempo⁴⁰. Efectivamente, los estereotipos femeninos permanecen en el tiempo, pero no por el yo, sino porque el sistema cultural patriarcal inventa formas de permanencia, y los cuentos son un recurso, una herramienta más entre otros. En cuanto al yo, no es una entidad fija, sino variable.

La tradición psicoanalítica denigra y exhibe a las mujeres para perpetuar el conocimiento y el poder en el padre. Además, las excluye de cualquier ámbito y las engloba dentro de las relaciones de intercambio de valor pasando a ser un objeto. Freud, conocedor de la influencia que las normas sociales tienen sobre el comportamiento y la conducta de los humanos acordes con los intereses masculinos⁴¹, obvia totalmente estos factores, y opta por buscar razones innatas en relación con la teoría de la ausencia/envidia del pene en las mujeres, y su deseo de castrar al varón. Realmente es un argumento que convierte al falo en un símbolo soberano y relega a la mujer a un estatus inferior. Se construye entonces todo un imaginario femenino alejado de los arquetipos existentes representados por las madonas de tradición cristiana acompañados de la nueva moda romántica: la mujer fatal, la vampiresa, la brusca y agresiva, la devoradora de hombres... La literatura misógina y el arte se hacen eco del sentir y del pensar, e incorporan a sus repertorios figuras como Judit, Salomé, Pandora, todas irresistibles a la curiosidad y todas conviven con el modelo de mujer ejemplar instituido durante la era victoriana.

Sobre este principio se sustenta la teoría de Freud para argumentar la ausencia de moral, de ética, de sentido de justicia, de las deformidades emocionales y la limitación intelectual o

³⁶ Valcárcel, A. (1997). *La política de las mujeres*. Op. cit., p. 37.

³⁷ Amelia Valcárcel habla de la influencia de Schopenhauer en Otto Worryngen y de éste en Nietzsche y Freud en la conferencia: El feminismo debe repensar la sexualidad. XII Escuela feminista Rosario de Acuña. Sexualidad: la mirada feminista. <https://www.youtube.com/watch?v=Y3HQQkIL4Gw>

³⁸ Tubert, S. (2001). *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Madrid, Ed. Síntesis, p. 42.

³⁹ Ibidem, p. 40.

⁴⁰ Ibidem, p. 42.

⁴¹ Es apreciable en su obra *El tema de la elección del cofrecillo*.

inferioridad de las mujeres para progresar culturalmente. Aquí radica la envidia del pene, en el significado de las posibilidades y privilegios de los que gozan los varones y no las mujeres. La misoginia freudiana ayudó a fortalecer la valoración de unos y desvalorizan a las otras en los diferentes espacios, pero no se detuvo ahí. Según argumenta Kate Millett, Freud fortalece el concepto de patriarcado: «el psicoanálisis ha caído en manos de unos cuantos mercenarios dispuestos a controlar el mundo del trabajo, a enriquecerse, a vender sus propias doctrinas y a reforzar los hábitos de consumo»⁴². La tesis de Freud no se publica hasta las primeras décadas del s. XX⁴³, pero son escritas a finales del XIX con un lenguaje clásico totalmente falocéntrico y puritano en un momento de reivindicación tanto desde las filas feministas, como desde la clase trabajadora. Los trabajadores cuentan con el soporte de las organizaciones sindicales y la asimilación de nuevas teorías políticas de base marxista que amenazan la estructura política propuesta por la teoría liberal.

Los seguidores de Freud disociaron las dimensiones configuradoras del sujeto⁴⁴ como masculino y femenino y ahondaron en el mito de la naturaleza preservando la pasividad, la sumisión, la vanidad, el masoquismo etcétera, como rasgos inherentes a las mujeres. La serie de *Centerfolds* (1981) de Sherman bien puede relacionarse con ese carácter pasivo que postula Freud sobre las mujeres, o por qué no, con el estado posterior a un proceso de histeria. Pero posiblemente estas imágenes estén más relacionadas con lo que Freud obvió en aquel momento, la manifestación anímica, desencantada de quien padece los efectos represivos y reales: la anulación y la violación hacia los valores femeninos. El discurso patriarcal define a las mujeres como seres inferiores a los hombres en todos los aspectos por el simple hecho de tener un sexo diferente, pequeño y no visible. Con las interpretaciones de Freud las mujeres quedan desterradas en la “caverna”, desposeídas de la energía creativa y la capacidad intelectual. Hoy sabemos que esa base no se sostiene, lo que se sostiene es el poder de unos sobre las otras. *Fitcher's Bird* introduce ese carácter rehuido por la tesis freudiana, lo femenino como alegoría, como intuición que se consolida en el tiempo. Las voces femeninas reivindicativas resuenan ahora con fuerza, el tiempo desvela la evolución de las voces⁴⁵, lo que se traduce en mayor capacidad para afrontar y superar las dificultades de la vida. En contraposición a la alegoría tenemos el símbolo. El símbolo no es nada, solo el mensaje delirante

⁴² Millett, K. (1995). *Política sexual*. Prólogo de Amparo Moreno. Ed. Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, Madrid, p. 360.

⁴³ Freud publica *Feminidad* en 1933.

⁴⁴ La diferencia entre estos y el maestro está en que ellos disocian entre mente y cuerpo, naturaleza y cultura, yo y otro, razón e irracionalidad, masculino y femenino, situando estos términos en dualismos irreconciliables, tan naturalistas como esencialistas. En Tubert, S. (2001). *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Op. cit., p. 42.

⁴⁵ Vigetti-Finzi, S. (1996). “El mito de los orígenes. De la Madre a las madres, un camino de la identidad femenina”, en Tubert, S. P. (1996). *Figuras de la madre*. Op. cit., p. 133.

del discurso tradicional reconocido en la postura adoptada por las resignadas, y parafraseando a Irigaray, las Ateneas de turno que nunca faltan, aquellas creadas artificialmente por el cerebro del padre que aceptan gustosas las normas que nos imponen.

El psicoanalista disociaba entre los principios morales y las costumbres⁴⁶, un aspecto destacable y merecedor de reconocimiento porque censuraba la falsa e hipócrita moral sexual de la sociedad austriaca y profundamente católica de su tiempo. La práctica diaria de aquella sociedad se alejaba de sus propios predicados teóricos⁴⁷. Tubert afirma que Freud se preguntaba «si necesariamente los seres humanos son poco accesibles a las fundamentaciones racionales y están dominados por los deseos pulsionales»⁴⁸. Lo que intentó Freud, es «hacer hablar al silencio»⁴⁹, es decir, sacar del inconsciente lo reprimido, deducción que para las feministas de tradición francófona e interesadas en el lenguaje, significa silenciar la tradición fáctica y mostrar la verdad histórica. Este escaparate nos expone todo un espíritu renovador, pero en muchos aspectos la actitud es totalmente conservadora, y no propone cambios en lo referente a las mujeres; los códigos de la época imponen límites perfectamente consentidos en los hombres. Los varones no están determinados por su identidad sexual como lo estaban y están las mujeres, un aspecto también registrado por la historia del arte. Según Freud, las obras de arte son satisfacciones sustitutivas «ilusiones respecto de la realidad, mas no por ello menos efectivas psíquicamente, merced al papel que la fantasía se ha conquistado en la vida anímica»⁵⁰. Efectivamente, el arte de la época y de todas las épocas, da cuenta de la represión ejercida sobre una sociedad que intenta transgredir las reglas tradicionales, principalmente en lo referente a lo femenino. El cuerpo femenino presenta:

Un doble problema: para el sujeto, que vive encarnado en una materia que, sin embargo, parece ajena a su Yo; para la cultura, que sólo persiste a través de una sucesión de generaciones de individuos cuyos cuerpos nunca pueden ser completa-mente controlados⁵¹.

La relectura de los postulados de Freud deja al descubierto su censura contra la razón ilustrada como determinante del ser humano, pero en lo concerniente a las mujeres, se manifiesta totalmente

⁴⁶ Tubert, S. (2001). *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Op. cit., p. 15.

⁴⁷ Tubert resalta algunos ejemplos sobre la doble moral: se penaba con veinte años de prisión a quienes mantuvieran relaciones sexuales con menores de edad, lo que no impedía la existencia de la prostitución infantil; la homosexualidad era delito; enormes contrastes sociales, hacinamientos, falta de higiene, enfermedades, falta de empleo, delincuencia e inseguridad... Ibidem, p. 15-16.

⁴⁸ Tubert, S. (2001). "Malestar de la palabra: Freud cien años después". *Pasajes, Revista de Pensamiento contemporáneo*, N° 5-6, p. 7-22. Tubert se basa en el texto de *El malestar de la cultura* de Freud.

⁴⁹ Ibidem

⁵⁰ Freud, S. (1992). *Obras completas, vol. 21. El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)*. Op. cit., p. 75.

⁵¹ Tubert, S. (2010). "Los ideales culturales de la feminidad y sus efectos sobre el cuerpo de las mujeres". *Quaderns de Psicologia*, vol. 12. N° 2, 161-174.

contrario al movimiento sufragista que promueve la igualdad de derechos, el acceso a la vida pública y por supuesto, la participación política. Para Freud la realización de las mujeres se encuentra dentro del hogar y no debe ambicionar otras metas. Metas ya suficientemente advertidas en la sociedad de entonces, aunque no interiorizadas por la mayoría femenina en relación con sus ideales de igualdad y libertad, la concepción sobre sí mismas, o el rechazo al destino pactado: el matrimonio convenido como única vía de subsistencia. Está muy clara la ausencia de interés del psicoanalista por el contexto social y desarrollo industrial acelerado que tanto influyó en los hábitos y las relaciones de la población. Pero el ataque a Freud no viene solo de la mano del feminismo de la diferencia, sino también de aquellas que representan la lucha por la igualdad. Ambos grupos teóricos con sus diferencias y afinidades, pretenden romper con la imagen estática de la mujer y el orden eterno del hombre para construir un lenguaje donde la igualdad y la justicia sean posibles; y donde la diferencia y la subjetividad respetadas y reconocidas.

Desde finales de los sesenta hasta los inicios de los ochenta del siglo pasado, en plena reavivación del movimiento, comienza a modificarse la estructura geográfica considerada natural. Betty Friedan, cofundadora de la Organización Nacional de Mujeres (NOW 1966), plantea fracturar la mística femenina y cambiar la naturaleza del poder⁵², «hay que desear, abierta y sinceramente el poder»⁵³. Las defensoras del feminismo radical como Kate Millett, Jo Freeman, Shulamith Firestone⁵⁴ (ambas muy activas durante el Movimiento de Liberación de la Mujer), o Juliet Mitchell, pertenecientes a la “tercera ola”, buscan la raíz de la dominación, recogen la reflexión de Beauvoir llamada «condición femenina» y la denominan «alteridad». Sus intervenciones se hacen eco en diversos espacios sociales, grupos, comités de mujeres, medios de comunicación e informativos, y de colectivos feministas con la intención de crear una autoconciencia de mujeres. La idea es «construir la teoría feminista desde su experiencia personal y revalorizar las experiencias y las voces de las mujeres»⁵⁵. Un objetivo importante, ambicioso y necesario porque trata de lograr la transformación de las mentalidades y el cambio de valores en un contexto totalmente definido por

⁵² Esta es la gran meta y la duda más imposible de resolver porque no es nada fácil romper las reglas del juego, el montaje y relaciones que se establecen desde el poder.

⁵³ Valcárcel, A. (1994). *Sexo y filosofía. Sobre “mujer” y “poder”*. Barcelona, Ed. Anthropos, p. 54.

⁵⁴ Ambas muy conocidas por solicitar el 51 por ciento para las mujeres, la condena de los estereotipos sexistas vinculados a los medios de comunicación, el matrimonio, las leyes de propiedad y divorcio, además de manifestarse a favor de los anticonceptivos y del aborto. Puleo, A. (2010). “Lo personal es político. El surgimiento del feminismo radical”, en Amorós, C.; De Miguel, A. (2005-2010). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*. Madrid, Ed. Minerva, p. 40.

⁵⁵ Heras Aguilera, S. (2009). “Una aproximación a las teorías feministas”. *Universitas, Revista de Filosofía, Derecho y Política*, nº 9, enero 2009, p. 45-82. <http://universitas.idhbc.es/numero9.htm>

normas entendidas desde lo masculino. Por estas mismas fechas, el *Manifiesto Scum* de Valérie Solanas circula por las calles de Nueva York.

Es el momento en el que algunas voces se apartan de cualquier tendencia ideológica⁵⁶ y exponen abiertamente el problema: las mujeres no pueden participar en el espacio donde se concreta la realidad, es decir, la esfera pública y social, porque son excluidas. Las estrategias del aparato político se destinan a mantener temperamentos basados en valores perfectamente visibles en la sociedad, en la literatura, en el arte, en el cine, y los cuentos. Los varones concentran la agresividad, la inteligencia, la fuerza y un largo etcétera; mientras que la pasividad, la ignorancia, la virtud y la inutilidad son dadas a las mujeres⁵⁷. Es hora de reflexionar sobre la educación de las personalidades para establecer la igualdad en el espacio público y privado, lo que implica propuestas y soluciones políticas. El sistema de relaciones establecido entre hombres y mujeres son relaciones políticas que, por supuesto, comprometen a todos en la educación y la justicia⁵⁸. No obstante, el movimiento carece de homogeneidad.

Las feministas radicales, estaban asociadas a la Nueva Izquierda norteamericana como participantes en los movimientos estudiantiles, anticoloniales e integrantes del grupo *black power*. Otras parten del movimiento pro derechos civiles y no de los partidos de izquierda. Cabe decir que, desde el discurso de la igualdad⁵⁹, de Beauvoir es considerada como la bisagra entre el feminismo sufragista del s. XIX y la “tercera ola”⁶⁰. Sus representantes recogen la crítica androcéntrica de la que prácticamente carece el pensamiento de Beauvoir. Se había logrado la plenitud de derechos políticos y educativos en la mayor parte de las democracias, pero estaban lejos de ser materializados y, sobre todo, de conseguir la igualdad y el respeto en el ámbito íntimo y laboral reivindicado por las liberales – reformistas. Había que pasar al espacio político para rebatir los métodos excluyentes que impedían el acceso de las mujeres a los puestos de autoridad, máxime cuando tras la Segunda

⁵⁶ Los movimientos de izquierda entendieron que los “problemas de la mujer” se solucionarían automáticamente con el fin del sistema capitalista, pero no fue así y tampoco hicieron nada por solucionarlo.

⁵⁷ Millett, K. (1995). *Política sexual*. Op. cit., p. 72.

⁵⁸ Esta reivindicación ya había sido contemplada mucho antes por la artista dadá Hannah Höch en pleno desgaste político de la Alemania del periodo de Entreguerras, en la Primera Feria Internacional Dadá (1920) con la obra: *Corte con el cuchillo dadá de cocina a través de la última época de la cultura de la barriga cervecera de la Alemania de Weimar* (1919-1920). Un collage en el que integra toda la crítica que caracteriza al movimiento artístico, aunque en el fondo revela mucho más: “la constitución de cuerpos híbridos con fusión de partes de varón y de hembra”, quizá en el intento de terminar con la división entre lo masculino y lo femenino. En Aliaga, J. V. 2007. “Lustmord. La violencia contra las mujeres en el arte de la Alemania de Entreguerras”, en *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del s. XX*. Madrid, Ed. Akal, p. 71.

⁵⁹ Amorós, C. “Dimensiones del poder en la teoría feminista” Op. cit., 5 y 6. También en: https://www.youtube.com/watch?v=v_xOnIGkTQ8

⁶⁰ Amorós, C. (2001). *Feminismo: igualdad y diferencia*. Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México. Curso “Mujer y crítica política” impartido en Argentina en julio de 1987, p. 66.

Guerra mundial, se ponen en marcha los mecanismos persuasivos adornados con una tecnología, aparentemente convincente sin otro objetivo que el deseo de restaurar a las mujeres al ámbito privado.

La nueva maquinaria industrial se transmite por los medios de información publicitarios, las revistas o el cine que, acompañados del discurso institucional, favorecen el regreso al conservadurismo. La televisión vende cómodos electrodomésticos y sugestivos mensajes dirigidos a la mujer, y el ideal de mujer y esposa. Es bastante clarificadora la obra de Hamilton respecto a lo comentado, *¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes y atractivos?* (1956). Según este contexto y desde un enfoque marcadamente crítico hacia este tipo de difusión, son las series de Sherman *Film Stills* (1979) realizada en blanco y negro, y *Certainfolds* (1981) en color. Todo un sugerente repertorio parodiado y alusivo a la propaganda televisiva y filmográfica de los años cincuenta y sesenta donde la artista protagoniza situaciones estereotipadas dadas a lo femenino. Aunque, por otro lado, también sugieren situaciones de violencia, represión y, por qué no, el enorme negocio abierto poco después en torno a la industria del sexo y la cosificación del cuerpo femenino. Los cuentos de hadas no escapan a las ilusiones de la realidad, las ilusiones encubren mensajes machistas, pero en el caso de *Fitcher Bird's*, la artista envía un mensaje opuesto al tradicional y manipulador.

Durante los años setenta, pero con carácter más crítico desde 1968 y en un contexto de deconstrucción de lo moderno, aparece en Europa una nueva línea de pensamiento que viene a confrontar con el lenguaje del feminismo de la igualdad (liberal, socialista y marxista), el feminismo de la diferencia⁶¹. Para esta línea feminista el lenguaje no es transparente ni neutral, se entiende como un sistema de significados, un orden simbólico ya iniciado desde la infancia, momento en el que los individuos autónomos adquieren las competencias éticas. Este grupo también denominado *Psicoanálisis y política*, formado por francesas e italianas⁶², luchan por el

⁶¹ Con un enfoque diferente están los teóricos de la diferencia sexual que basan sus investigaciones en la biología para defender la necesidad de diferencia entre los sexos como es el caso de Barbara Duden.

