

## DESTEJIENDO EL CANON LITERARIO DEL CUENTO DE HADAS: METANARRACIÓN Y LESBOEROTISMO EN CUENTOS Y FÁBULAS DE LOLA VAN GUARDIA DE ISABEL FRANC

UNWEAVING THE LITERARY CANON OF FAIRY TALES: METANARRATION AND LESBOEROTISM IN CUENTOS Y FABULAS DE LOLA VAN GUARDIA BY ISABEL FRANC

María García Puente

California State University San Bernardino

### RESUMEN:

Este ensayo indaga en la aportación peninsular a la renovación del cuento de hadas literario en el siglo XXI y a su debate crítico a partir del análisis de la antología lésbica *Cuentos y Fábulas de Lola Van Guardia* (2008) de Isabel Franc. Esta revisión se presta a una interesante lectura metanarrativa sobre el potencial liberador de la reescritura y del (lesbo)erotismo femenino como armas para desestabilizar el orden patriarcal.

### PALABRAS CLAVES:

reescritura, cuentos de hadas, metanarración, lesboerotismo.

### ABSTRACT:

This essay examines the Spanish cultural contribution to the renovation of the literary fairy tale in the 21st century and the critical debate around this topic through the analysis of the lesbian anthology *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia* by Isabel Franc. This feminist revision can be read as a meta-fairy tale that stresses the liberating power of rewriting and lesboerotism against the patriarchal system.

### KEY WORD:

rewriting, fairy tales, metanarration, lesboerotism.

I am all for putting new wine in old bottles,  
especially if the pressure of the new wine makes the bottles explode  
(Angela Carter, "Notes from the Front Line" 69)

Desde la conformación de su canon literario en el siglo XIX, el cuento de hadas europeo se tiende a conceptualizar como un sistema cerrado y estático, al que se le atribuye un supuesto valor atemporal y universal. Como advierte Jack Zipes, no obstante, la configuración del discurso clásico del cuento de hadas, cristalizado en un reducido conjunto de relatos firmados en su mayoría por Charles Perrault, los hermanos Grimm y Hans Christian Andersen, es en realidad producto de los profundos cambios que acontecieron en el proceso civilizador europeo entre los siglos XVI y XIX (2012:10). En su calidad de manuales de conducta para niños, el repertorio clásico del género ha constituido durante siglos un potente instrumento de socialización destinado a divulgar entre el público lector los valores de la élite burguesa patriarcal y sus rígidas y conservadoras nociones sobre el género y la sexualidad. Por ello, no es casualidad que en "Sorties" (1975), Hélène Cixous se sirva precisamente de uno de los cuentos de hadas más populares, el de "La Bella Durmiente", para denunciar el falocentrismo perverso que permea el pensamiento occidental: "*Once upon a time... One cannot say of the following history 'it's just a story'. It's a tale still true today. Most women who have awakened remember having slept, having been put to sleep*" (1986: 65). Efectivamente, la historias del acervo cultural occidental, y de manera especialmente notoria los cuentos de hadas clásicos, imbrican un logocentrismo fundamentado en binarismos reduccionistas (masculino/femenino, activo/pasivo, razón/emoción, cultura/naturaleza, etc.) (Cixous, 1986: 63-64), que en su jerarquía relacional privilegia al hombre y sustenta el sistema patriarcal; de ahí la imperiosa necesidad, insiste Cixous, de re-escribir y de-construir estas narrativas para que la mujer, liberada por fin de su yugo, pueda, como la Bella Durmiente, despertar a la vida y reapropiarse de su historia (1986: 65).

En pleno siglo XXI y coincidiendo con la eclosión de un boom del cuento de hadas a escala mundial que alcanza prácticamente todos los ámbitos de la cultura (desde la literatura al cine pasando por la publicidad y la música), el llamamiento a la reescritura a la que da voz Cixous resuena con particular fuerza. En lo que Cristina Bacchilega denomina la "red global del cuento de hadas" (2013: ix) del tercer milenio, la otrora todopoderosa tríada Perrault-Grimm-Disney ha dejado de detentar una posición de incontestable centralidad. En su lugar, la red que describe Bacchilega se distingue por exhibir en la actualidad una disposición dispersa y multifocal (2013: ix), en conformidad con la naturaleza fluida y dinámica de estos relatos. Asimismo, en las últimas décadas, el canon literario del cuento de hadas ha visto expandido sus horizontes con la incorporación de nuevos títulos a su repertorio. Entre estos figuran algunas de las historias rescatadas de la llamada "tradición perdida" — como se conoce

a la obra de las *conteuses*, las escritoras contemporáneas de Perrault cuyos cuentos de hadas cayeron en el olvido— así como “nuevos clásicos modernos” del género rubricados por autores como Ann Sexton, Angela Carter, o Margaret Atwood, entre otros (Redington Bobby, 2009: 7). El presente ensayo pretende contribuir al estudio de la (todavía poco explorada) aportación peninsular a la renovación del cuento de hadas literario en el siglo XXI y a su debate crítico, a partir del análisis de una original propuesta metanarrativa: la antología lésbica *Cuentos y Fábulas de Lola Van Guardia* (2008) de Isabel Franc.

### **META-CUENTOS DE HADAS DE PRINCESAS LESBIANAS: CUENTOS Y FÁBULAS DE LOLA VAN GUARDIA DE ISABEL FRANC**

Tras cultivar con éxito en sus anteriores lanzamientos editoriales géneros tan dispares como la narrativa mística –*Entre todas las mujeres* (1992)– y la novela negra norteamericana –*No me llames cariño* (2004)–, o incluso probar suerte con adaptaciones de clásicos de la literatura juvenil como *Mujercitas* –*Las razones de Jo* (2005)–, en *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia* (2008)<sup>1</sup>, Isabel Franc, una de las voces más reconocidas e irreverentes del panorama literario lésbico español, se atreve a reformular las convenciones de un género de larga y fértil tradición: el *märchen*. Con el desinhibido y refrescante humor que caracteriza su obra, en esta miscelánea de relatos, tanto originales como revisados, entre los que figuran un puñado de cuentos de princesas, un fabulario, una mini-autobiografía gatuna y aforismos de talante moralizante, la autora barcelonesa adentra a sus lectoras en el complejo universo de las relaciones lésbicas. Desde una mirada a la par (auto)crítica y desenfadada, se retratan en sus páginas un crisol de experiencias de gran carga emocional, como la fugacidad del enamoramiento, la salida del armario o el descubrimiento del placer erótico; historias de cotidianidad concebidas con un doble propósito: entretener y concienciar.

*Cuentos y hadas* viene a ilustrar con éxito lo que Zipes define como “revised fairy tale”, un tipo de escritura que, en contraposición a la “duplicación”, alude a aquellos relatos maravillosos que, adoptando una nueva visión crítica, logran adecuarse a las cambiantes expectativas y valores del público lector (1994: 9). El afán revisionista que impulsa el proyecto se patentiza con claridad en las tres reescrituras lésbicas que incorpora la colección: una jocosamente adaptada del clásico de Andersen “El patito feo” –“La oca poco agradecida”–, una revisión futurista de “La Bella Durmiente” trasladada al mundo empresarial –“La ejecutiva durmiente”–, y una reescritura híbrida de marcado erotismo –“La princesa frígida”–. Con su antología, Franc aspira a desnaturalizar el uso hegemónico del cuento de hadas occidental, ahondando para ello en los múltiples

1 Según se aclara en el prólogo de *Cuentos y fábulas*, Lola Van Guardia es el alter ego artístico de Isabel Franc, con quien comparte la autoría de la colección así como la de la trilogía de LV, compuesta por *Con pedigree* (1997), *Plumas de doble filo* (1999) y *La mansión de las tribadas* (2002).

vacíos que evidencian los textos clásicos, o lo que es lo mismo, en aquellos deseos que no llegan a ser expresados, sino que aparecen censurados o depreciados. La suya es una reescritura contestataria que subvierte la representación estereotípica de la feminidad ideal y se desmarca del guion prescriptivo de las narrativas heredadas. *Cuentos y fábulas* reta en última instancia la concepción del amor y la sexualidad heteronormativa que encapsula el ‘final feliz’ del cuento de hadas, al mismo tiempo que explora otros destinos alternativos para sus princesas protagonistas.