⁶² Las italianas están vinculadas al colectivo de la Librería de Mujeres de Milán, y la escuela angloamericana. Mientras que las francesas, están encabezadas por L. Irigaray, A. Leclerc, Hélèn Cixous promotora del concepto de “escritura femenina”, Julia Kristeva y las italianas como Luisa Muraro y Alessandra Bocchetti, vinculadas al colectivo de la Librería de Mujeres de Milán, además de la estadounidense Drucilla Cornell, la belga Rosi Braidotti y la española María Milagros Rivera Garretas representa la contrarrevolución hacia Freud. Por otro lado, está la escuela angloamericana con representantes como Nancy Chodorow y Carol Gilligan, autora del libro *In A Different Voice* (1982), quienes piensan el sujeto desde la experiencia real y reemplazan la ética de la justicia por la ética del cuidado, un aspecto interesante porque es el único atribuido a las mujeres, reconocido por los más célebres pensadores y por supuesto, muy expresado en los relatos populares infantiles y no infantiles, una fuente de recursos para el conservadurismo patriarcal. Pero ni la justicia ni el cuidado poseen primacía alguna para que la niña se desarrolle como una persona autónoma y adulta, porque también son seres corporales⁶². Entre las más actuales seguidoras de las

reconocimiento de la diferencia. La reflexión sobre la diferencia parte de la obra de Luce Irigaray⁶³: *Speculum*, una revisión del *Estadio del espejo* de Jacques Lacan; además de Julia Kristeva, Hélène Cixous..., todas hacen visibles las estructuras patriarcales interiorizadas por las mujeres, sus dispositivos y sus formas de actuación. Es decir, desmitifican el psicoanálisis y desmienten la inexistencia de la libido en las mujeres.

Se construye entonces un discurso feminista basado en la diferencia sexual frente al varón. Los elementos reveladores de esa diferencia son el cuerpo y el sexo; exploran el discurso patriarcal para alejarse de él centrandó su interés en el cuerpo como lugar de resistencia, y oponen al orden simbólico (pensamiento y lenguaje), lo específicamente femenino⁶⁴. El cuerpo se convierte en un nuevo soporte tanto para las reflexiones artísticas como para el lenguaje de las feministas francesas y las esencialistas. El objetivo es deconstruir los estereotipos de género base del discurso tradicional y machista. «*To deconstruct is not to negate or to dismiss, but to call into question and, perhaps most importantly, to open up a term, like the subject, to a reuse or redeployment that previously has not been authorized*»⁶⁵. Para estas ideólogas, los cuerpos no están enteros, están intervenidos, fragmentados, dirigidos y producidos desde afuera. Es decir, la cultura, otro aspecto criticado por Sherman para perturbar el orden social y cultural en todos los sentidos.

Esta línea feminista, pone su atención en la escisión del orden natural construido por el poder patriarcal, sus formas de organización, y el olvido de la mitad de la sociedad incluso en la constitución de la genealogía⁶⁶. Critica el enfrentamiento entre las categorías *Él – Ella* (lo que no es hombre), y cómo la cultura se organiza mediante la educación para disminuir el valor y el talento femenino, mantenerlo en la sombra e impedir el desarrollo de la subjetividad. Las ilustraciones de Doré son claras a este respecto, se intuye la ausencia de autonomía. La consecuencia es el desplazamiento de las mujeres al ámbito del hogar: «lo divino se encuentra en la casa, y es la mujer

primeras (posestructuralistas) podemos encontrar indicios del feminismo de la diferencia en Gaule Ribom y Sheyla Benhabib, a quien no referiremos más adelante.

⁶³ Irigaray parte de la revisión de J. Lacan y su *Estadio del espejo* con la obra *Speculum*; la idea de diferencia respecto a la modernidad de Deleuze y la *Differance* del deconstruivista J. Derrida; las aportaciones antropológicas interesadas sobre el género⁶³, y de manera más débil, la teoría del poder de Foucault.

⁶⁴ Posada Kubissa, L. (2010). “La diferencia sexual como diferencia esencial: sobre Luce Irigaray”, en Amorós, C., Miguel de, A. *Teoría feminista de la Ilustración a la globalización 2*. Madrid, Ed. Minerva, pp. 253-288 (269).

⁶⁵ Butler, J. (2011). “Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism”. En Benhabib, S. Butler, J. Cornell. D. y Fraser. N. (2011). *Contingent Foundations: Feminism and the Question of "Postmodernism*. En: *Feminist Contentions a Philosophical Exchange*. New York: Routledge, p. 35-57 (49).

«Deconstruir no es negar o descartar, sino cuestionar y, quizás lo más importante, abrir un término, como el sujeto, a una reutilización o redesplicue que previamente no ha sido autorizado».

⁶⁶ Irigaray, L. (1992). *Tú, yo, nosotras*. Op. cit., p. 15.

quien lo guarda, y las madres lo transmiten a las hijas»⁶⁷. Las madres son el espejo reflector del comportamiento, la mujer-madre asesinada en el mito arcaico para establecer un determinado orden⁶⁸, un orden basado en el dominio del hombre sobre la mujer, aspecto tratado en “Los instrumentos de la identidad”. Esa es la imagen del espejo que la niña rechaza y Freud no entendió ni consideró, pero sí fue percibido por la sensibilidad de Louis Bourgeois cuando realiza *Destrucción del padre* (1974), una instalación donde sugiere deseos ocultos, no por carencia del pene, sino por la falta de confianza en el padre. Sherman también refleja la desconfianza mediante la figura deformada del hechicero.

Aquella revolución sexual en pro de la emancipación de las mujeres, de la igualdad de derechos y de la justicia, resultó ser una gran fuente de inspiración para el mercado capitalista y por supuesto patriarcal. Un fenómeno que abarca desde la moda y todo tipo de imágenes sobre la mujer, hasta la pornografía presentes en revistas, películas, videos etcétera, y que hoy circulan por las redes sociales y la telefonía móvil. La posición crítica de Sherman en dichas series es acorde con el feminismo que en aquel momento trata de establecer un sistema de relaciones de igualdad en lo político; facilitar el desarrollo socializador y sortear las técnicas de gobierno perpetuadas mediante la inmovilización y la preservación del poder patriarcal. Sin embargo, también aparecen indicios de la teoría posmoderna al renunciar a la representación total de la protagonista. Sherman se sirve del fragmento para romper con los ideales universales incompatibles con la pluralidad de mujeres, de aquí los fragmentos de la protagonista figurados en pequeños detalles para destacar y hacer valer la diferencia. Desde un punto de vista más pragmático, Sherman intenta construir el sentido de la crítica en un contexto no universal, pero con la intención de lograr los ideales de igualdad y autonomía.

Sus fotografías se nos revelan como objetos misteriosos que nos invitan a reflexionar no solo sobre el modo de desestructurar los papeles sexuales de la mujer tal y cómo están contruidos⁶⁹, sino también sobre otras categorías como la raza, la clase social etc. Son experiencias fragmentadas y capturadas desde su cámara, pero no con un interés didáctico como hace Doré, sino transgresor. Un tipo de lenguaje también atendido por Ana Mendieta en *El rey* (1975). Nancy Spero hace un homenaje a la artista cubana con varias obras, entre ellas *Ana Mendieta, silueta* (1992).

⁶⁷ Ibidem, p. 16.

⁶⁸ Irigaray, L. (1985). “El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza, otro modo de sentir” en *Revista Cuadernos Inacabados n° 5*, publicaciones de Lasal, Ed. Les Dones, p. 7 y 8.

⁶⁹ Millett, K. (1995). *Política sexual*. Op. cit., p. 58-59, y 341. Millett cuenta algunos casos en estas páginas sobre las desviaciones alejadas de la hetero normatividad masculino y lo femenino.

3. Charles Perrault y los Hermanos Grimm: dos cuentos

Charles Perrault fue un escritor y un estudioso de la: «literatura clásica latina, los mitos, la biblia, los cuentos de los siglos XVI y XVII, la poesía francesa contemporánea, fábulas, *novellas* y relatos orales que había escuchado en su infancia y contado a sus propios hijos»⁷⁰. También conocía los escritos de damas inteligentes como su sobrina Lhéritier y madame D'Aulnoy, y acudía a las tertulias literarias y políticas dónde disputaba con Boileau y otros intelectuales de su tiempo⁷¹. A finales del s. XVII, concretamente en 1697, inventa una nueva versión de *Barba Azul*, en la que se vislumbra la influencia y semejanza con algunos títulos de la tradición clásica grecorromana como: *La historia de la mujer del encantador de serpientes del Génesis Rabbah*, *El Mito de Prometeo*, *La Caja de Pandora*, o la historia del noble y asesino Guilles de Rais. Zipes añade a la lista la influencia de las profeministas de finales del s. XVII, aunque no aporta nombres⁷². La conexión entre todas estas historias reside en la curiosidad manifestada por las protagonistas femeninas, una curiosidad en sentido negativo entendida como indiscreción.

Los Cuentos de mamá Oca, o *Cuentos de antaño*⁷³ de Perrault⁷⁴ es un conjunto de «moralejas» o cuentos folklóricos característicos del habla popular reunidos tras una búsqueda tenaz por los mitos, las historias bíblicas, la literatura clásica latina, los cuentos de los s. XVI y XVII, o la poesía francesa contemporánea⁷⁵. Para Zipes, el objetivo de Perrault era «recrear y celebrar la gloria de una literatura francesa moderna que incluía un género supuestamente menor, el cuento de hadas»⁷⁶. En este texto se incluye *Barba Azul*, una narración cuyo personaje impactó de tal manera al público de la época, que incluso llegó a ensombrecer la personalidad del propio escritor. El texto reúne los componentes funcionales necesarios para perdurar en el imaginario popular: eclipsar, transformar y recrear. Sherman recrea Fitcher's Bird (El pájaro del hechicero) de los hermanos Grimm, un cuento que guarda elementos comunes con el relato de *Barba Azul*, y aunque no es popular en nuestros días, la industria cultural tiene otros recursos para que esta historia haya llegado hasta nuestra actualidad.

⁷⁰ Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Op. cit., p. 104.

⁷¹ Madame D'Aulnoy, contemporánea de Perrault, fue autora de numerosos cuentos inspirados en su propia creatividad y no de la recopilación, pero no obtuvo la relevancia internacional de Perrault. Ella denominaba este género como *conte de fée*, cuyo origen está en el cuento maravilloso y oral y la literatura medieval.

⁷² Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Op. cit., p. 113.

⁷³ Perrault, Ch. (1985). *Cuentos de Antaño* (Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual, trad.). Madrid, Ed. Anaya, p. 117-125.

⁷⁴ Perrault nunca firmó con su propio nombre esta recopilación, sino con el nombre de su segundo hijo, Pierre Darmancour, quizá porque entonces los cuentos eran considerados como literatura menor.

⁷⁵ Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Op. cit., p. 104.

⁷⁶ *Ibidem* p. 105.

Perrault hizo muchas adaptaciones de los cuentos folklóricos ya existentes, pero la originalidad de muchas de las interpretaciones fue alterada en varios de sus elementos y sustituidos por otros más racionalizados acordes con los hábitos de la época: la Francia de Luis XIV. El mundo aristocrático que rodeaba a Perrault ilumina su imaginación con escenas de bosques, castillos, princesas y marqueses, además de crear todo un universo de fantasía con un estilo «racional cartesiano masculino que rompe con las formas de contar los cuentos de la literatura clásica y popular»⁷⁷. Los protagonistas de la historia son un hombre maduro, una joven desdichada, su hermana y sus dos hermanos, héroes rescatadores: Dragón y Mosquetero.

Las modificaciones realizadas por Perrault giran en torno a los asuntos matrimoniales, la imagen de la mujer y principalmente, el miedo. El miedo expresado mediante un lenguaje repleto de términos acusadores y despectivos objeto de deconstrucción por parte del feminismo de la diferencia. Estas tres temáticas se unen y nos interesan porque el miedo domina la figura femenina en el caso de Perrault, y a la vez, se asocia a los instintos naturales poco controlables y susceptibles de caer en las fuerzas salvajes de la naturaleza. La prudencia, la perseverancia, la astucia y los buenos modales, priman sobre la fuerza, lo que no significa que la violencia y la opresión no fueran utilizadas de manera preventiva. Desafortunadamente su uso era frecuente entonces y ahora para justificar las infracciones cometidas contra el poder patriarcal.

La violencia es un recurso que ha perdurado en el tiempo como signo indudable de la injusticia hacia las mujeres. Recordemos que la violencia doméstica o «violencia de género» denominado hoy por unos y, «violencia machista» por otras, no tenía responsabilidad delictiva, incluso era una práctica reconocida por nuestra sociedad y por nuestras instituciones hasta 1983; así se refleja en los códigos penales españoles⁷⁸. Esta mala costumbre es posible gracias al mantenimiento de dos formas de restricción: la opresión y la dominación⁷⁹. Ambas incapacitan el desarrollo y el ejercicio de las capacidades. La opresión es «una categoría central en el discurso político»⁸⁰, por lo que no afecta sólo a las mujeres, sino a todo género *otro*, y, aunque hoy estos actos están perseguidos, las estadísticas nos revelan cada día que la tragedia continúa. Por poner un ejemplo, en España la tasa de paro femenina supera en un 30 por ciento a la masculina. «Cada año son asesinadas 60 mujeres, más de una a la semana. Los datos de mujeres que solicitan protección

⁷⁷ Ibidem, p. 111.

⁷⁸ De Miguel, A. (2016). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Op. cit., p. 248.

⁷⁹ Young, I. M. (2000). *La justicia y la política de la diferencia*. Ed. Cátedra, Madrid, p. 72.

⁸⁰ Ibidem.

frente a sus exparejas son escalofriantes»⁸¹, lo que nos lleva a cuestionar la educación y la justicia. Las prohibiciones, los castigos, la desobediencia..., o la curiosidad tan destacada por Perrault en el cuento, son indicios de las intenciones del escritor: contribuir a la consecución de una sociedad cívica para las nuevas generaciones. El resultado es un conjunto de propuestas didácticas y moralizantes que sirven para educar a los niños y las niñas siguiendo las reglas del estado y la iglesia. El propósito principal era civilizar:

Casi todos los críticos que han estudiado el surgimiento del cuento de hadas literario en Europa, están de acuerdo en que los escritores cultos se apropiaron deliberadamente del cuento oral y lo convirtieron en un tipo de discurso literario sobre los valores y las costumbres, para que los niños y los adultos se civilizaran según el código social de ese tiempo⁸².

Las caracterizaciones sobre lo femenino son románticas, pero el germen inicial se origina en el siglo XVII, cuando se:

*Almost all critics who have studied the emergence of the literary fairy tale in Europe agree that educated writers purposely appropriated the oral folktale and converted it into a type of literary discourse about mores, values, and manners so that children and adults would become civilized according to the social code of that time;*⁸³.

Los cuadros de Vigee Lebrun son un referente disciplinario sobre lo femenino acorde con el ideal roussoniano prolongado y consolidado en el s. XIX⁸⁴. Otro ejemplo es la pintora también olvidada Emily Mary Osborn. Los cuadros de Osborn son un reflejo crítico indudable de la sociedad burguesa victoriana dividida por sexos perfectamente definidos en cuanto a sus funciones y diferenciación de espacios de vida. Imágenes que pudieron ser una fuente de inspiración para los ilustradores de los cuentos de hadas, modelo de mujer sumisa, víctima y sin muchas pretensiones. Cuadros como *Señora Sturgis y sus hijos* (1855) nos recuerdan los retratos de la Virgen de Leonardo, pero sobre todo nos lleva la mente a la imagen de madre cariñosa y pendiente de sus hijos similares a los retratos de María Antonieta ejecutados por Lebrun. Sin embargo, el cuadro de la reina no destaca por la pompa real y aristocrática, sino por la función maternal y asistencial que la nueva ideología adjudica a las mujeres. Nos complace saber que Osborn vendió muchos de sus

⁸¹ De Miguel, A. (2016). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Op. cit., p. 32.

⁸² Zipes, J. (2006). *Fairy tales and the art of subversion. The classical genre for children and the process of civilization*. Op. cit., p. 3.

⁸³ Foucault, M. (1998) *Vigilar y castigar*. Madrid, Ed. Siglo XXI, p. 175. El argumento de Foucault se basa en Walhausen.

«Hablaba de la 'recta disciplina' como un arte del buen encauzamiento de la conducta [...] en efecto, es un poder que, en lugar de sacar y de retirar, tiene como función principal la de 'enderezar conductas' [...] la disciplina –fabrica-individuos; es la técnica específica de un poder que se da a los individuos a la vez como objetos y como instrumentos de su ejercicio».

⁸⁴ Tanto sus autorretratos como los realizados a miembros de la aristocracia: María Antonieta por ejemplo.

cuadros porque tuvo una importante clientela, lo que nos lleva a entenderla como una mujer inquieta que supo sacar adelante su profesión aún con los impedimentos que otra de sus pinturas confirma: *Sin nombre y sin amigos* (1857).

Siguiendo a Foucault, a principios del s. XVII se practican códigos «de lo grosero, de lo obscuro y de lo indecente, si se los compara con los del siglo XIX, eran muy laxos»⁸⁵. Efectivamente, si recopilamos el mensaje misógino del s. XIX ya gestado en la literatura clásica, medieval y renacentista occidental⁸⁶, se evidencia el progreso del ejercicio disciplinario llegado hasta nuestros días, pero también, cómo los cuentos han encubierto sus intenciones para acomodarse a los tiempos y a la industria cultural. Los medios de comunicación masiva utilizan material folclórico interiorizado por el imaginario colectivo y los transforman en un producto más del mercado. Sus formas se desvirtúan y el objetivo original desaparece para instruir de manera simplista, «despistar al público y mitificar el sistema cultural que genera imágenes para distraer y manipular la imaginación»⁸⁷.

En 1759, nace Mary Wollstonecraft, iniciadora de la tradición feminista anglosajona, contraria y crítica de las relaciones de poder entre los sexos tal y como estaban establecidas. Estas relaciones, tan marcadas en la sociedad de su época, son la base de inspiración de su obra *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), un referente indispensable para la teoría feminista. Más de un siglo después de la publicación de Perrault, y 14 años de la edición de Wollstonecraft, en 1803, los hermanos Grimm, estudiantes de derecho, y referente indispensable de este género, otorgan un rasgo folclórico alemán a los cuentos maravillosos⁸⁸. Los Grimm, influenciados por Archin von Arnim y Clemens Brentano⁸⁹, inician la recopilación de los cuentos populares o creencias escondidas de la sociedad alemana con el título de: *Kinder und Haus Märchen* (1812-1857) (*Cuentos infantiles y del hogar*), entre los que incluyen el cuento de *Fitcher's Bird* (*El pájaro del hechicero*). Una vez que el personaje cruza el Rin, su personalidad adquiere nuevos rasgos⁹⁰.

⁸⁵ Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I*. Op cit, p. 9.

⁸⁶ La literatura oriental también tiene una tradición misógina relacionada con la doctrina confuciana arraigada en Japón y China.

⁸⁷ Zipes, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Op. cit., p. 141.

⁸⁸ Zipes distingue entre cuentos folclóricos y maravillosos románticos. En el caso de Barba Azul, reúne características que le asocian perfectamente al cuento maravilloso en Ibidem, p. 69-125.

⁸⁹ Arnim y Brentano fueron grandes inspiradores para los hermanos Grimm, las pretensiones de ambos fueron crear una recopilación de cantos sobre poemas populares titulados *Des Knaben Wunderhorn* (Canciones sobre poemas de «El cuerno mágico de la juventud»). Brentano recolectó material para canciones y cuentos folclóricos, concibió la idea de adaptar los cuentos del *Pentameron* de Basile para lectores alemanes: el ímpetu original que emanaba de los primeros románticos como Tieck. Ibidem, p. 111.

⁹⁰ Tatar, M. (1987). *The hard facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton University Press, New Jersey, p. 19.

En 1813 aparece el primer volumen, a finales de 1814 y principios de 1815 el segundo⁹¹, reeditándose posteriormente nuevas publicaciones modificadas y adaptadas al gusto del lector y los valores morales de la sociedad alemana. Adaptaciones que en opinión de Tatar, están más relacionadas con los códigos culturales y las reglas de conducta que con la realidad social⁹² y económica del momento, aspecto también encontrado en las versiones de otros marcos geográficos tal y como apunta esta misma autora⁹³.

En el contexto europeo de la Santa Alianza, Alemania comienza a desarrollar una conciencia nacional particular que mira a la historia y al pasado como propulsores de una revolución ideológica. A esto se suma el romanticismo cultural y los ideales de aquellos románticos deseosos de salvar el mundo y superar el desencanto de su época con un ideal de vida basado en la naturaleza. Sin embargo, el entorno es distante hacia estos ideales, las intenciones políticas, económicas y sociales están encaminadas a racionalizar la vida en detrimento de la imaginación y la creatividad de los individuos dentro del proceso industrializador. El estudio de la naturaleza, las ciencias humanas y el lenguaje, se convierten en fenómenos plenamente humanos a los que hay que añadir la figura del genio racional creador y productor tan relevante en las artes visuales, la música o la literatura. No es de extrañar que, en este ambiente poético, donde aparentemente parecía existir el equilibrio entre lo natural, el individuo y la nación, los Grimm decidieran realizar todo un riguroso estudio filológico sobre la cultura germana, con sus dichos, sus proverbios, sus redundancias, sus mitos, su religiosidad, sus leyendas, sus fantasías y demás manifestaciones sociales. Todo un estudio escrito en rima y lengua alemana, pero siempre interesados en determinar los márgenes y significados de la poesía artística y natural. Para J. Grimm «la poesía folclórica surge del alma de la totalidad colectiva»⁹⁴. Pero hay otro factor importante que incluir en ese espacio temporal que, de alguna manera, abandona unas formas de vida, unos valores, y sus referentes existenciales por los principios basados en la Ilustración. Unos principios percibidos e inaccesibles para la mayoría de los individuos excluidos de la esfera pública, porque la libertad y la pretendida emancipación de los individuos, es ficticia. El afán recuperador de la tradición es la respuesta de los románticos al encontrarse atrapados entre dos mundos, el de la aristocracia o nobleza decadente, y el de la burguesía enriquecida que busca compromisos contra la anterior por

⁹¹ La primera edición publicada en 1812, estaba formada por 201 cuentos y 10 leyendas religiosas infantiles.

⁹² Una estructura social que se parece a la feudal.

⁹³ Tatar, M. (1987). *The hard facts of the Grimms' Fairy Tales*. Op. cit., p. 46 y 48.

⁹⁴ Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Op. cit., p. 327.

un lado, y por otro, desea establecer lazos de parentesco. A la vez, esta burguesía frena los derechos del resto del cuerpo social en los inicios de una economía liberal capitalista.

En este contexto los Grimm hacen su compendio de cuentos donde simbolizan la continuidad de la historia alemana convirtiéndose en un recordatorio del pasado glorioso anterior a la invasión de Napoleón⁹⁵. Los hermanos Grimm consideraron el simbolismo creado en sus cuentos como prueba de que aquellas historias populares constituían una tradición auténtica y espontánea del carácter alemán. Después Schlegel «afirmó que los recuerdos nacionales..., eran la clave de la supervivencia histórica»⁹⁶. Digamos que se está construyendo la idea de unidad y de integración para hacer posible la autorrealización; los cuentos son un recurso más para alcanzar ese fin.

Los Grimm eliminaron de su compilación los contenidos referentes a la sexualidad, las relaciones prematrimoniales, los embarazos, los deseos incestuosos..., y demás temas considerados indecentes, pulsión sexual en palabras de Freud. Sin embargo, no prescindieron de los factores estigmatizadores de lo femenino denunciados por Wollstonecraft, tales como los malos hábitos de los hombres contra las mujeres. La razón es clara, las mujeres deben aprender su lugar y su identidad, aunque para ello sea necesario el uso de la violencia, el terror, el asesinato. Los Grimm favorecieron la violencia sobre el deseo, y eliminaron los aspectos indeseables entre los que se encuentra el embarazo...:

*Sex and violence: these are the major thematic concerns of tales in the Grimms' collection, at least in their unedited form. But more important, sex and violence in that body of stories frequently take the perverse form of incest and child abuse, for the nuclear family furnishes the fairy tale's main cast of characters just as the family constitutes its most common subject*⁹⁷.

En aquel momento de clara influencia ilustrada, los cuentos se consideran inútiles y se adaptan y se suavizan de acuerdo con el espíritu de la época con una finalidad clara: la instrucción y educación del público infantil y juvenil, un proceso de elaboración continuado durante el siglo XX acorde con los criterios pedagógicos, psicológicos, religiosos y políticos. Este aspecto coincide con

⁹⁵ Mosse, G. L. (1997). *La cultura europea del siglo XIX* (José Manuel Álvarez Floréz, trad). Barcelona, Ed. Ariel Historia, p. 72.

⁹⁶ Ibidem, p. 72-73.

⁹⁷ Tatar, M. (1987). *The hard facts of the Grimm s' fairy tales*. Op. cit., p. 10.

«Sexo y violencia: son las principales preocupaciones temáticas de la colección de cuentos de los Grimm, al menos en su forma inédita. Pero más importante que el sexo y la violencia, es la forma perversa del incesto y abuso infantil dentro de la familia, ya que la familia constituye su tema más común».

la regulación ejercida por la industria cultural que no prima la veracidad de estas historias sino la superficialidad de las ganancias comerciales⁹⁸.

Los deseos utópicos de las masas son formulados dentro de los palacios de la fantasía de la industria cultural: sus sueños y deseos insatisfechos son reestructurados y compensados por una mercancía que temporariamente los alivia y ciega a realidades sociales, y obstaculiza la articulación de las verdaderas posibilidades de autorrealización⁹⁹

Volviendo al compendio de cuentos de los Grimm, la respuesta crítica al conjunto de sus relatos no se hizo esperar. Aquellas experiencias humanas de la época fueron vistas como historias poco aptas para los niños y las niñas resultando ser inmorales, supersticiosas y demás calificativos. Los escritores solucionan estos problemas y otros porque no quieren escribir cuentos truculentos, no es propio de la época. De hecho los cuentos folclóricos «nunca fueron concebidos como cuentos para niños, y nunca hubo una literatura o cultura especial para niños hasta la Edad Media tardía»¹⁰⁰. Según Aína Maurel, en la edición de 1815, «aparecen algunas referencias explícitas al niño como receptor de los cuentos»¹⁰¹. Quizá, por esta razón, se publica una segunda edición en 1819 redactada por Wilhelm Grimm con algunas modificaciones adaptadas al público infantil. Un rasgo destacable porque el objetivo inicial de los escritores no era crear una literatura infantil, sino un compendio de versos, canciones etcétera, de tradición oral para un estudio filológico y recuperar la cultura popular.

Poco después, en 1822, Wilhelm publica un volumen independiente con comentarios a modo informativo. El contenido centra la atención en los valores transmitidos por cada cuento, siempre con la voluntad y la intención estética de preservar la autenticidad que se habían propuesto al inicio del proyecto, algo que como veremos, no es cierto. Los cambios fueron inevitables porque el nuevo siglo exigía adaptar los mitos y las leyendas al lenguaje de entonces y a la mentalidad ética de la sociedad alemana, una sociedad diferente como en el resto de Europa. La causa no está alejada de las consecuencias del imperialismo napoleónico y la evolución política, social y económica del continente. Los hermanos Grimm quieren contribuir a la recuperación de la esencia contenida en la tradición germana mediante el compendio de sus relatos. En 1850 aparece la sexta edición formada por 201 cuentos y diez leyendas religiosas infantiles ya publicadas en las primeras ediciones, y en 1857 añaden otros 28 cuentos para completar parte de la séptima y última edición.

⁹⁸ Zipes, J. 2001. *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Op. cit., p. 27.

⁹⁹ Ibidem, p. 147.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 215-216.

¹⁰¹ Aína Maurel, P. (2012). *Teorías sobre el cuento folclórico. Historia e interpretación*. Colección Estudios Filología, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.) Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, p. 25.

En cuanto a la procedencia de estas historias no es posible concretarla. En el caso de los Grimm, se asumió que la mayoría de sus historias partieron de las tradiciones literarias del s. XVI, concretamente de los cuentos de Straparola y Basile. También de las apropiaciones de los cuentos de hadas franceses: los escritos por Perrault y los escritores del *cabinet des fées* del s. XVII y XVIII¹⁰². Se consideran significativas las aportaciones de sus propios recuerdos infantiles, además de las consultas, declaraciones, anotaciones e investigaciones realizadas por ellos mismos a personajes de su entorno y amigos interesados en estos relatos.

Gran parte de la información aportada por los Grimm fue extraída de los residentes de la misma localidad en la que habían nacido y pasado su infancia¹⁰³, Henau, perteneciente al ducado de Hessen. Parece ser que los Grimm simplemente alteraron y refinaron los cuentos sin dejar de ser fieles a su perspectiva y significado. También figuran las poblaciones de Main y Kinzig dentro del mismo estado. Otras fuentes provienen de Westfalia; Münster, Paderborn en la Baja Sajonia, o de Kassel, ciudad donde estudiaron y donde posteriormente, ambos escritores establecieron su residencia. Sin embargo, desde 1970 los nuevos estudios han demostrado la falsedad de esta información, y sitúan la verdadera procedencia de las historias en las gentes pertenecientes a la pequeña burguesía, a la clase media que ya había incorporado nociones burguesas en sus versiones. Después, los Grimm no solo cambiaron y mejoraron el estilo de los cuentos, sino que los expandieron, introdujeron modificaciones sustanciales en el carácter y significado y excluyeron muchos otros cuentos conocidos de su colección dentro de un proceso de selección acorde con el sesgo y el punto de vista filosófico y político de su momento¹⁰⁴.

La originalidad de los Grimm reside, primero en cómo combinaron toda la información recogida dentro de los límites territoriales. Una investigación más abierta hubiera sido interminable porque les habría llevado fuera de sus fronteras, a la mitología de las tierras exóticas de Oriente, Persia, Arabia, la India..., a cuyo exotismo, Europa no pudo reprimir sus ansias colonizadoras, tanto a nivel económico, como comercial y político. En su afán por desarrollar una literatura popular, los Grimm aburguesaron la tradición oral, el medio por el que los campesinos y las clases

¹⁰² Zipes, J. 2001. *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Op. cit., p. 252.

¹⁰³ Son personajes del entorno familiar y social más inmediato de los Grimm, pero también pescadores, molineros, vendedoras de productos en el mercado tales como Dorothea Viehmann, quien aportó gran cantidad de información al respecto, o la niñera de la familia Wild. En Aína Maurel, P. (2012). *Teorías sobre el cuento folclórico. Historia e interpretación*. Op. cit., p. 33.

¹⁰⁴ Zipes, J. (2006). *Fairy tales and the art of subversion. The classical genre for children and the process of civilization*. Op. cit., p. 61.

más bajas conocían sus intereses y aspiraciones. Lo que no quiere decir que traicionaran la herencia de la gente común, por el contrario, sus intenciones fueron honorables:

*They wanted the rich cultural tradition of the common people to be used and accepted by the rising middle classes. It is for this reason that they spent their lives conducting research on myths, customs, and the language of the German people. They wanted to foster the development of a strong national bourgeoisie by unraveling the ties to Germanic traditions and social rites and by drawing on related lore from France and central and northern Europe. Wherever possible, they sought to link the beliefs and behavior of characters in the folktales to the cultivation of bourgeois norms*¹⁰⁵.

También les influyeron las historias de tierras no tan lejanas, las del Este europeo y por supuesto Grecia o España. Indiscutiblemente, todas estas leyendas se difunden de unos lugares a otros e influyen en aquellos testimonios orales recopilados, aunque ya totalmente descontextualizados, distorsionados, renovados o acomodados a nuevos contextos. La segunda radica en cómo esa heterogeneidad temática ha sido transmitida quedando fijada en el imaginario popular como auténticas verdades.

Además de los Grimm, fueron muchos los seducidos por el relato de *Barba Azul*. Su interés se prolonga incluso durante el s. XX con versiones tan modernizadas que han perdido gran parte del carácter fresco, místico y religioso de las mentalidades de quienes las inventaron. Aquellos comportamientos y visiones fueron adaptados a las necesidades de cada época¹⁰⁶. De hecho, la versión de Perrault ha sido objeto de apropiación y adaptación a los diferentes medios de información y difusión¹⁰⁷, hasta el punto de reescribirlo para conseguir no solo el desprecio sino

¹⁰⁵ Ibidem, p. 61.

«Querían que las clases medias en ascenso usaran y aceptaran la rica tradición cultural de la gente común. Por esta razón pasaron la vida investigando mitos, costumbres y el idioma del pueblo alemán. Querían fomentar el desarrollo de una burguesía nacional fuerte desentrañando los lazos con las tradiciones germánicas y los ritos sociales y recurriendo a tradiciones relacionadas de Francia y el centro y norte de Europa. Siempre que fue posible, buscaron vincular las creencias y el comportamiento de los personajes de los cuentos populares con el cultivo de las normas burguesas».

¹⁰⁶ Zipes, J. 2001. *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Op. cit., p. 31.

¹⁰⁷ Entre otras de estas versiones sobre Barba Azul, destaco la de Italo Calvino, autor de los *Cuentos populares italianos*, bajo el título de *La nariz de plata*, cuyo protagonista es el diablo y el escenario es el infierno¹⁰⁷. En 1991 se traduce al español *En el castillo de Barba Azul* de Steiner (1971)¹⁰⁷; *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives (Secretos detrás de la puerta. La historia de Barba Azul y sus mujeres)* (2004), de María Tatar; *Bluebeard. A Reader's Guide to the English Tradition (Barba Azul. Guía de la tradición inglesa)* 2009, de Casie Hermansson; *Tales of Bluebeard and His Wives from Late Antiquity to Postmodern Times (Cuentos de Barba Azul y sus mujeres desde fines de la Antigüedad hasta los tiempos posmodernos)* 2009, de Shuli Barzilai. *La cámara sangrienta* de Ángela Carter (2014 *The Bloody Chamber*, trad. Jesús Gómez Gutierrez) para quien Barba Azul es la imagen de un sádico-sexual y depredador. Carter abre todo un abanico de posibilidades y significados al cuento tradicional; también en 2014 se publica en español *Barba Azul* de Amélie Nothomb ambientada en el París de nuestros días, protagonizada por un apuesto, atractivo seductor ricachón de poco más de cuarenta años y nacionalidad española¹⁰⁷. Nothomb sigue a Sherman y focaliza la atención en la protagonista, quien usa su ingenio para salvarse. Dentro de la literatura española de este género, encontramos la versión acuñada a finales del siglo XIX y principios del XX editada por Calleja, *Barba Azul*, cercano al relato de Perrault, o la de Álvaro Retana, titulada *El pobrecito Barba Azul* (1928). Georges Méliès

también la simpatía hacia el siniestro personaje. Barba Azul puede ser visto desde dos perspectivas: como una amenaza para las mujeres, es decir, un criminal, o un héroe cultural. En la novela de Alistair Boyle, *BlueBeard's Last Stand*, Barba Azul es presentado como un Casanova que mata simbólicamente a las mujeres. Así se convierte en un seductor en serie en lugar de un asesino¹⁰⁸. La misma François Gilot en sus memorias sobre *Life with Picasso*, se hace eco de la historia de *Barba Azul* reconociendo en su famoso esposo Picasso, un Barba Azul convertido en un héroe cultural que comete sus “asesinatos” en nombre del arte. Esta percepción de Gilot fue inicialmente un mapa para explorar los giros y las vueltas de su propio matrimonio con un genio célebre. Más tarde supo que no era lo que ella llamaba el «“complejo de Barba Azul” de su esposo: las muchas historias y reminiscencias de Pablo sobre Olga y Marie-Thérèse y Dora Maar, así como la de su propia vida juntos»¹⁰⁹. Debajo de todo esto trasciende la imposibilidad de Picasso para abandonar totalmente a las mujeres de su vida. Esta imposibilidad le hacía «querer cortar las cabezas de todas las mujeres y reunir las en su pequeño museo privado»¹¹⁰.

Como ya se ha mencionado, fueron muchos los interesados en el este relato con la intención de mostrar la fuerza de la imaginación de las culturas pasadas, pero en el siglo diecinueve, cuando ya se había mitigado el sentido de la historia, tanto Perrault como los Grimm, o la versión de Joseph Jacobs recogida en *English Fairy Tales*, e incluso la interpretación de Alexander Afanasev en su *Rasian Fairy Tales, Bluebeard y su cámara prohibida*, aparecen con fuerza como si quisiera desmentir el mito romántico transmitido por los cuentos de otras colecciones. Me refiero al “dulce”¹¹¹ cuento de Madame Gabrielle-Suzanne de Villeneuve publicada en 1740, la misma que redujo Madame Le Prince de Beaumont y publicó en 1756¹¹². Ambas escritoras abordan un

(1901), Edgar G. Ulmer (1944), Charles Chaplin o Catherine Breillat¹⁰⁷ (2009), y Hitchcock también se interesaron por este personaje y lo llevaron al cine. Incluso la ópera, el teatro, la televisión... se hacen eco del homicida. En 1997 Carolina Fernández publica *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras feministas del cuento de Barbazul*. Un estudio trasgresor sobre el cuento, género que utiliza el concepto de intertextualidad: “intertextualidad, lo que les permite concebir los textos literarios como obras dialógicas, eternamente contestándose unas a otras y re/escribiéndose ad infinitum, al tiempo que les otorga la posibilidad de resucitar a unos determinados personajes, trasladarlos de un cuento a una novela, un poema u otros cuentos”. En Fernández, C. 1997. *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras feministas del cuento de Barbazul*. Estudios de la mujer, Universidad de Málaga, p. 10.

http://www.academia.edu/8787154/Las_nuevas_hijas_de_Eva_Re_escrituras_feministas_del_cuento_de_Barbazul

¹⁰⁸ En Tatar, M. (2004). *Secrets Beyond the Door. The story of Bluebeard and his wives*. Princeton University Press. Princeton and Oxford, p. 64.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 65.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Hay un capítulo dedicado a las concordancias y diferencias entre los tres cuentos: *Barba Azul, El pájaro del Hechicero y La Bella y la Bestia*.