Con todo, en esta antología la autora no se limita solo a explorar creativamente los *topoi* (personajes, símbolos, argumentos, etc.) que componen las historias canónicas. Como demostraré en mi estudio del aparato paratextual de la colección y su relato inaugural, “La princesa frígida”, en un nivel más profundo de análisis, la obra se presta a una interesante lectura metanarrativa sobre las convenciones del cuento de hadas clásico y el poder liberador de su reescritura. En cierto sentido, se podría decir que los de Franc son ‘cuentos de hadas sobre el cuento de hadas’ mismo que nos recuerdan constantemente nuestra condición de lectores y nos reeducan en el arte de leer críticamente. Ya desde antes de abrir el volumen y de modo más palmario al sumergirnos en su lectura, Franc nos invita a autorreflexionar sobre nuestras expectativas sobre los cuentos de hadas y el impacto que surten estos relatos en la conformación de nuestra subjetividad con el fin último de desestabilizar la autoridad de las narrativas clásicas y cuestionar sus postulados. De este modo, la obra saca a la luz el potencial emancipador inherente a estas historias, un potencial, este, que a pesar de verse mermado por siglos de “patriarcalización” y reapropiación institucional (Zipes, 2012: 7), es susceptible de ser reactivado con la revisión.

Como mencioné anteriormente, el efecto liberador de la reescritura que celebra Franc en *Cuentos y hadas* es ya puesto de relieve en “Sorties”, cuando Cixous advierte de que, gracias a la reescritura “de la historia y de todas sus historias”, una nueva raza de mujeres volverá “a la vida”: “When they wake up from among the dead, from among words, from among laws” (1986: 65). Para Franc, sin embargo, el “despertar de las Bellas Durmientes” (retomando el motivo del cuento de hadas clásico del que se sirve Cixous) no implica exclusivamente una liberación en el plano ideológico o, si se quiere, un retorno “a la consciencia” de la mujer, sino que conlleva también un renacimiento de tipo físico, y más concretamente, un despertar sexual. En este sentido, el proyecto ideológico de Franc se nutre productivamente del de una de las pioneras de la reescritura feminista del cuento de hadas, Angela Carter, quien, al igual que ella, vincula su investigación metanarrativa a la exploración de la relación que media entre el poder y el deseo sexual (Tiffin, 2009: 76)<sup>2</sup>. En la misma línea que su predecesora,

2 Consúltese a este respecto la colección de Carter *The Bloody Chamber* (1979) y su monografía crítica *The Sadeian Woman* (1978).

en sus reescrituras, Franc naturaliza el deseo (lésbico) femenino, despojándolo del estigma cultural que soporta en los textos clásicos, y le atribuye a mayores un poder redentor. Y es que según afirma Audre Lorde en “The Uses of the Erotic” (1978), en la sociedad patriarcal occidental, a la mujer se le ha enseñado siempre a desconfiar de su potencial erótico y a reprimirlo a toda costa bajo la falsa creencia de que solo así se fortalecerá (1984: 53). En el marco del logos falocéntrico, el significado de lo erótico se ha visto totalmente desvirtuado deviniendo en una sensación confusa, trivial e incluso psicótica que se confunde con su opuesto, lo pornográfico (de acuerdo con Lorde, “the suppression of true feeling”) (1984: 54). No obstante, como pone de manifiesto Franc en *Cuentos y hadas*, es verdaderamente en el goce de lo erótico, en la celebración de la capacidad de sentir que aflora de lo irracional, donde reside el poder transformador de la mujer ya que, citando a Lorde, “recognizing the power of the erotic within our lives can give us the energy to pursue genuine change within our world, rather than merely settling for a shift of characters in the same weary drama” (1984: 282).

#### SUBVERSIÓN PARATEXTUAL EN CUENTOS Y FÁBULAS

Una de las asunciones más extendidas sobre el cuento de hadas literario es que comprende historias que recogen el saber popular y los valores de un pasado extinto, más puro y auténtico. Pese a todo, son varios los críticos (Harries 2003; Tatar 2003) que han echado por tierra la validez de esta premisa fundacional del género, al desvelar la destreza con la Perrault y sus sucesores se sirvieron de los paratextos (ilustraciones, título, prólogo, dedicatoria, etc.) para canalizar en su beneficio la recepción de su obra. Prueba de ello es la decisión deliberada de Perrault de no reconocer nunca la autoría de su célebre colección *Cuentos de antaño* (1697), también conocida con el sobretítulo de *Cuentos de mamá Oca*. En su lugar, el narrador francés optó por esconder su identidad detrás de la popular figura de “mamá Oca”, un enigmático personaje de fábula que apela a la tradición femenina de la narración de historias (Tatar, 2003: 106). De manera similar, en los prefacios de sus *Cuentos de la infancia y del hogar* (1812-1815), los hermanos Grimm se presentan a sí mismos como meros transcriptores de los relatos orales que compilaron de sus informantes, a su juicio, repositorios de la *naturpoesie* del pueblo alemán. Curiosamente, esta ‘voz del pueblo’ de la que supuestamente manan los relatos de Perrault y los hermanos Grimm, encarnada en la figura de una humilde anciana narradora de historias, funciona también como principal reclamo visual en sus colecciones clásicas. Tanto es así que, en opinión de Maria Tatar, la ilustración de esta entrañable narradora rodeada de niños a luz de la lumbre continúa hoy en día simbolizando para generaciones de lectores “la puerta de entrada” al universo mágico del cuento de hadas (2003: 110).