¹¹² Hubo otras aristócratas francesas como Madame Villeneuve, Madame Hérítier y Madame Murat. Todas interpretaron las vivencias propias de la gente durante la moda de los cuentos maravillosos en el s. XVIII.

Barbazul edulcorado y lo denominan *La Bella y la Bestia*. Es precisamente la versión de Beaumont la que posteriormente W. Disney llevo a la gran pantalla.

Barba Azul no es una historia, sino muchas historias, múltiples textos que compiten entre sí por conseguir la mejor versión, la más verdadera, más profunda o la más auténtica. Este personaje sigue existiendo en el contexto actual del neoliberalismo sexual y capitalista de una sociedad supuestamente avanzada. Hoy se muestra igual de violento y represivo contra todas las curiosas que pretendan subvertir las normas y los valores contenidos en el Barba Azul de turno. Este cruel personaje «afirma repetidamente su vigor a medida que migra y se asienta en las historias que contamos y las imágenes que vemos»¹¹³. A pesar de su deriva contracultural, sigue siendo una narrativa que modela de forma poderosa pero encubierta los argumentos de los cuentos reales que hoy contamos. Barba Azul y Fitcher han encontrado aliados: «con la globalización el tráfico de chicas y mujeres se ha convertido en el tercer gran negocio internacional de las mafias, junto con el tráfico de armas y el tráfico de drogas»¹¹⁴.

En cuanto a la divulgación, además de los relatos impresos, están los cinematográficos. El cine ha asumido el rol de los narradores de los viejos cuentos¹¹⁵ y entre estos últimos, figuran las adaptaciones de la industria cultural de Hollywood y las series de W. Disney. El cineasta no solo convirtió estas historias en un artículo comercial más dentro de las redes de la industria cultural, sino que agregó hechos inexistentes en los cuentos y los adaptó al espíritu norteamericano de la época sin considerar las peculiaridades del s. XIX:

La cultura popular de Disney refleja las condiciones socio-económicas de la época, él era capaz de captar las necesidades tanto de la industria cultural como del pueblo americano en su trabajo artístico, para concebir una imagen sintética de lo que para él significaba América¹¹⁶.

Disney compartía algunas de las nociones patriarcales de los Grimm, razón por la que conservó los rasgos ideológicos claves de esta historia¹¹⁷. En muchas de sus versiones, los modelos femeninos se muestran pasivos, indefensos, frágiles y muy caracterizados físicamente: «Las mujeres jóvenes son como adornos desamparados que necesitan protección, y cuando se trata de la acción en una película, ellas están excluidas»¹¹⁸; mientras que los varones son inteligentes, fuertes y

¹¹³ Tatar, M. (2004). *Secrets Beyond the Door. The story of Bluebeard and his wives*. Op. cit., p. 66.

¹¹⁴ De Miguel, A. (2016). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Op. cit., p. 49.

¹¹⁵ Zipes, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Op. cit., p. 144.

¹¹⁶ Ibidem, p. 149-150.

¹¹⁷ Zipes, J. (2006). *Fairy tales and the art of subversion. The classical genre for children and the process of civilization*. Op. cit., p. 204.

¹¹⁸ Ibidem, p. 205.

musculosos, héroes habilidosos y rescatadores. Sin embargo, parece que *Barba Azul* no fue lo suficientemente interesante para esta productora, quizá porque un psicópata asesino de mujeres no hubiera tenido mucho éxito entre el público adulto ni infantil. Disney se decantó por llevar a la gran pantalla un cuento ideal y dulcificado: *La Bella y la Bestia* de Madame de Beaumont.

Por otro lado, todo este montaje limita la autonomía, prefabrica la imaginación, la fantasía infantil y juvenil, además de adormecer los sentidos y presentar una visión más simplista y sesgada de aquellos cuentos folclóricos. Zipes lo denomina «estimulantes hipnóticos» tanto en forma como en contenido, el objetivo es hacernos olvidar nuestros propios sueños. Zipes toma el concepto de imaginación de D. Ruchter y J. Merkel, quienes definen este concepto tomando en cuenta el contexto socio-histórico:

La imaginación es la organizadora de la mediación; en otros términos, el proceso de trabajo (mental) a través del cual las tendencias naturales, la conciencia y el mundo exterior se conectan entre sí. Así la imaginación es histórica y cambia; se la puede utilizar no sólo para compensar lo que falta en realidad, sino *en la realidad*, para ofrecer una crítica práctica de las condiciones de opresión y una esperanza de terminar con ellas¹¹⁹.

La música que acompaña estas producciones fílmicas remarca el carácter de las escenas para aumentar nuestra expectación. El resultado es un espejo de referencias tanto física como comportamental. De aquí el interés de las feministas y de algunas artistas plásticas y visuales como Sherman para buscar procedimientos de desmitificación y deconstrucción paródica de los mitos, los códigos, o las reglas sociales y políticas que definen e identifican a hombres y mujeres. Especialmente los que definen a las mujeres, sus funciones, sus deseos, preocupaciones y demás ámbitos de su personalidad, se han reducido y adaptado a los intereses de la sociedad patriarcal con un signo intencionadamente político. Son las «técnicas polimorfas»¹²⁰ en palabras de Foucault que Butler traduce como: la constitución de cuerpos mediante normas y la dependencia de las mismas¹²¹.

La deconstrucción de estas técnicas o normas, pasa por recuperar al sujeto consciente que el patriarcado enmascara constantemente con patrones universalmente aceptados. Desde la mirada del feminismo de la diferencia, sería lo que Cixous denomina «la escritura femenina»¹²², es decir, la

¹¹⁹ Zipes, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Op. cit., p. 54-55.

¹²⁰ Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de Saber*. Madrid, Ed. Siglo 21, p. 19.

¹²¹ Butler, J. (2004). *Deshacer el género*. Barcelona, Ed. Paidós, p. 16. Simone de Beauvoir también lo destaca en su obra *El segundo sexo*.

¹²² Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Madrid: Ed. Anthropos y Dirección General de la Mujer, p. 179.

voz femenina que escribe desde la mujer, no la esencialista, sino la que se enfrenta al inconsciente de sentido machista y configurador de la identidad. En ambas opciones se pone el acento en la política. Se pueden encontrar diferentes interpretaciones de aquella versión procedente de Perrault y opiniones diversas al trabajo de los Grimm, pero ninguna de ellas es tan libre, ni trastoca su significado como lo hacen las fotos de Cindy Sherman. Esta artista actúa como experta desmitificadora y desafía las construcciones simbólicas que impregnan nuestra sensibilidad. Además, revela las tendencias degradantes y maquinaciones explotadoras de la industria cultural para que los individuos puedan depender de sí mismos¹²³. Esto es lo más importante a destacar en la labor revisionista y contestataria realizada por la artista norteamericana.

Siguiendo el concepto de «remake» o repetición usado por Zipes, podemos decir que todas las versiones son un remake de aquella realizada por Perrault, pero en el caso de Sherman, la remake parte del cuento de los Grimm, luego es la remake de otra remake¹²⁴. La «re/escritura»¹²⁵ en palabras de Carolina Fernández, o la «reexposición»¹²⁶ de los estereotipos como señala Martínez-Collado acompañados de una crítica en busca de nuevas alternativas a la mirada. Reescribir es lo que hizo el colectivo “Merseyside”, mujeres escritoras y feministas dispuestas a descomponer los aspectos patriarcales de los cuentos de hadas y renovar los modelos hirientes con relatos más justos para la sociedad. La misma Fernández deja constancia de los títulos de algunas de estas historias y de las escritoras comprometidas en esta empresa. Otra manera de recuperar la memoria de mujeres dedicadas a este género que, sobre todo, contribuyeron y contribuyen a construir nuevos patrones acordes con la realidad de las mujeres, pero también de los hombres. En la mayoría de estas historias ellos están obligados a ser valientes rescatadores en vez de sensibles e interesados en el cuidado y la lucha por la igualdad¹²⁷.

Entre esas reescrituras se encuentra *Barba Azul*, este cuento ha sido reescrito también por las mujeres siguiendo los guiones establecidos durante siglos. Barba Azul sigue viviendo porque está interiorizado en la sociedad y bien situado en lo femenino mediante tramas diferentes. Sherman se apropia del cuento, lo descalifica, lo trastoca, convirtiendo las figuras del imaginario cultural en

¹²³ Zipes, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Op. cit., p. 129.

¹²⁴ Perrault parte de historias dadas, los Grimm de Perrault, Sherman de los Grimm, de manera que no hay un texto sin alterar. Una historia recrea otra.

¹²⁵ Fernández, C. (1997). *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras feministas del cuento de Barbazul*. Op. cit., p. 17-18. http://www.academia.edu/8787154/Las_nuevas_hijas_de_Eva_Re_escrituras_feministas_del_cuento_de_Barbazul

¹²⁶ Martínez-Collado, A. (2005). *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Ad Gic. Serie Ensayos, 6, Murcia, p. 20.

¹²⁷ Fernández, C. (2004). “El cuento de hadas y feminismo: a la emancipación por la fantasía”. Oviedo, *Platero: revista de literatura infantil-juvenil y animación a la lectura*, pp. 1-33.

grotescas, horripilantes y feas para incomodar y transformar un cuento para dormir en una pesadilla de los horrores¹²⁸. La originalidad de Sherman reside en destacar esa continuidad. Afirma: «*The world is so drawn toward beauty that I became interested in things that are normally considered grotesque or ugly, seeing them as more fascinating than beautiful*»¹²⁹. Como veremos más adelante, la realidad, no es ni fascinante y mucho menos hermosa. La artista reproduce no sólo los signos informes del carácter original o dado como “natural” que deteriora y quiebra la subjetividad femenina, sino que exhibe las maneras ocultas e imperfectas de lo “naturalizado”. La historia de las mujeres es, como en el cuento de hadas, el producto de «un proceso discursivo histórico y mimético, conformado por la oralidad y la tecnología mediática de la impresión, la radio, el cine, la televisión e internet»¹³⁰. Es decir, la construcción del canon femenino mediatizado históricamente para reconducir conductas femeninas según los intereses del poder patriarcal e «impedir el desorden generalizado en lo político»¹³¹, o lo que es lo mismo, restringir la aplicación de la igualdad.

La alarma se intensifica cuando en este y otros relatos se insiste en destacar los defectos asociados a las mujeres, tales como la curiosidad; mientras que entre los deberes se incluye la obediencia¹³², la sumisión o el silencio, entendidos como instrumentos de disciplina y dominio para producir sujetos legales. En una entrevista que la BBC realiza a la artista norteamericana¹³³ (1994), ésta habla de las imágenes realizadas para un cuento de los hermanos Grimm titulado *Fitcher's Bird* (*El pájaro del hechicero*). Sherman elabora las fotos para el cuento, y de forma intencionada o no, vierte su crítica sobre el genio romántico e invita al espectador a repensar sobre las situaciones dadas. Las formas tradicionales de la conducta han sido asumidas como verdaderas mediante estrategias variadas adaptadas tácticamente a las circunstancias temporales bajo las que se esconde todo un enorme complejo de intereses. Este entramado se percibe en una historia que puede parecer pueril, pero desafortunadamente, las metáforas que contiene existen en la realidad actual.

¹²⁸ Tatar, M. (2004). *Secrets Beyond the Doors: The story of Bluebeard and His Wives*. Op. cit., p. 120.

¹²⁹ Ibidem.

«El mundo está tan atraído por lo bello, que yo me interesé en cosas que normalmente son consideradas feas o grotescas, viéndolas como más fascinantes que hermosas»

¹³⁰ Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Op. cit., p. 107.

¹³¹ Valcárcel, A. (1997). *La política de las mujeres*. Madrid, Ed. Cátedra, p. 58.

¹³² Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I*. Op. cit., p. 104. Foucault cita textualmente: *Todos los modos de dominación, de sumisión, de sujeción se reducirían en suma al efecto de obediencia.*

¹³³ Cindy Sherman-Nobody's Here But Me (1994) https://youtu.be/UXKNuWtXZ_U

4. Origen de Barba Azul

Como ya se ha mencionado, los orígenes de estas historias son imposibles de precisar, no obstante, son varias las referencias que en muchos de estos cuentos aluden a la figura de Barba Azul. Me remito al artículo de Expeleta Aguilar¹³⁴, quien asocia este mito a la figura de Cunmar el maldito, un gobernante de Bretaña de mediados del s. VI. Parece ser que Cunmar decapitaba a sus esposas embarazadas¹³⁵. Otra de las conexiones se acerca al noble bretón del s. XV, Gilles de Laval de Rais (1404-1440), mariscal francés, seguidor de Juana de Arco. Rais fue un personaje real, no imaginario, de enorme poder y asesino en serie de niños y jóvenes campesinos ejecutado en Nantes el 26 de octubre de 1440. En opinión de Tatar, ninguno de los dos nobles resultan convincentes modelos de Barba Azul, pero de alguna manera, «este francés aristocrático permanece como una creación de la fantasía colectiva, un personaje que hunde sus raíces con firmeza en el reino del folclore»¹³⁶. La característica física de este personaje era su espesa barba negra. Una historia que nada tiene que ver con el carácter mítico que nos proporciona Perrault. Perrault desmitifica e ironiza con la leyenda popular para imprimirle un aire menos agresivo, sin embargo, no elimina el asesinato de las esposas ni el signo evidente de su virilidad y poder: la barba azul. Por su parte, el relato de los Grimm es protagonizado primero por un mago cruel; luego un mago que rapta jóvenes mujeres, dato este último presente en otras ediciones. En todas es violento e incansable en su búsqueda por encontrar aquella más digna de ser su esposa. En la tercera edición, es un rico caballero¹³⁷. En las tres ediciones el protagonista elige, «el hombre al elegir una para sí literalmente, la eleva del magma indiferenciado de las idénticas, la saca del arroyo en que nadan las chicas casaderas»¹³⁸. Se unen así la «necesidad material y simbólica de las chicas de casarse, con el deseo de los hombres de conquistar mujeres»¹³⁹, claro está que las pretensiones de Barba Azul o de Fitcher, van mucho más allá de la conquista. En el cuento de los Grimm, la magia actúa como un aliado del individuo incapaz de desarrollar las destrezas propias del conocimiento. Un detalle inapreciable en el cuento porque no pretende que centremos la atención en el personaje masculino, sino en el femenino.

¹³⁴ Expeleta Aguilar, F. (2012). “Barba azul: de Perrault a Wenceslao Fernández Flórez”. *Revista Tejuelo* nº 12, pp. 9-23.

¹³⁵ En la iglesia de St. Nicholas des Eaux en Bretaña hay una serie de frescos que representan la historia Triphine, última esposa del noble Cunmar. Entre estas pinturas medievales aparece Cunmar entregando una llave a su joven esposa, mientras que otra muestra a Triphine entrando en la habitación donde cuelgan las esposas asesinadas.

¹³⁶ Tatar, M. (2003). *Los cuentos de hadas clásicos anotados* (trad. Luis Noriega). Barcelona, Ed. Crítica, p. 148.

¹³⁷ Tatar, M. (1987). *The hard facts of the Grimms Fairy Tales*. Op. cit., p. 170.

¹³⁸ De Miguel, A. (2016). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Op. cit., p. 108.

¹³⁹ Ibidem.

Los Grimm no eran partidarios de eliminar las partes más macabras y las escenas violentas o el sufrimiento de los cuentos, no obstante, se agradece la introducción de un elemento en favor de la protagonista: su talento y la voluntad de poder, dos categorías invisibilizadas en el relato, pero que desde mi punto de vista, significa dar voz a quien no tiene nombre. En la mayoría de las versiones se resta protagonismo a la heroína en favor de apuestos caballeros, hechos milagrosos, etcétera:

“Bluebeard” not only begins with marriage (rather than ending with it), but also engages with the nexus of knowledge, sexuality, evil, and mortality so familiar from biblical tales and myths. Like many of our foundational cultural stories, “Bluebeard” turns on a woman’s desire for forbidden knowledge and, in its canonical French form, describes that desire as a curse¹⁴⁰.

Perrault cuenta:

Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la ville & à la champagne, de la vaisselle d’or – d’argent, des meubles en broderie – des carrosses tout dorés. Mais, par malheur, cet homme avait la barbe bleue: cela le rendait si laid – si terrible, qu’il n’était ni femme ni fille qui ne s’enfuît de devant lui¹⁴¹.

Lo cierto es que sí había tenido varias esposas. El cuento informa al lector de este hecho posiblemente con la intención de introducir un toque de suspense desde el inicio de la historia. Las habilidades persuasivas, la generosidad mostrada ante las incautas e inocentes chicas y las posibilidades económicas de este rico burgués, le hacen parecer lo suficientemente atractivo como para casar de nuevo con la hija de una distinguida dama vecina suya. Esta es la única alusión a la madre que Perrault hace en todo el cuento. En las versiones clásicas de *Barba Azul* se mantiene oculta ésta figura. Freud y Lacan tampoco conceden demasiado valor a la madre ni a las mujeres en sus escritos aun siendo estas las portadoras de la vida. Para ambos, las madres son las transmisoras de la normatividad¹⁴². Para Percovich las madres «deben estimular y favorecer el cambio y el

¹⁴⁰ Tatar, M. (2004). *Secrets Beyond the Doors: The story of Bluebeard and His Wives*. Princeton University Press. Princeton and Oxford, p. 3.

«Barba Azul» no sólo comienza con el matrimonio (en lugar de terminar con él), sino que también se relaciona con el nexo del conocimiento, la sexualidad, el mal y la mortalidad tan familiar de los cuentos y mitos bíblicos. Al igual que muchas de nuestras historias culinarias fundamentales, Barba Azul gira sobre el deseo de una mujer de conocimiento prohibido y, en su forma canónica francesa, describe ese deseo como una maldición»

¹⁴¹ Perrault, Ch. (1862). *Les contes de Perrault, dessins par Gustave Doré*. Paris, Ed. J. Hetzel, p. 55. También en Perrault, Ch. (1978). *Cuentos de Antaño* (Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual, trad.). Madrid, Ed. Anaya, p. 117.

«Había una vez un hombre que tenía hermosas casas en la ciudad y en el campo, vajilla de oro y de plata, muebles repujados y carrozas doradas. Pero, por desgracia, este hombre tenía la barba azul y eso lo volvía tan feo y tan terrible que no había mujer ni muchacha que no huyera de su presencia».

¹⁴² La explicación está en que Freud centra su investigación en las secuelas del proceso civilizador. También el psicoanálisis francés enfatiza en los efectos y consecuencias de la pérdida de la madre y no se detiene en el origen, en la fase preedípica, como hace la psicoanalista Melanie Klein y sus seguidoras anglo-americanas. Según Tubert, Freud entre 1924 y 1931 explica la sexualidad femenina como un proceso evolutivo e incluso una búsqueda de identidad que parte de una posición indiferenciada, pero también fracturada por un lenguaje clasificador y una estructura de poder cuyo sistema de relaciones impiden el desarrollo de la propia identidad, aspecto este último obviado por Lacan. Para

riesgo, incesantemente»¹⁴³. Para evitar esto es necesario suprimir los referentes históricos, la memoria de la madre, de todas las madres y facilitar la continuidad del sistema. Hurgar en la memoria implica ir más allá del espacio que nos significa para romper el orden simbólico enquistado. Sherman trata de «establecer nuevos enlaces entre visión, subjetividad y producción cultural de significado»¹⁴⁴.

En cuanto al nombre de la protagonista, no se menciona, un aspecto relacionado con el olvido de la madre y la intimidad. Por el contrario, la hermana y los hermanos no solo tienen nombre: Ana, Dragón y Mosquetero, sino que adquieren una identidad dentro de la historia. Perrault se refiere a ella, los Grimm la llaman doncella. Ante la carencia de nombre me he visto obligada a inventar el calificativo de *curiosa* para la protagonista del cuento de Barba Azul, y *heroína* para el cuento de Fitcher's Bird. La curiosa esposa sometida de Barba Azul, tiene total libertad para moverse por la casa, excepto para entrar en la habitación donde se esconde el pasado monstruoso de su esposo. Esta historia es el reflejo del rey Schahriar en *Las mil y una noches*. El cuento en sí, trata de la desaparición de todas las esposas curiosas, fisgonas y desobedientes de Barba Azul. Me recuerda la historia de Eva y Pandora: «*this story is about, more than anything else, the perils of curiosity and how easily its seductive power takes hold of all women*»¹⁴⁵. De acuerdo con Laura Mulvey, Pandora «*is now better known for her curiosity than for her origin as artifact and lure*»¹⁴⁶.

El calificativo de curiosa remarca más si cabe el carácter secundario que perpetúan los asuntos relativos al género femenino, porque en este caso, curiosa no funciona como sinónimo de

Tubert, los términos “metáfora paterna” y “nombre del padre” introducidos por Lacan para explicar el complejo de Edipo, provienen de una estructura social basada en un orden patriarcal que limita el libre juego del significante a lo femenino, a las madres; mientras que la función de los varones, padres, es central, simbólica y hereditaria. De esta manera Lacan enfatiza la diferencia entre los sexos. El patriarcado, inventor del relato mítico, ha creado su propia ética para separar dos realidades intrínsecamente relacionadas: lo masculino y lo femenino, definido éste último desde el anterior: es decir, es el yo dividido. A esto añado el acertado argumento de Tubert sobre la reiterante importancia que lo masculino concede a la diferencia anatómica y cómo focaliza en su sexo la función significante, el falo, símbolo ausente en lo femenino. Esta definición sitúa a las mujeres y madres en un espacio donde no existe acoplamiento entre lo social y lo natural; ese espacio de silencio, no simbólico tan criticado por las feministas, donde solo se concede el significado de la maternidad, lo natural. Pero en el juego libre del significante se hacen visibles nuevos lenguajes, propuestas descodificadoras que propician nuevos significados.

¹⁴³ Percovich, L. (1996). “Posiciones amorales y relaciones éticas”, en Tubert, S. P. (1996). *Figuras de la madre*. Op. cit., 238.

¹⁴⁴ Trafi-Prats, L. (2006). Perturbar la Historia del Arte desde el lugar de la espectadora. *Revista Mujer y Cultura Visual*, n° 0, p. 1-7. http://ares.cnice.mec.es/genero/pensamiento/tx/text_lt.html
También en Trafi-Prats, L. (2006). Perturbar la Historia del Arte desde el lugar de la espectadora. *Visualidades 4(1 y 2)*, 19.

¹⁴⁵ Tatar, M. (2004). *Secrets beyond the Door. The story of Bluebeard and his wives*. Op. cit., p. 26.

«Esta historia trata, más que nada, de los peligros de la curiosidad y de la facilidad con que su poder seductor se apodera de todas las mujeres»

¹⁴⁶ Ibidem, p. 62. «ahora es más conocida por su curiosidad que por su origen como instrumento tentador»

inquieta, algo que favorecería la personalidad de la protagonista, sino todo lo contrario, se asocia con fisgona. Igualmente sucede con la debilidad; débiles son las mujeres, los niños y los ancianos. Así mismo, las mujeres también son las portadoras del mal. Realmente, curiosear es sinónimo de investigar o indagar, es decir una virtud de autoafirmación, de seguridad y de resistencia, aspectos de la personalidad femenina que se quieren anular. Investigar e indagar se asocian con la creatividad, la invención; el ethos y el aprendizaje del individuo. Los primeros se asocian a las mujeres, los segundos a los varones. Desde la teoría feminista se atacan precisamente estos significantes de lo femenino engendrados por el discurso patriarcal limitador de la subjetividad y la libertad, tanto en la vida pública como en la privada. Benhabib, Valcárcel y otras muchas pensadoras feministas, centran su crítica desde una visión política, mientras que Butler pretende destapar los valores patriarcales dominantes desde la mirada del ámbito de lo privado. Desde mi punto de vista, ambas visiones se combinan en este relato.

Pero sigamos con el cuento de los Grimm, Fitcher es un brujo, un hombre astuto, acomodado que engaña, hechiza y rapta a tres hermanas que nada sospechan del extraño personaje. Fitcher las encanta y luego las promete grandes riquezas. Los poderes del hechicero hacen a las jóvenes dóciles y obedientes, pero no contento con esto, las pone a prueba para conseguir la esposa más apropiada. Si la curiosidad es el elemento destacado en la obra de Perrault, los Grimm supieron integrar de manera similar los juicios morales en el cuerpo de sus textos, y en este caso, alertan sobre los peligros de la desobediencia a la autoridad: el esposo. El examen implica una promesa, abstenerse de abrir la puerta al final del pasillo del piso inferior. La advertencia despierta la curiosidad de las jóvenes por conocer el enigma existente al otro lado de la puerta. Casualmente, estas jóvenes tampoco tienen nombre.

Un objeto tan frágil como una llave en el cuento francés y una llave y un huevo en el relato alemán, son los testimonios delatores del incumplimiento del compromiso de fidelidad exigido por el esposo y el raptor. En ambos cuentos existe la habitación prohibida, espacio donde se esconden los secretos no compartidos de las mujeres maltratadas, es decir, el silencio. El silencio es una forma de represión consciente que ha sido interiorizada, pero si lo miramos positivamente, también puede ser un lugar subversivo que inspire soluciones contra el sometimiento patriarcal. Como los Grimm, Sherman incluye ambos objetos, el huevo y la llave en las imágenes del cuento. Estos signos delatores cargados de simbología, muestran el comportamiento incoherente de Barba Azul, primero porque en su ausencia deja la casa en manos de sus víctimas, y segundo les prohíbe la entrada en una habitación concreta a la vez que, les entrega la llave que accede a dicha estancia.

Digamos que dirige directamente a sus víctimas hacia la prohibición. Esta contradicción reaviva el interés por averiguar el secreto escondido en la estancia, pero también revela el sistema de poder establecido por Barba Azul, mientras que el propósito de las jóvenes es desafiar ese poder. Siguiendo a Nitschke, Zipes argumenta:

La finalidad creativa y los temas fundamentales de los cuentos folclóricos no implicaban armonía, sino la ilustración de estructuras sociales cambiantes y formas de comportamiento alternativas, de manera que la gente pudiera entender mejor los nuevos desarrollos y las conexiones entre los seres humanos y las cosas¹⁴⁷

Abrir la puerta significa romper con dos valores sociales y psicológicos del patriarcado, valores de obligada presencia en la conciencia femenina: la prudencia y la curiosidad; una curiosidad detrás de la cual se intuye la traición moral y sexual, advertencia que, posiblemente Perrault y los Grimm, como individuos de su época, hacen visible a través de sus cuentos. En el caso del francés, la curiosidad a menudo viene acompañada del arrepentimiento, no obstante, esta ligereza se castiga con la muerte no sin antes transmitir a la víctima los motivos de su sentencia, lo que permite a Barba Azul reafirmar hasta el último momento, su poder.

*The woman must be constantly chastised for her curiosity, unreliability, and whimsy. True beauty depends on prudence and discretion, which are figuratively depicted by the heroine either sacrificing herself to a male beast or submitting to his commands and wishes because he has a noble soul and civil manners*¹⁴⁸.

Este mensaje significa el sacrificio de la doncella a las órdenes y deseos de su esposo. Barba Azul puede ser una bestia con apariencia de alma noble y modales cívicos, un aspecto coincidente con el relato de *La Bella y la Bestia*, pero con diferencias importantes como veremos en el capítulo dedicado al mito romántico.

La violencia extrema es un castigo en el ámbito de lo privado, pero también forma parte del ámbito público porque los fundamentos sociales que deber regir la sociedad, se establecen fuera. La Ilustración muestra todo un mundo de posibilidades, pero es precisamente en este punto histórico y su idea de progreso, cuando se incorporan los mecanismos que tanta destrucción y muerte traerán en el s. XX, aunque aquellos protagonistas nunca lo supieran. Es el inicio de un proceso en el que estamos totalmente comprometidos mediante las políticas de violencia y destrucción al que nos

¹⁴⁷ Zipes, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Op. cit., p. 209.

¹⁴⁸ Zipes, J. (2006). *Fairy tales and the art of subversion. The classical genre for children and the process of civilization*. Op. cit., p. 53.

«La mujer debe ser castigada constantemente por su curiosidad, falta de fiabilidad y fantasía. La verdadera belleza depende de la prudencia y la discreción representadas figurativamente por la heroína, ya sea sacrificándose por una bestia masculina o sometiéndose a sus órdenes y deseos porque tiene un alma noble y modales civiles».

hemos habituado. Este proceso conlleva la reducción de las capacidades reactivas para minimizar cualquier posibilidad de cambio, prueba evidente de la injusticia. Son muchos los disfraces de Barba Azul, pero en todos muestra un carácter violento, sádico y tirano. Es hábil, se esconde tras una apariencia externa aparentemente noble y normal. De acuerdo con el argumento de Steiner, la violencia siempre tiene seguidores incluso entre la clase intelectual, las instituciones, las academias etcétera, señales de una cultura que no está viva. La cultura viva: «es aquella que se alimenta continuamente de las grandes e indispensables obras del pasado, de las verdades y bellezas alcanzadas en la tradición»¹⁴⁹. Efectivamente, la tradición nos ofrece un repertorio con vistas a lo disposicional que diría Claramonte para encontrar nuevos repertorios y crear nuevas sensibilidades en un espacio de relación. En ese espacio hay que «considerar la medida en que todo elemento de una poética debe referirse a otro y tramar juntos un conjunto tendencialmente coherente y estable que dé cuenta de nuestra potencia»¹⁵⁰.

El secreto escondido detrás de la puerta, son los restos seccionados de aquellas curiosas que osaron quebrantar la prohibición y descuidaron su deber. Fisgonear, mentir, desobedecer son particularidades consustanciales a las mujeres y su práctica puede tener los peores resultados, la advertencia está servida. La intervención de los hermanos de la víctima, hacen del cuento un final feliz. En la versión de los Grimm, las dos primeras hermanas raptadas cometen el mismo error y serán castigadas, pero la tercera, aunque recibe la ayuda de sus hermanos, reúne dos categorías, dos habilidades negadas a las mujeres y que Sherman destaca poderosamente: el ingenio y la inteligencia. Aquí el ingenio tiene dos significaciones, la primera se refiere a la capacidad de la “heroína” para buscar salidas ante una situación precipitada, pero no soluciona el tema de fondo. «Las salidas provienen por lo general más del ingenio y de la demanda que de la reflexión»¹⁵¹. La segunda proviene de «*ingenium*, que designa la suma de las cualidades físicas y morales innatas en aquel que comienza a ser»¹⁵². La última hermana secuestrada, es tentada, pero no engañada, supera la prueba de obediencia, mantiene intacto el huevo y entrega la llave limpia a su raptor. Descubre las artes del brujo y sobrevive al horror de los cuerpos desmembrados de sus hermanas. El hechizo mágico se rompe cuando una mujer se casa con el mago, es ahora cuando se invierte el final del cuento, y cuando comienza la reflexión.

¹⁴⁹ Steiner, G. (1992). “En una poscultura”, en *El castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. 2ª Barcelona, Ed. Gedisa, p. 117.

¹⁵⁰ Claramonte, J. (2016). *Estética modal*. Madrid, Ed. Ténos (Grupo Anaya, S. A.), p. 215.

¹⁵¹ Valcárcel, A. (2019). *La política de las mujeres*. Op. cit., p. 183.

¹⁵² Agamben, G. (2005). *Profanaciones* (trad. Flavia Cosra y Edgardo Casro). Buenos Aires (Argentina), Ed. Adriana Hidalgo, p. 8.

5. Gustave Doré y Cindy Sherman

Hasta ahora hemos desarrollado el contenido del cuento de Perrault y de los hermanos Grimm, en ambos se intuyen semejanzas y diferencias pero es necesario dedicar algunas líneas a la interpretación que Doré hace del cuento de Perrault y compararlas con la de Sherman, *Fitcher's Bird*, para situar mejor el comentario de las fotos.

Las imágenes de Doré siguen devotamente la forma y el contenido de Perrault. Gustave Doré¹⁵³ fue un pintor e ilustrador francés, autodidacta, nacido en Estrasburgo en 1832, una ciudad de gran atractivo para artistas provenientes de Francia y Alemania. Muy pronto demostró sus habilidades como dibujante, tenía cinco años cuando realizó sus primeros dibujos y quince cuando comenzó a trabajar como ilustrador, gracias a la influencia del periodista y dibujante caricaturesco Charles Philipon, en un semanario satírico: el *Journal pour Rire*. En aquel momento Doré fue uno de los jóvenes mejor pagados de toda Francia. A esta misma edad se publicó su primer libro, una sátira titulada *Los trabajos de Hércules* (1854). Sin embargo, su fama se intensifica gracias a las xilografías y grabados para obras de autores como Rabelais, Perrault, Balzac y otros. En 1861 se publica su obra más famosa *El Infierno de Dante* con 76 grabados, y en 1862 los cuentos de Perrault. No podemos dejar de mencionar las ilustraciones románticas tan conocidas como las de la Alhambra, u otras menos difundidas como *La historia de las cruzadas* (1877) y *Orlando furioso* (1878). El carácter de sus obras es romántico, lleno de fuerza y grandiosidad, rozando lo fantástico y siempre fiel al texto y personajes descritos por Perrault.

Doré fue también un gran inspirador para los cineastas tanto por sus imágenes bíblicas, como por las atmósferas paisajísticas y la apariencia fantástica de sus grabados. Manuel Ferri Gandía afirma en su tesis doctoral que Doré destaca por «su maestría en la expresión del movimiento, con escenas dibujadas como fotogramas de películas sacadas de un plano de acción mucho tiempo antes de inventarse el lenguaje cinematográfico»¹⁵⁴. Este punto de vista conecta a Doré con el trabajo personal de Sherman durante las décadas de los setenta y ochenta en las series *Film Stills* (1979) y

¹⁵³ Doré fue brillante en la ilustración de obras literarias. Sus ilustraciones del *Rabelais*, en 1854, fueron un éxito extraordinario. El siguiente año ilustró, con 425 dibujos y etiquetas, los *Cuentos Droláticos* de Balzac y en 1861 el *Infierno* de Dante. Siguió así, ilustrando con una imaginación fértil, más de 120 obras, entre las cuales figuran algunas de las obras maestras de la literatura: *Los cuentos* de Perrault (1862), *Don Quijote* (1863), *El Paraíso perdido* (1866), *La Biblia* (1866), *Las Fábulas* de la Fontaine (1867) y otras dos partes de *La Divina comedia* de Dante. En 1931, Henri Leblanc publicó un catálogo razonado que contabiliza 9.850 ilustraciones, 68 títulos de música, 5 carteles, 51 litografías originales, 54 aguadas, 526 dibujos, 283 acuarelas, 133 pinturas y 45 esculturas. Una carrera artística inigualable para alguien que murió con tan solo 51 años.

¹⁵⁴ Ferri Gandía, M. (2015). *Arquetipos imaginarios. Las claves del cine fantástico de aventuras de Ray Harryhausen* (tesis doctoral), Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, p. 123.

las de color *Centerfolds* (1981). Fotografías estas últimas, perfectamente estudiadas y elaboradas en espacios diferentes, cuyos encuadres y planos cinematográficos, nos recuerdan los años cincuenta y sesenta. Dibujo, fotografía, fotograma, tres técnicas artísticas entre las que se pueden encontrar similitudes, pero en lo referente al contenido del cuento, Doré y Sherman se distancian, totalmente.

El ilustrador nos muestra a Barba Azul como un aristócrata, un hombre maduro vestido con ricos ropajes en un ambiente exagerado y seductor más propio del Barroco Rococó. La mansión de Barba Azul bien podría ser un palacio reflejo del poder que ostenta en todos sus aspectos, mientras que la esposa orgullosa se divierte enseñando a sus amigas las riquezas de su esposo. Un detalle a destacar porque evidencia el progreso económico y social que le proporciona su nuevo estado. Doré, hijo de su tiempo y romántico, mira al pasado, pero no retrocede a la Edad Media, sino al inicio del control y reutilización de los cuentos folclóricos equipados con una nueva perspectiva de clase, unas reglas en respuesta al nuevo proceso de socialización comenzado durante los dos siglos anteriores.