En el caso particular de *Cuentos y fábulas*, desde una primera toma de contacto con la antología, Franc juega inteligentemente con las expectativas de los lectores sobre las convenciones paratextuales del cuento de hadas tradicional, con el fin de obligarnos a ponderar el importante papel que asume el marco en la naturalización de estas narrativas y las premisas ideológicas a las que dan voz. En un vistazo preliminar, la obra no aparenta distanciarse en demasía del modelo paratextual que ejemplifican las antologías clásicas; es más, la colección semeja impregnada de un aura de clasicismo que la conecta directamente con las épocas de eclosión del canon clásico del cuento de hadas. Tanto el polimorfismo de su estructura, como la estética barroca del diseño de portada y, de modo ya unívoco, el título de la sección que se le dedica en la miscelánea al cuento de hadas, “De corte clásico”, inciden en esta idea, sugiriendo con ello la hipotética intención de la autora de sacar a la luz un ‘clásico’ del género hasta entonces soterrado o silenciado. Con su caleidoscopio de historias, *Cuentos y fabulas* emula a la obra clave de los hermanos Grimm que, en consonancia con la tradición alemana del *märchen*, integra una variopinta tipología de textos (fábulas, narraciones burlescas, cuentos de hadas, relatos de escarnio, etc.) (Bottigheimer, 1987: 8). Asimismo, la estampa seleccionada para figurar en la portada, en la que se muestra a dos mujeres ataviadas con repujados trajes de época en un elegante salón de estilo francés, nos retrotrae deliberadamente a la Francia del siglo XVII en la que escribió Perrault.

Con todo, la actitud desinhibida de la que hacen gala las damas retratadas en la cubierta nos previene de manera gráfica sobre los escasos elementos en común que comparten las princesas de Franc con las “*femmes civilisées*”, sacrificadas y castas, del padre del cuento de hadas (Zipes, 2012: 40). El diseño de portada recrea pictóricamente el motivo de la mujer en su lecho, de llamativa omnipresencia en las narrativas canónicas del cuento de hadas, aunque desde una perspectiva contestataria que rompe con su representación dominante. Lejos de validar la visión de la princesa bella y pasiva que, como si de un objeto de arte se tratara, es exhibida, inerte, para disfrute de la mirada fetichista masculina en los relatos clásicos, el dibujo “Dos mujeres abrazadas” del artista Art Decó Georges Barbier reproduce una escena erótica entre dos mujeres en la que éstas asumen un rol marcadamente activo, compartiendo sensuales besos y caricias reclinadas sobre un diván<sup>3</sup>. Como únicos testigos del fogoso encuentro, figuran un retrato de Cupido, el dios Eros al que Lorde atribuye una formidable fuerza creativa (1986: 55), sujetando en su mano derecha una paloma, y la imagen de uno de sus cuerpos semidesnudos proyectada en un espejo. La inclusión de este último elemento resulta especialmente reveladora ya que hay que recordar que en la violenta apropiación patriarcal de la mirada y del ojo está la base de la oposición hombre (sujeto) vs. mujer (objeto) que refuerza la jerarquía de género. Frente a este modelo,

3 Nótese que la litografía de Barbier que decora la portada fue extraída de una edición ilustrada de *Les liaisons dangereuses*.



empero, el motivo del espejo, en su capacidad de reflejar figuras isomórficas, funciona de acuerdo con Nicole Brossard como símbolo de lo contrario, la mirada lésbica (1988: 64), y subraya la reciprocidad y cercanía que singulariza a las relaciones sexuales entre mujeres (1988: 43)<sup>4</sup>.