Fig. 1. G. Doré para el cuento *La Barbe Bleue* del libro *Les Contes de Perrault*, Ed. en París en 1862. (Gallica. Bibliothèque nationale de France)¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Perrault, C. (1862). *La Barbe Bleue*. En *Les Contes de Perrault*. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855619t/f162.item.r=les%20contes%20de%20perrault,%20dessins%20par%20gustave%20dor%C3%A9,%20pr%C3%A9face%20par>

Por su parte, los hermanos Grimm también expresan el gesto manipulador de la burguesía pero, introducen tintes románticos esperanzadores y potenciadores de la personalidad de la “heroína”, lo que revela cierto carácter revolucionario tanto en sentido estético como político. Es la forma tímida que los Grimm tienen de mostrar la esencia del momento socio-histórico: la autonomía propia de cada individuo para construir su propio destino. Esto requiere un cambio de conductas, y aunque en este cuento no prima tan importante detalle estético, el papel otorgado a la protagonista mantiene el reflejo de un orden social que no desea una existencia alienante. Para hacer visible ese carácter en un nuevo contexto, Sherman no compete con Doré ni pretende ser diferente, simplemente muestra realidades ya existentes percibidas desde un punto de vista distinto a cómo se había visto antes¹⁵⁶. Para ello, se sirve de los primeros planos y del fragmento en el intento de reducir al máximo las intenciones subjetivas.

Dentro de los nuevos cambios, no se incluye el carácter dado hasta entonces al matrimonio, sino todo lo contrario, sigue siendo convenido para muchas mujeres, tanto aristócratas, como bien posicionadas socialmente, o incluso es practicado entre los estratos más bajos de la sociedad. Como ya sabemos, era la única salida además del convento para llevar una vida supuestamente mejor. Los matrimonios de conveniencia entre hombres mayores y experimentados con jovencitas han sido una tónica constante en la historia y todavía lo es en todas las geografías del planeta. Durante el s. XIX la propaganda del amor romántico se pone de moda y se idealiza, posiblemente es la contrapartida a la propaganda feminista que, aunque poco conocida y leída por las mujeres, alerta a las mentes reaccionarias y las no tanto de la época. De cualquier forma, los literatos del momento pusieron de relieve una realidad aún no extinguida, sirvan como ejemplo *El sí de las niñas* (1805), *Anna Karenina* (1877), o *Madame Bovary* (1857). Goya nos dejó su aportación con la obra *La Boda* (1791/1792). En ninguna de estas historias hay un final feliz, para la muchacha del cuento tampoco.

La versión de Perrault nos presenta un enlace pactado que sin duda mejorara la posición social de la esposa. Doré ilustra en blanco y negro a la pareja en una de las salas ricamente decorada donde Barba Azul despliega toda su fuerza persuasiva para condicionar paradójicamente a su joven esposa. Sus rasgos presentan una falsa normalidad, metáfora de la auténtica realidad. Su rostro está enmarcado por una espesa barba oscura y cuidada, lo que provoca extrañeza. Sobre su cabeza de cabello gris, un sombrero de época con pluma. Sus ojos grandes y saltones previenen y advierten a su esposa, quien le escucha más intrigada que atenta, y observa las llaves que su esposo la entrega. Como veremos en la descripción de ambos personajes Doré se ha asegurado de reflejar al esposo

¹⁵⁶ Sontag, S. (2009). *Sobre la fotografía* (trad. Carlos Gardini). Barcelona, Ed. Debolsillo, p. 120.

elegante y protector mientras que ella no representa el ángel del hogar inocente y sumisa, ni las fantasías tardías de Rossetti que, en términos psicoanalíticos son mujeres «“signos”, fetiches en los que el artista proyecta, disfrazados, sus temores a la castración»¹⁵⁷. Tampoco se parece a la maléfica y castradora de Klimt, ni la vampiresa de Munch..., sino aquella que ostenta el rasgo indeseable por las consecuencias fatídicas que conlleva. Sin embargo, hay un aspecto que une todos estos modelos contradictorios con las protagonistas del cuento: todas están atrapadas y fragmentadas. Las fantasías de Rossetti en un espacio indescifrable, las malvadas y las sumisas en el imaginario colectivo, y las de Doré en el castillo de Barba Azul. Todas son metáforas de la cultura. Vestidas o desnudas sus cuerpos pertenecen al mismo discurso, son bellos pero sucios o impuros; atractivos pero peligrosos; maternales pero destructivos «el cuerpo femenino aparece en esta misteriosa duplicidad como el arquetipo de la Naturaleza»¹⁵⁸. Femenías lo explica perfectamente «tradicionalmente, hemos sido objeto de conocimiento científico (sobre todo de la medicina y de la psicología), o fuente de inspiración de los poetas, pero no *una* sujeto libre, reconocida con igual capacidad legal, política y científica, que los varones»¹⁵⁹.

Doré deja muy clara la imagen que el espectador debe retener en su memoria. Un gesto repetido en otra escena del cuento: la joven *curiosa* con sus amigas. En sentido benjaminiano, esta imagen funciona en el receptor como testigo de la excitación provocada por la curiosidad, y no como un recuerdo liberador. Al mismo tiempo, el espectador es consciente de la satisfacción que provoca en la protagonista ese impulso incontrolado de abrir y salir al mundo. Tenemos las primeras pistas del mensaje patriarcal del cuento, una entre las muchas que combatió Stuart Mill en pro de un ideal, «una relación de pareja en un mundo en el que la mujer ya es libre, puede cultivar su educación y conoce la responsabilidad que entraña entrar en el mundo social y político»¹⁶⁰.

Sherman contesta con un relato similar, pero, el lenguaje usado en sus imágenes, distan de las de Doré:

Now this is a story for those who are not squeamish, for it is about a wicked wizard who liked to cut people up. This wicked wizard's name was Fitcher, and he used to disguise himself as a poor man with a basket and go begging from house to house to catch beautiful girls. His power was so great that all he had to do was touch someone, and that person could not move away from him and

¹⁵⁷ Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Ed. Cátedra, p. 195.

¹⁵⁸ Molina Petit, C. (2015). “La construcción del cuerpo femenino como victimizable y su necesaria reconstrucción frente a la violencia machista”. *Revista de Investigaciones Feministas*, Vol. 6, pp. 69-84.
http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2015.v6.51380

¹⁵⁹ Femenías, L. (2000). *Sobre sujeto y género (Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler)*. Buenos Aires (Argentina), Ed. Catálogos, p. 54.

¹⁶⁰ De Miguel, A. (2016). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Op. cit., p. 99.

had to do what he wanted. The spell would only be broken by a woman who proved to be obedient to his will and agree to marry him, because, of course, then no spell would be needed. One day Fitcher went to the house of a man whom he knew had three lovely daughters. He had his basket with him. "A crust of bread for a poor man", he cried weakly, approaching the man's door. Out came the oldest daughter with some bread. When Fitcher reached for it, he touched the maiden's hand, and she was then in his power and had to get into the basket and be carried off. He took her to his house which stood in the middle of a dark and dismal forest filled with strange beasts that Fitcher had enchanted¹⁶¹.



Fig. 2 y 3. Cindy Sherman para el libro *Fitcher's Bird* editado en New York en 1992

Desde el principio del cuento se está advirtiendo al espectador/lector: se trata de un mago malvado que le gusta cortar a la gente. El resto nos lo podemos imaginar, el comportamiento de Fitcher fue normal durante los primeros días, después comienza nuevamente su obsesión y somete a prueba a la joven doncella entregándole las llaves de toda la casa.

¹⁶¹ Sherman, C. (1992). *Fitcher's Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm*. Rizzoli International Publications, New York. «Es una historia para aquellos que no son sensibles, porque se trata de un mago malvado que se supone le gusta cortar a la gente. El nombre de este malvado hechicero era Fitcher, y solía disfrazarse de pobre con una canasta e ir pidiendo limosna de casa en casa para atrapar a hermosas chicas. Su poder era tan grande que todo lo que tenía que hacer era tocar a alguien, y esa persona no podía alejarse de él teniendo que hacer lo que él quería. El hechizo sólo sería roto por una mujer que demostrara obedecer su voluntad y accediera a casarse con él. Una vez casado el hechizo no sería necesario. Un día Fitcher, cargado con su cesta, fue a casa de un hombre de quien sabía que tenía tres bellas hijas. "Una corteza de pan para un pobre hombre" dijo débilmente, acercándose a la puerta del hombre. Fue la hija mayor quien le ofreció un poco de pan, cuando Fitcher la alcanzó, tocó la mano de la doncella, y esta cayó en su poder, la puso en la canasta y se la llevó. La llevó a su casa, en medio de un oscuro y sombrío bosque lleno de extrañas bestias encantadas por Fitcher»

Here are the keys to the house, which you are free to explore all you like. But do not go into the room whose lock fits the smallest key. Then he gave her an egg, saying, "Take this egg with you wherever you go, and be very careful with it, for you must return it to me exactly as it is in its present form"¹⁶².

La muchacha entra en todas las habitaciones quedando maravillada de las riquezas encontradas, pero no puede resistir la tentación de entrar en la cámara prohibida. La consecuencia de su desobediencia ya lo conocemos. Fitcher no duda en regresar por la segunda doncella y luego por la tercera, la más joven de las tres hermanas, quien recibe las mismas instrucciones y le entrega los mismos objetos.

Las habilidades de Sherman tienen como objetivo dos motivos importantes: el primero, trastocar el sistema de representación que establece identidades; y el segundo, demostrar que la disciplina corporal basada en la repetición de actos determinantes de la condición de hombres y mujeres, no corresponde realmente con la identidad femenina. Sherman contesta y parodia la imagen que nos presenta la imaginería cultural repulsivamente deformada. De esta forma, Fitcher es un hombre alejado de lo normal, enmascarado, toma el aspecto de un anciano corpulento, de rasgos faciales profundos. Su barba poblada oculta una piel arrugada y mugrienta, sin ella su aspecto sería más desagradable e incluso despreciable, casi rozando la repulsión. En el cuento aparecen tres fotografías del rostro de Fitcher, una de perfil para la portada y dos contrapicados de primer plano; el fondo es oscuro, casi en penumbra, y una luz amarillenta cae sobre tan desagradable rostro acentuando su intrigante expresión. Este sádico enmascarado nos increpa e intimida con una mirada de ojos oscuros.

Podemos imaginar su atuendo de aspecto harapiento y sucio. Un pobre de aspecto feo, espantoso, hostil y posiblemente resentido; una bestia en todo el sentido del término que esconde toda una dimensión personal salvaje, física y moralmente. Esta descripción es un propósito en Sherman en contraste con la suavidad, la delicadeza y lo refinado de la doncella de la que tan sólo tenemos una aproximación de su físico. Los rasgos de su rostro semejan una muñeca de porcelana de tez blanca, líneas casi perfectas y cabello rubio. La fragmentación es un recurso de la artista con el que da pistas sin manipular la imaginación del espectador, deja a su inventiva la imagen total de la protagonista para liberarla de una identidad fija, al tiempo que hace una lejana alusión al castigo. Una postura inteligente por parte de Sherman porque es polivalente. Esta artista tan conocida por

¹⁶² Ibidem. «Aquí están las llaves de la casa, puedes explorar todo lo que quieras, pero no vayas a la habitación cuya cerradura encaja con la llave más pequeña. Él le dio un huevo, diciendo: Toma este huevo y llévalo contigo donde quiera que vayas, y ten mucho cuidado con él, porque me lo tienes que devolver exactamente como es en este momento»

protagonizar sus propias fotografías, no interpreta ningún papel en el cuento, sin embargo, continúa en su línea: no invita al placer estético, sino que distorsiona su apariencia. Lo que vemos no es el cuerpo fetichizado y seductivo creado por la industria hollywoodiense, sino el gusto por lo grotesco¹⁶³. La intención de Sherman consiste en «sustituir la noción de placer por la de lucidez»¹⁶⁴, a saber, quizá para tener un conocimiento más inmediato de las cosas, en este caso, desenmascarar la hipocresía y combatir la ignorancia con pequeños jirones de esta historia.

Sherman no reescribe el cuento, denuncia una situación permanente. Si bien los cuentos de hadas adaptados son testimonios de los tiempos con sus carencias y sus realidades, este relato en particular no cambia su contenido. Un argumento para alejarse del mensaje totalmente machista que soluciona con imágenes fragmentadas del cuerpo. Se resiste a mostrar el cuerpo completo y son las manos y no los rostros los que significan a los protagonistas ayudados por la luz de corte tenebrista. La artista sirve en bandeja los aspectos más grotescos del cuento, pero a la vez, quiere deconstruir los intereses sobre los que se funda la anatomía política y erosionar su significado. En el caso del cuerpo femenino, la historia del arte ha vertido todo un enorme potencial imaginativo, psicológico y experimental, casi siempre ordenado y destinado al control del cuerpo tanto en su forma física, como psicológica y espiritual. Siguiendo a Foucault, en el cuerpo puede «leerse una historia común de las relaciones de poder y de las relaciones de objeto»¹⁶⁵. Sherman es simplemente una guía para el espectador, no desea controlar al sujeto respecto del entorno, cree en la capacidad de éste para crear otras posibilidades a las ajustadas propuestas de los cuentos de hadas.

6. Los símbolos

No existe sociedad donde las relaciones se establezcan sin «privilegiar ninguno de los dos grupos a la hora de obtener versiones del mundo, al contrario, cada tipo de símbolo va a determinar una construcción simbólica»¹⁶⁶. Uno de los aspectos más curiosos del cuento de *Barba Azul*, es su escaso atractivo para el público infantil. No obstante, esta historia permanece ahí, latente, y se retoma una y otra vez, se reproduce, se reinventa. Según Tatar, para Bruno Bettelheim este cuento es cautelar y esconde un claro mensaje: «que las mujeres no deben ceder a la curiosidad sexual; los

¹⁶³ Tatar, M. (2004). *Secrets Beyond the Doors: The story Bluebeard and His Wives of*. Op. cit., p. 120.

¹⁶⁴ Bozal, V. (2008). *El gusto*. Madrid, Ed. Antonio Machado, p. 150.

¹⁶⁵ Foucault, M. (1998). *Vigilar y castigar*. Madrid, 28 Ed. Siglo Veintiuno, S. A. p. 30.

¹⁶⁶ Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Ed. La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, p. 69.

hombres no deben dejarse llevar por la ira al ser sexualmente traicionados»¹⁶⁷. La escena de Barba Azul entregando las llaves a su esposa, puede considerarse como la imagen central de toda la historia, mientras que el interior de la cámara prohibida no es contemplada por Doré, la tenemos que imaginar a través de la lectura. Su generosidad es desbordante a la hora de retratar y describir a la protagonista y los escenarios del cuento, tanto en forma como en contenido, sin embargo obvia este episodio. Una de las pocas escenas conservadas que alude a la cámara sangrienta es la dibujada por Hermann Vogel (1887). Vogel coloca el instrumento del sacrificio en primer plano: un hacha. Esta escena es resuelta por Sherman desde el inicio del relato mediante los fragmentos. La artista critica el poco interés que los ilustradores de la literatura infantil tienen en destacar estas escenas, aunque no tengan reparos en reducir y desvalorizar la figura de la doncella esquivando el comportamiento criminal de Barba Azul, una forma de atenuar la violencia de género. *Strangely, the chamber of horrors tucked away in Bluebeard's castle – with its mutilated corpses and pools of blood – is neatly converted from the locus ob Bluebeard's crimes into the site of his wife's curiosity and infidelity*¹⁶⁸.

Existe una enorme desproporción entre el crimen y el castigo. El enredo que se origina por la simple curiosidad, no está relacionado con los espantosos acontecimientos producidos tras abrir la puerta prohibida. Esta incongruencia no nos debe extrañar, si echamos un vistazo a los tópicos, comprobaremos el sistema de relaciones desiguales y los intereses de poder dentro de la estructura patriarcal. Una injusticia que ha acarreado muchos complejos y tragedias a las mujeres al privarlas de su autonomía y de su imaginación. No se han tomado en cuenta los intereses de todos los componentes que forman una comunidad, sino solo una parte de la misma. Si bien, hay un factor todavía más despreciable y sorprendente en este cuento maravilloso: la auto-culpabilidad, tanto por la curiosidad, como por el deseo.

La metáfora del cuento no está en el horror de los cuerpos desmembrados por Barba Azul, sino en la curiosidad y otras categorías adjudicadas a la protagonista. Doré no ha retratado el interior de la cámara prohibida y, fiel a Perrault, dirige la mirada del espectador hacia la escena inicial de la historia; obliga a fijar la atención en el semblante de la joven cuando se dispone a recoger las llaves. El pintor quiere que la *curiosa*, o mejor todas las curiosas, se culpen de los

¹⁶⁷ Tatar, M. 1987. *The hard facts of the Grimms' Fairy Tales*. Op. cit., p. 161.

¹⁶⁸ Ibidem. «De esta manera, «la cámara de los horrores escondida en el castillo de Barba Azul, con los cadáveres mutilados y los charcos de sangre, pasa de ser el lugar de los crímenes, al de la curiosidad e infidelidad de la esposa de Barba Azul».

pecados que la sociedad les impone, y a la vez, minimiza los crímenes del barbudo¹⁶⁹ y el autoritarismo extremo.

Perrault devotes a good deal of space to judgmental asides about the envy, greed, curiosity, and disobedience of bluebeard's wife and her intemates, but he remains diffident framing any sort of indictment of a man who has cut the throats of his wives¹⁷⁰.

Esa misma sociedad se descubre alabando el hurto, la glotonería, la astucia e incluso recomienda el engaño; una sociedad donde mentir y robar son perfectamente legítimos para lograr el avance social. Una sociedad que genera y elabora productos y necesidades como signos de una vida mejor, aunque en la mayoría de los casos, sean imposibles de satisfacer. Todo este artificio ha sido contestado y criticado, pero nunca con argumentos de género, ni siquiera desde la comunidad educativa, donde debería haber causado estrepitoso escándalo. Han sido las feministas las que dieron la voz de alarma sobre estas imágenes complemento de los textos infantiles.

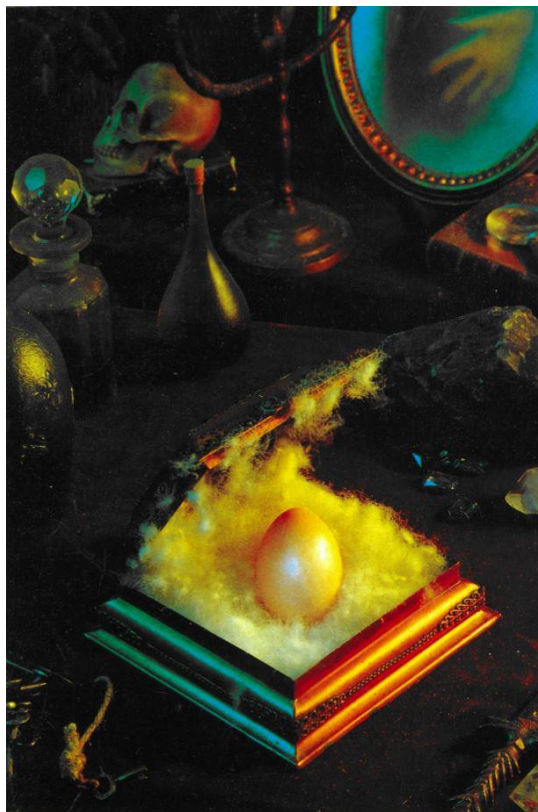


Fig. 4. Cindy Sherman para el libro *Fitcher's Bird*
Editado en New York en 1992.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 159.

¹⁷⁰ Tatar, M. (2004). *Secret beyond the Door. The story of Bluebeard and his wives*. Op. cit., p. 20.

«Perrault dedica una gran cantidad de espacio a los juicios sobre la envidia, la codicia, la curiosidad y la desobediencia de la esposa de Barbazul y sus intérpretes, pero sigue siendo tímido al presentar cualquier tipo de acusación de un hombre que ha cortado las gargantas de sus esposas».

Para las feministas este es el verdadero horror. Cómo a lo largo de centurias se ha reescrito la historia de *Barba Azul* con las mismas lecciones morales sin intentar decodificar los mensajes ocultos. Según Tatar, en algunas de estas reescrituras hay un claro consenso sobre lo que el cuento quiere impartir. Pero a menudo cada nueva interpretación parece detectar un precepto moral hasta ahora no descubierto¹⁷¹. Durante estos siglos se ha maltratado sistemáticamente a las mujeres estableciendo un sistema de relaciones de poder donde figuran como una mercancía más, objetos a los que se humilla, se cosifica y se tortura ilegítimamente. Pero sobre todo, evidencia una sociedad cuya cultura es cómplice de la normatividad. Una sociedad que basa sus principios en una doble moral que, desafortunadamente, todavía inunda nuestras relaciones cotidianas. El resultado se traduce en una sociedad de personalidades fragmentadas. Los fragmentos hacen referencia a esta sociedad, para Sherman también funcionan como las marcas de sutura que activan la memoria subjetiva aquí y ahora. Pero iremos un poco más allá, a las evidencias de la trasgresión, a la llave en el cuento de Perrault, el huevo en el cuento de los Grimm, y el tratamiento formal de Sherman, todos signos evidentes de las intenciones de la misma sociedad.

Otro de los elementos escondidos es el deseo, la sociedad normativa también quiere controlar y fabricar el deseo desde un doble rasero. El deseo también se descubre detrás de la puerta y está en conexión directa con la llave y el huevo. El huevo es un signo de vida, un principio espiritual o el misterio de la vida. Para el psicoanalista y psicólogo austriaco B. Bettelheim, la llave manchada de sangre se convierte en un símbolo de la desfloración: lo que revela la traición sexual de la *curiosa* durante la ausencia de su esposo. De nada sirve lavar la llave, está encantada y la sangre reaparece una y otra vez. Pero en el cuento de los Grimm, las muchachas son raptadas, por lo tanto, la curiosidad sexual es perfectamente legítima, otra cosa es la doble moral de la época que interviene represivamente calificando de inmorales las relaciones sexuales de las mujeres solteras fuera del matrimonio. La solución de si estas jóvenes son libres o no de practicar sexo, está en el huevo salpicado de sangre, el significado de este signo marca la pérdida irreversible de la virginidad, de su integridad física y moral, pero también la pérdida del monopolio exclusivo sobre el cuerpo de las jóvenes:

¹⁷¹ Tatar, M. (1987). *The hard facts of the Grimms Fairy Tales*. Op. cit., p. 164.

La exigencia de que la novia no traiga al matrimonio el recuerdo del comercio sexual con otro hombre no es más que la aplicación consecuente del derecho de propiedad exclusiva sobre una mujer; es la esencia de la monogamia: la extensión de ese monopolio hacia el pasado¹⁷².

Este descubrimiento lleva a Barba Azul y a Fitcher a decapitar a sus víctimas, una forma de morir asociada a la pérdida de la virginidad. Pero antes se produce la violación, el último trámite que asegura el triunfo total del homicida. Lo opuesto a este argumento, sería proteger la virginidad, contener el deseo, lo que significa reducir cualquier posibilidad de influencia externa, la garantía de la feminidad y la servidumbre, ser «obediente a la ley del padre»¹⁷³. Quizá por esta razón Fitcher incomunica a sus víctimas en su mansión, lugar donde él detenta la autoridad, posibilidad por la que también sale victorioso.

El concepto de servidumbre o impotencia psíquica, puede ser la respuesta a los acontecimientos reivindicativos de las sufragistas que amenazan los pilares de la autoridad patriarcal, lo que Fraser denomina «construcción autoritaria de normas que privilegian los rasgos asociados con la masculinidad»¹⁷⁴. No olvidemos que por entonces la psiquiatría y la sexología ya habían hecho su aparición y sus estudios y aplicaciones influyen en la simbología de los cuerpos. No es extraño que estos acontecimientos se acompañen de normas, reglas o formas arquetípicas clasificadas e identificadas con la pretendida idea socio cultural para imponer a los cuerpos, tanto en el ámbito privado como en el público. La resistencia de los hombres al voto de las mujeres significa negar que sus esposas, sus madres, sus hijas y hermanas, fueran formadas para ser autónomas¹⁷⁵. Décadas después, descubrimos que el patriarcado sigue concibiendo nuevas formas descalificadoras de lo femenino, además, saca partido de ello ante la lucha por la igualdad y el reconocimiento de la diferencia con el rebrote del movimiento feminista en el s. XX. Este movimiento teórico y revolucionario, crea un espacio ético, un espacio de libertad donde construir otros mundos; elabora una agenda y emprende una ruta cuyo objetivo es la igualdad y el reconocimiento de la diferencia. Entre sus diferentes propósitos, está el descubrir a todos los Fitchers, desenmascarar sus tretas, y

¹⁷² Freud, S. (1917-1918). “El tabú de la virginidad (Contribuciones a la psicología del amor, III)”, en *Obras completa. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud. (Cinco conferencias sobre psicoanálisis. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras 1910) XI* (José L. Etcheverry, trad). Buenos Aires, Ed. Amorrortu, p. 189.

¹⁷³ Irigaray, L. (1985). “El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza, otro modo de sentir”, en Cuadernos Inacabados n° 5, publicaciones de Lasal, Ed. Les Dones, p. 9.

¹⁷⁴ Fraser, N. (1997) *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición “postsocialista”* (trad. Magdalena Holguín Isabel Cristina Jaramillo). Santafé de Bogotá (Colombia), Ed. Siglo del hombre. Universidad de los Andes, p. 33.

¹⁷⁵ De Miguel, A. (2016). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Op. cit., p. 35.

abrir todas las puertas que amenazan a la sociedad y mantienen un sistema de dominación y sometimiento.

Aunque los cambios han sido importantes, ya desde hace algunas décadas, no están generalizados, tan solo influyen en una minoría. La constante manipulación de una parte de la sociedad continua y afecta a la casi totalidad de la misma mediante la creación de discursos cuyas categorías, imágenes y símbolos tienen como cometido diferenciar los espacios que hombres y mujeres ocupan en la organización familiar y social. Además de nuestra propia contribución, es decir, lo que nosotros mismos hemos interiorizado; las estructuras aprendidas dentro de una red social y cultural manifestada, mediante creencias, actitudes, actos, valores, mitos. Las fotografías de Sherman son experiencias capturadas, testimonios, a la vez que critican muchos aspectos de la sociedad inorgánica en la que vivimos.

Como se apuntaba anteriormente, estos escritores invitan a considerar la curiosidad legítima de la *heroína* como una perversión (un pecadillo serio), que trae consigo «*serious regrets*» «graves arrepentimientos»¹⁷⁶. La moraleja dice:

Es la curiosidad una manía que, pese a su atractivo y apetencia, cuesta muchos disgustos con frecuencia, y de ello hay mil ejemplos cada día. Es, pese a las mujeres, un placer ligero y hartamente avaro, que en probándolo ya deja de ser, y siempre cuesta demasiado caro¹⁷⁷.

La moraleja conecta con la auto-culpabilidad ya mencionada. La conclusión sería que la infidelidad de la mujer puede poner en juego la estabilidad familiar y por supuesto sus ideales religiosos. Pero, sobre todo, está en juego la honra de la mujer y la de su familia, tanto si está casada como si no; mientras que al varón sólo le afecta la traición de su esposa. Volvemos a la educación y la injusticia que supone la existencia de la doble moral sexual, una para los varones y otra para las mujeres, un tema también tratado por las sufragistas¹⁷⁸ y reflejado en la novela, el teatro y el realismo artístico de la época. Isabel Veloso apunta tres tipos de mujeres retratadas: la obrera, la prostituta y el ama de casa¹⁷⁹. Esta última encaja perfectamente con el tipo de esposa que desea Barba Azul, una esposa bajo la autoridad del marido. Cualquier actividad fuera de lo estrictamente asignado, es decir, el cuidado del hogar, de los hijos y del esposo, es objeto de condena y crítica. Y

¹⁷⁶ Tatar, M. (1987). *The hard facts of the Grimms' Fairy Tales*. Op. cit., p. 161.

¹⁷⁷ Perrault, C. (1985). *Cuentos de Antaño*. Ilustraciones: Gustave Doré, Ed. Generales Anaya, Madrid, p. 125.

¹⁷⁸ De Miguel, A. (2016). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Op. cit., p. 93.

¹⁷⁹ Veloso, I. (2009). "Tipos femeninos en las novelas del realismo y naturalismo francés". *Rapsoda, Revista de Literatura*, nº 1, 2009, Universidad Autónoma de Madrid, p. 91-104.

<http://www.ucm.es/info/rapsoda>

lo más crítico, se cuestiona la curiosidad por el crecimiento y el desarrollo del conocimiento. Las inquietudes intelectuales eran las más censuradas, *Madame Bovary*, *La Regenta*, y por qué no nuestra heroína del cuento, son claros ejemplos de mujeres cuya curiosidad vulnera los preceptos morales de la burguesía más reaccionaria.

El otro símbolo testimonio de la culpa es la llave. La llave puede significar el acceso al matrimonio, de hecho, cada una de las versiones comentadas finaliza con los enlaces de las muchachas una vez eliminado el verdugo. Si nos situamos en la mentalidad rígida y austera del s. XIX, sabemos que las representaciones inconscientes o fantasías de carácter sexual no podían ser pensadas ni expresadas mediante palabras, por lo tanto, se buscan otras fórmulas, disfraces que dieran respuesta al deseo reprimido. La llave puede ser una interpretación, una asociación y posiblemente, funciona como objeto, un símbolo suplente del falo para abrir la habitación cerrada y el deseo femenino. Para Jung el falo representa la libido, o energía psíquica en su aspecto creador¹⁸⁰ «en lenguaje onírico, una habitación cerrada representa a menudo los órganos sexuales femeninos, y el hacer girar la llave de la cerradura simboliza la relación sexual»¹⁸¹. Mientras que para Silvia Tubert, la llave es la referencia y la imposición de Barba Azul asoman al deseo articulado en una imagen plástica¹⁸². También Mefistófeles entrega una pequeña llave a Fausto, «un impulso dirigido a un fin, como la sexualidad, que es cabalmente cualquier objeto de comparación»¹⁸³. Si seguimos estos argumentos, y los relacionamos con la curiosidad y el descubrimiento de la sexualidad, la esposa de Barba Azul, parece no saber nada de la vida sexual y quiere descubrir el deseo, el «ello» inconsciente, el impulso reprimido que no experimenta con Barba Azul. Por el contrario, el impulso que aflora en la heroína del cuento de los Grimm es opuesto al discurso freudiano. En este caso el deseo se traduce en inteligencia, en conocimiento, en educación y justicia social. Esto es lo que evidencian el huevo y la llave como veremos posteriormente. En el caso del anciano hechicero, es la maldad la que brota de su inconsciente, a saber.

Ciertamente poco importa el significado, lo verdaderamente importante es la decisión, la actuación de las protagonistas ante un conflicto tal y como se representa en el inconsciente: satisfacer la curiosidad y la realidad del mito sexual. En términos freudianos sería lo que subyace

¹⁸⁰ Jung, C. G. (1998). *Símbolos en transformación*. (Edición revisada y aumentada de *Transformaciones y símbolos de la libido*). Ed. Paidós, Barcelona (supervisión y notas de Enrique Butelman, p. 137.

¹⁸¹ Bettelheim, B. (1994). *El psicoanálisis y los cuentos de hadas*. Op. Cit., p. 272.

http://www.heortiz.net/ampag/mitos/bettelheim-pa_cuentos_de_hadas.pdf

¹⁸² Tubert, S. (2001). “Malestar en la palabra. Freud cien años después”. Pasajes: *Revista de pensamiento contemporáneo*, nº 5-6, p. 7-22.

¹⁸³ Jung, C. G. (1998). Segunda parte, capítulo I, introducción, en *Símbolos en transformación*. p. 138.

reprimido en el inconsciente, razón por la que se magnifican y dramatizan los hechos y las fantasías más profundamente inquietantes en la mente del lector - espectador. Digamos que el mensaje está claro, la sexualidad es una actividad acotada al matrimonio. Siguiendo a Tatar, a diferencia de otros cuentos, los Grimm no profundizan en la asociación sexual donde también aparecen habitaciones prohibidas y escondites subterráneos. Los Grimm nos muestran heroínas cuya curiosidad les permite burlar a los malvados novios que tratan de atraparlas para el matrimonio. Un ejemplo es *The Castle of Murder*, donde la heroína intrépida derrota a su esposo¹⁸⁴.

Pero sigamos con el cuento. La tercera hermana hechizada, también fue tentada por la curiosidad, pero no engañada. Las sospechas alertan a la joven, su desconfianza crece cuando finalmente queda sola en la casa. Tras la precaución se sucede la curiosidad, la necesidad por liberarse del juego sobre el que aparentemente no tiene ningún control. El reto de su salvación consiste en romper con el arquetipo que la sociedad ha establecido para ella. Comienza a investigar, pero antes, pone el huevo a buen recaudo. A partir de aquí, el huevo adquiere otros valores ligados a la actitud de la *heroína* por ejemplo, la tranquilidad para obrar con cuidado. Pero también puede ligarse al reposo, al hogar, al espacio preedípico con la madre. En un espejo ovalado se refleja la mano de la *heroína* y, en el extremo opuesto, la famosa llave de la cámara prohibida. Aquí el espejo no funciona como un molde psicoanalítico, sino como evidencia de una experiencia subjetiva, aunque el uso constante del fragmento advierte de la dificultad del sujeto para lograr una relación con la realidad.

A continuación, coge la llave y abre la puerta. Sherman registra lo primero que atrae la atención de la *heroína* justo en el momento de abrirse la puerta: fragmentos. La artista prescinde de los elementos agresivos, los fragmentos no necesitan mayor énfasis, el hecho habla por sí solo.

La metáfora de Sherman no tiene desperdicio. Los Grimm construyen un mago simple, si su objetivo era representar el superhombre, no lo consiguen. Las estrategias del temor, el miedo, el rapto, la violencia..., son necesarias para controlar las inclinaciones naturales y los posibles cambios en los estándares sociales. La *heroína* no necesita ningún truco, solo su inteligencia, prueba de que algo estaba siendo manipulado desde afuera. La llave puede ser un símbolo sexual, pero desde mi punto de vista, la llave abre la puerta de la sabiduría, razón por la que se quiere limitar la curiosidad. Esa curiosidad es el arma de la salvación, lo contrario es continuar en la ignorancia. Nuevamente la educación, el tema protagonista del último capítulo. La puerta de la

¹⁸⁴ Tatar, M. (1987). *The hard facts of the Grimms Fairy Tales*. Op. cit., p. 170

cámara oscura abre el conocimiento no solo de la joven doncella sino el de todas mujeres. Las mujeres están constantemente abriendo las puertas que la sociedad les cierra. La llave restablece el valor de lo femenino para aquellas que tienen la osadía de atravesar las puertas selladas y romper el orden simbólico establecido. Esa es la metáfora del cuento. La llave significa el final del silencio.



Fig. 5. Cindy Sherman para el libro *Fitcher's Bird*
Ed. en New York en 1992.

Todos los cuentos tienen esa dosis de magia, aquí la magia es la belleza que funciona cuando la doncella, sin perder la entereza, compone pieza a pieza los cuerpos de sus hermanas y comienzan a recuperar la vida. A salvo quedan el huevo y la llave que la joven entrega intactos a su raptor. Una vez más las manos son las protagonistas, pero en esta ocasión no se rozan.

A partir de este momento es la *heroína* la que dirige e impone las condiciones. Es la primera vez que se nombran a los progenitores, su preocupación por el poder y la riqueza. La actuación de la *heroína* no responde a una demostración de poder sobre su raptor, sino al ingenio para salvar su propia vida.

Nuevos enlaces cierran todas las versiones clásicas de esta historia. El matrimonio se considera como patrón imprescindible de la organización social y, en muchos casos, incluye el progreso económico. En este caso, Barba Azul y Fitcher garantizan el ascenso social y económico de sus últimas víctimas. Los cuentos están llenos de escenas que reclaman una vida y una sociedad mejor, un mensaje recogido y transmitido por la Ilustración, pero tan enjuiciado desde los primeros románticos:

Barbazul consigue una nueva esposa para sí, es decir mediante la oferta de un gran número de riquezas que han de servir para paliar las deficiencias que definen este matrimonio desde el momento de su misma concepción: la diferencia de edad y de nivel económico; el abismo entre la inocencia de la joven y bella esposa y la crueldad de un hombre mayor, físicamente repulsivo y con amplia experiencia en el terreno sexual. Ni siquiera resulta inverosímil el hecho de que este esposo sea un contumaz asesino de mujeres, pues la historia está tristemente jalonada por numerosos criminales de esta misma guisa, criminales que han calado hondamente en la memoria popular, que no olvida nombres como los de Jack el Destripador o el Violador de Boston¹⁸⁵.

El final del cuento de Perrault no implica un plan previo de la esposa por su osadía, su salvación parece depender de la colaboración de sus hermanas y hermanos, principalmente estos, expertos soldados fuertes y valientes al «servicio de la feminidad pasiva»¹⁸⁶. Son estos quienes asestan el último golpe a Barbazul. Por el contrario, Sherman atraviesa el mito contra el autoritarismo patriarcal y nos presenta una heroína que logra su salvación mediante el ejercicio autónomo de la imaginación, y tras salir ilesa del primer asalto, ingenia un plan que devuelve a todas sanas y salvas a casa. La cesta utilizada por Fitcher para raptarlas servirá para devolverlas, y será el mismo raptor quien lo haga sin imaginar el objetivo de tal acción. Las jóvenes no viajan solas en la cesta, irán acompañadas de oro y de otros objetos preciosos acumulados por el hechicero.

Sherman sigue fotografiando segmentos del cuerpo como únicos exponentes para guiar la imaginación del espectador. Una vez en casa, las hermanas serán las encargadas de pedir ayuda al padre y otros miembros de la familia para salvar a la heroína. El cuento no termina ahí, de nuevo los símbolos se suceden para dar paso al final de la historia con un contrapicado más rotundo y transparente de Fitcher acuciado por las llamas, sudoroso y los ojos llenos de terror.

Una vez más la luz es un recurso potenciador de los rasgos caracterizadores del hechicero. Las razones son obvias, para Sherman, la luz oscura es sinónimo de la insistente ceguera del orden patriarcal ante una educación pretendidamente conservadora. La fuerza y la represión dejan invidentes no sólo a las víctimas sino también a los verdugos que tarde o temprano sucumben ante sus propias maniobras. La fuerza es burlada por la inteligencia y por el control emocional de la protagonista, lo cual verifica que los estereotipos asignados a las mujeres como pasivas, dependientes, inseguras, etcétera son un producto histórico cultural. La *heroína* se aleja de los redundantes significantes asignados a lo femenino. No es una imagen sexual, ni maternal, tampoco

¹⁸⁵ Fernández Rodríguez, C. (1997). *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras femeninas del cuento de Barbazul*. Málaga, Ed. Atenea Estudios sobre la Mujer, Universidad de Málaga p. 34.
http://www.academia.edu/8787154/Las_nuevas_hijas_de_Eva_Re_escrituras_feministas_del_cuento_de_Barbazul

¹⁸⁶ Ibidem.

es la malvada y castradora; los segmentos del cuerpo fotografiados nos dan pistas para imaginar unas formas físicas esbeltas y graciosas propias de la pubertad, mientras que no sucede lo mismo con Fitcher. Sherman lleva al extremo el estereotipo masculino: lo imperfecto imposible de transformarse en príncipe mediante la magia. Fitcher simboliza la falta de humanidad; mientras que Ella simboliza el yo, la imaginación, la emancipación, la autorrealización. Este detalle da un giro al orden social y desvela un poder que desea actuar con justicia. Algo normal si atendemos los acontecimientos históricos, sociales y políticos que rodean a la artista durante el último cuarto del s. XX: el rebrote del movimiento feminista. Los argumentos de Kate Millet también son pertinentes al centrar «la atención sobre la división social en sexos, la revolución sexual y la relación entre lo personal y lo político cuestionaba algunos postulados y prácticas consolidados»¹⁸⁷ en el interior de las voces más conservadoras.

Como podemos ver, los Grimm cambian los personajes del final del cuento. Aquí los protagonistas del desenlace son el padre y los primos de las muchachas hechizadas quienes sustituyen a los hermanos de la esposa de Barba Azul. El protagonismo de estos es minimizado por Sherman, aunque no los obvia, son héroes paternalistas siempre dispuestos a dejar clara su posición. La artista desea la participación del propio lector y espectador para interpretar su actuación una vez que el hechicero ha sido desposeído de sus poderes. Como artista posmoderna, invita a repensar una situación que desafortunadamente no es un simple cuento de hadas para niños y niñas, sino un tema serio de adultos. Sugiere reflexionar sobre el mito, sobre cómo hacer frente a los poderes del mundo mítico que diría Benjamin.

7. Conclusión

En estas páginas se ha hecho un recorrido sobre los temas centrales que serán tratados en los diferentes capítulos y subcapítulos. Comienza con una introducción a los cuentos para focalizar la atención en los dos relatos y la interpretación de los mismos en clave feminista. Se reflejan las características relacionadas con las teorías del feminismo de la igualdad, sus argumentos desvelan un sistema de relaciones de poder que utiliza la opresión y la violencia para someter a las mujeres. El comportamiento de las protagonistas revela la necesidad de salir de ese sistema para objetivar el mundo de otra manera fuera de los dualismos del discurso patriarcal que divide las categorías sexuales y los espacios de actuación y reproducción en público y privado. El origen de esta división

¹⁸⁷ Millet, K. (1995). *La política sexual* (trad. Carmen Martínez Gimeno). Madrid, Ed. Cátedra, p. 12.

se encuentra en el liberalismo y su ideal de familia burguesa frente a la aristocrática. El viraje estético y político cierra la puerta del conocimiento a las mujeres, esto es lo que retrata Doré con un lenguaje cerrado, mientras que Sherman abre perspectivas en el espectador lo que implica afrontar el consenso. Pero también desde el feminismo de la diferencia, quienes a través del lenguaje deconstruyen las normas que dirigen la cultura dual que modula los cuerpos en los espacios diferenciados. Su exclusión del orden simbólico como lo otro, reivindican la diferencia y centran su lucha en el reconocimiento de la misma; destacan los valores puramente femeninos como mediadores del orden frente al extremo simbólico representado por la ley del padre.

Los actos del habla ilocucionarios y perlocucionarios nos dan la pista para reconocer los significados de dichos actos cuya base es la performatividad del lenguaje y los comportamientos heredados de madres a hijas, lo que implica borrar la memoria de la madre. Este personaje, aunque oscurecido y ausente en ambos relatos, figura de manera importante y veremos cómo manifiesta su personalidad en forma de madre fálica o, madre positiva. Tampoco aparece la madre en el cuento de *La Bella y la Bestia*. Para desmentir el mito romántico, se estudian los tres cuentos y se concluye que los tres manejan la mirada del espectador, pero las fotografías de Sherman, trastocan el contenido del texto mediante la técnica del fragmento, muestra que se puede entrenar al lector en el arte de encarar la violencia y la muerte; permitir al espectador ser el artesano de la historia e incitarle a reflexionar sobre aquel mundo y el nuestro. Pero sobre todo, rompe con la magia que los opresores y la industria cultural ejercen sobre nuestra realidad cotidiana.

Es precisamente lo real lo que verá Fitcher al final del exitoso plan de la protagonista convertida en un sujeto emergente. Cada una de las fotografías de Sherman es una pista para llegar a construir la historia real. De esta manera, Sherman se muestra acorde con el compromiso de lo que este tipo de relatos deben aconsejar en los siglos XX y XXI: historias alejadas del autoritarismo y fetichismo de mercancías para evitar la instrumentalización de la imaginación. El complemento final de lo real se muestra en el análisis del último grabado del cuento y las últimas fotografías de Sherman. Doré explota la disolución del símbolo y el signo, pero remata la escena con la renovación de lo simbólico. Por su parte Sherman revela la inestabilidad de lo real: la imposibilidad de fijar las identidades.

Finalmente, se analiza el fragmento como recurso técnico relacionado con la construcción de la identidad, y por ende, de las sexualidades, pero también da respuesta a otras formas de represión alejadas de la estructura consensuada y que irán siendo desveladas en el comentario de tres

imágenes. La primera perteneciente al cuento *Fitcher's Bird*, dos cabezas idénticas, la segunda pertenece a la serie de *Centerfolds*, 1980 (Untitled 91), y la tercera, es un pastel de Paula Rego sobre su serie de *Blancanieves*. Tres propuestas diferentes alejadas del idealismo masculino y donde el fragmento se manifiesta desde varios puntos de vista.

El último capítulo está dedicado a la educación como recurso para trabajar la igualdad frente al binarismo patriarcal. Ambos cuentos funcionan como dispositivos de la tecnología del poder que frenan las aspiraciones sociales y educativas de los excluidos del pacto social.

Bibliografía

- Adams, J. (28 de March de 2005). *www.gutenberg.net*. Recuperado el 26 de Marzo de 2021, de *www.gutenberg.net*: <https://iuristebi.files.wordpress.com/2011/07/democracy-and-social-ethics.pdf>
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires (Argentina): Ed. Adriana Hidalgo (Profanazioni, 2005).
- Aína Maurel, P. (2012). *Teorías sobre el cuento folclórico. Historia e interpretación*. Zaragoza: Excma. Diputación de Zaragoza.
- Aliaga, J. V. (2007). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del s. XX*. Madrid: Ed. Akal.
- Amorós, C. (1987). Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación. *Arbor*(CXXVIII), 113-127.
- Amorós, C. (2001). *Feminismo. Igualdad y diferencia* (1994 ed.). Buenos Aires: Ed. Colección libros del Pueg (Universidad Nacional Autónoma de México 2001).
- Amorós, C. (2005). Dimensiones de poder en la teoría feminista. *Revista Internacional de Filosofía Política*, n° 25, 11-34.
- Amorós, C., & Miguel de, A. (. (2005). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De los debates sobre el género al multiculturalismo 3*. Madrid: Ed. Minerva.
- Benhabib, S. (2006). *El Ser y el Otro en la ética contemporánea. Feminismo, comunitarismo y posmodernismo*. (1ª 2006 (español) ed.). Barcelona: Ed. Gedisa (Situatin the Self, 1992).
- Benhabib, S. B. (2011). "Contingent Foundations: Feminism and the Question of "Postmodernism". En *Feminist Contentions a Philosophical Exchange* (págs. 35-57). New York: Ed. Routledge.

- Bettelheim, B. (1994). *El psicoanálisis y los cuentos de hadas*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Bozal, V. (2008). *El Gusto*. (L. b. Medusa, Ed.) Madrid: Ed. Antonio Machado, Colección La Balsa de la Medusa 94.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Ed. Paidós (Undoing Gender, 2004).
- Carter, A. (2014). *La cámara sangrienta*. Madrid: Ed. Sexto Piso.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Madrid: Ed. Anthropos y Dirección General de la Mujer.
- Claramonte, J. (2011). *Desacoplados. Ética y política del western*. Madrid: Ed. Papel de Fumar C.S.A.
- Claramonte, J. (2016). *Estética Modal*. Madrid: Ed. Tecnos.
- De Miguel, A. (2016). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección* (7ª ed.). Madrid: Ed. Cátedra.
- De Miguel, A., & Boix, M. (Septiembre de 2002). *Periódico Feminista Mujeres en Red*. Obtenido de Periódico feminista: <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article297>
- Ezpeleta Aguilar, F. (2012). Barba Azul: de Perrault a Wenceslao Fernández Flórez. *Revista Tejuelo* n° 12., 9-23.
- Femenías, L. (2000). *Sobre sujeto y género (Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler)*. Buenos Aires (Argentina): Ed. Catálogos.
- Fernández, C. (1997). *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras feministas del cuento de Barbazul*. Obtenido de Academia.edu: http://www.academia.edu/8787154/Las_nuevas_hijas_de_Eva_Re_escrituras_feministas_d_el_cuento_de_Barbazul
- Fernández, C. (2004). El cuento de hadas y feminismo: a la emancipación por la fantasía. *Platero: revista de literatura infantil-juvenil y animación a la lectura*, 1-33.
- Ferri Gandía, M. (2015). *Arquetipos imaginarios. Las claves del cine fantástico de aventuras de Ray Harryhausen (tesis doctoral)*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Firestone, S. (1976). *Dialéctica del sexo*. Barcelona: Ed. Kairós (The Dialcctic of Sex, 1976).
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Ed. Siglo Veintiuno S. A. (Historie de la sexualité I: la volonte de savoir, 1976).
- Foucault, M. (1998). *Vigilar y castigar*. Madrid: Ed. Siglo XXI. (Surveiller el punir 1975).
- Fraser, N. (1997). *Iustitia interrrupta: reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*. (Magdalena Holguín, Isabel Cristina Jaramillo) (1ª ed.). Santa Fé de Bogotá: Ed. Siglo del Hombre.

- Fraser, N. (2008). *Escalas de justicia*. Barcelona: Ed. Herder (Scales of Justice 2008).
- Freud, S. (1992). *El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras (Obras completas) vol. 21 (1927-1931)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992). *Obras completas. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud. (Cinco conferencias sobre psicoanálisis. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras 1910) XI*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu.
- Heras Aguilera, S. (2009). "Una aproximación a las teorías feministas". *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, ISSN 1698-7950(nº 9), 45-82.
- Irigaray, L. (1985). El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza, otro modo de sentir. *Revista Cuadernos Inacabados nº 5.*, 1-60.
- Irigaray, L. (1992). *Tu, yo, nosotras.*. Madrid: Ed. Cátedra, Univ. de Valencia e Instituto de la Mujer (le, tu, nous, 1992).
- Jung, C. G. (1998). *Símbolos en transformación*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Krauss, R. (1993). *Cindy Sherman 1975-1993*. New York: Ed. Rizzoli.
- Macintyre, A. (2001). *Animales racionales y dependientes*. Brcelona: Ed. Paidós Básica (Animali razionali dipendenti. Perché gli uomini hanno bisogno delle virtù, 2001).
- Martínez Collado, A. (2005). *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: Ed. Cendeac.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Millet, K. (1995). *Política sexual*. Madrid: Ed. Cátedra (Sexual Politics, 1970).
- Molina Petit, C. (2015). La construcción del cuerpo femenino como victimizable y su necesaria reconstrucción frente a la violencia machista. *Revista de investigaciones Feministas.*, 69-84.
- Mosse, G. L. (1997). *La cultura europea del siglo XIX*. Barcelona: Ariel Historia (The culture of Westrn Europe).
- Nothomb, A. (2014). *Barba Azul*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Percovich, L. (1996). Posiciones amorales y relaciones éticas. En S. Tubert, *Figuras de la madre* (págs. 225-258). Madrid: Ed. Cátedra.
- Perrault, C. (1862). *Gallica*. Obtenido de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855619t/f11.planchecontact.r=les%20contes%20de%20perrault,%20dessins%20par%20gustave%20dor%C3%A9,%20pr%C3%A9face%20par>
- Perrault, C. (1862). *Les contes de Perrault, dessins par Gustave Doré.*. Paris: Ed. J. Hetzel.
- Perrault, C. (1985). *Cuentos de Antaño*. Madrid: Ed. Anaya (Histoires ou Contes du Temps passé, París 1697).

- Posada Kubissa, L. (2010). La diferencia sexual como diferencia esencial: sobre Luce Irigaray. En C. Amorós, & A. Miguel de, *Teoría feminista de la Ilustración a la globalización 2* (págs. 253-288). Madrid: Ed. Minerva.
- Prat Ferrer, J. J. (2013). *Historia del cuento tradicional*. Urueña (Valladolid): Fundación Joaquín Díaz,.
- Puleo, A. (2005). Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical. En C. Amorós, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización, Vol. 2* (págs. 35-68). Madrid: Ed. Minerva.
- Ribas, J. (1999). Sexualidad, psicoanálisis y crítica feminista. *Realidad, Revista de ciencias sociales y Humanidades*, nº 72., 759-776.
- Sherman, C. (1985). *Fitcher's Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm*. New York: Ed. Rizzoli.
- Sontag, S. (2009). *Sobre la fotografía*. Barcelona: 2ª Ed. Debolsillo (On Photography 1973).
- Steiner, G. (1992). *El castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2ª Edición.
- Tatar, M. (1987). *The hard facts of the Grimms Fairy Tales*. New Jersey: Princeton.
- Tatar, M. (2003). *Los cuentos de hadas clásicos anotados*. Barcelona: Ed. Crítica (The annotated classic fairy tales, 2002).
- Tatar, M. (2004). *Secrets beyond the Door. The story of Bluebeard and his wives*. New Jersey: Princeton.
- Trafi-Prats, L. (2006). Perturbar la Historia del Arte desde el lugar de la espectadora. *Visualidades*, 4(1 y 2), 19. Obtenido de http://ares.cnice.mec.es/genero/pensamiento/tx/text_lt.html
- Tubert, S. (2001). *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*. Madrid: Síntesis.
- Tubert, S. (2001). Malestar en la palabra. Freud cien años después. . *Pasajes, Revista de Pensamiento Contemporáneo*, nº 5-6, 7-22.
- Tubert, S. (2010). Los ideales culturales de la feminidad y sus efectos sobre el cuerpo de las mujeres. *Quaderns de Psicologia, Vol, 12, nº 2*, 161-174.
- Valcárcel, A. (1994). *Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*. Barcelona: Anthropos.
- Valcárcel, A. (30 de Junio de 2015). *Youtube*. Recuperado el 18 de Marzo de 2017, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3HQQkIL4Gw>
- Valcárcel, A. (2019). *La política de las mujeres* (6ª ed.). Madrid: Ed. Cátedra.

- Veloso, I. (2009). Tipos femeninos en las novelas del realismo y naturalismo francés. *Rapsoda, Revista de Literatura*, n° 1, 91-104.
- Vigetti-Finzi, S. (1996). "El mito de los orígenes. De la madre a las madres, un camino de la identidad femenina", Figuras de la madre. En S. Tubert, *Figuras de la madre*. (págs. 121-154). Madrid: Cátedra.
- Vilar, G. (2005). *Las razones del arte*. Madrid: Ed. Visor.
- Young, I. M. (2000). *Justicia y política de la diferencia* (Silvia Álvarez, trad). Madrid: Cátedra, Unv. de Valencia. (Justice and the Politics of Difference, 1990).
- Zipes, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Buenos Aires: Ed. Lumen. (Breaking the Magic Spell, 1979).
- Zipes, J. (2006). *Fairy tales and the art of subversion. The classical genre for children and the process of civilization*. New York: Ed. Taylor & Francis Group, LLC.
- Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género* (Silvia Villegas, trad). Buenos Aires (Argentina): Ed. Fondo de Cultura Económica. (The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre, 2012).