Cabe la posibilidad de que en la concepción de su peculiar 'clásico moderno' del cuento de hadas, cuya autoría se reconoce explícitamente en el título –*Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia*–, Franc se inspirara en el transgresor legado de las *salonnières*, las escritoras que cultivaron activamente el relato maravilloso en los salones privados franceses del siglo XVII<sup>5</sup>. Se da la coincidencia de que las obras de muchas de estas autoras (Mme. d'Aulnoy, Mlle. de la Force y Mme. de Murat, entre otras) instan, como la de Franc, a un replanteamiento de las nociones de deseo sexual y género más allá de las que inscriben los patrones clásicos del género (Seifert 1996). Pero si algunas de sus antecesoras se valieron inteligentemente de la violencia inherente al cuento de hadas tradicional para denunciar en sus distopías la situación de la mujer de la época, supeditada a la autoridad paterna y con frecuencia atrapada en matrimonios infelices, Franc escoge impulsar su agenda política por medio de una estrategia antagónica, aunque igualmente efectiva: el humor. Las razones que justifican esta elección son varias. En primer lugar, a la mujer se la ha desposeído históricamente del humorismo por considerarse éste, dada su naturaleza subversiva y descarada, impropio de las damas (Franc, 2017:10), de modo que su aplicación por parte de Franc en el contexto de una reescritura feminista del cuento de hadas conlleva una doble reapropiación. Además, según reconoce la misma autora, este recurso expresivo, con su capacidad de desmontar el orden social y poner al desnudo lo ridículo de su lógica, le aporta al lector una perspectiva crítica inestimable a la hora de reflexionar sobre temas controvertidos; en sus propias palabras, “el humor es una bofetada al conservadurismo...al constante desprecio por la cultura gay y les, a la homo y la lesbofobia, a la incomprensión, a la intolerancia, a la mentira, [en definitiva,] a la cerrazón” (Franc 2007: 162).

El epígrafe y el apartado de presentación que introduce la colección, destinada a priori a un público lector femenino, encapsulan con lucidez las dos inclinaciones confesas de la autora y los motores últimos de su proyecto artístico: “el humor y la moraleja” (12). Con el primero, “Una luciérnaga le hizo un guiño a su pretendida, y ésta se encendió” (8), Franc naturaliza con ingenio la atracción sexual entre congéneres trasponiéndola al reino animal, y juega con la doble valencia del vocablo “encender”

4 La presencia de este objeto resulta doblemente subversiva si consideramos que en el marco de la crítica del cuento de hadas, Sandra Gilbert y Susan Gubar han interpretado el espejo, de medular importancia en el discurso de *Blancanieves*, como “the patriarchal voice of judgment that rules...every woman's self-evaluation” (2000: 39).

5 A diferencia de Perrault, las *conteuses* afirmaron la autoría de su repertorio cuentístico retratándose a sí mismas en los frontispicios de sus obras caracterizadas ante su público como sibilas, diosas griegas o elegantes aristócratas (Harries, 2003: 54).

(“excitar” e “iluminar”) para aludir de modo figurado al erotismo que permea el texto y a la noción del deseo como vehículo de auto-conocimiento que impulsa la acción. No obstante, es en la “Presentación” donde la narradora se detiene a explicar con detalle su proyecto pedagógico. Sin desaprovechar la oportunidad de lanzarle un órdago a la Iglesia, una de las instituciones que con su anquilosado discurso condenatorio de la homosexualidad más ha contribuido a propagar actitudes discriminatorias en la sociedad, Franc le dedica con sorna sus relatos lésbicos a su “tía beata”, una lesbiana en el armario, ávida lectora de cuentos de hadas (9)<sup>6</sup>. Con *Cuentos y fábulas*, aspira a compensar, según declara, el funesto “déficit” representacional del lesbianismo en ese género, desde antiguo dominado por “príncipes que rescata[n] a princesas, reyes que desposa[n] reinas o caballeros que...desvirga[n] a hermosas doncellas” (10). El volumen debe entenderse, por tanto, como un homenaje al “amor hermoso” (10), el amor entre iguales, y una demostración de que la temática lésbica puede y debe “cabe[r] en todos los géneros” (12).

#### EL DESPERTAR ERÓTICO DE LA BELLA DURMIENTE: “LA PRINCESA FRÍGIDA”

La reescritura que encabeza la sección “De corte clásico”, “El cuento de la princesa frígida”, relata los padecimientos que atraviesa la lesbiana protagonista en su particular travesía hacia la maduración sexual y su ulterior salida del armario<sup>7</sup>. En el desarrollo de esta propuesta, la autora no se nutre de una única fuente intertextual sino que entretiene creativamente motivos de varios cuentos de hadas. Entre estos, destacan la versión de “La Bella Durmiente” de Giambattista Basile, “Sol, Luna y Talía”, a cuya historia de la princesa que se despierta tras un encuentro sexual remite directamente “El cuento de la princesa frígida”; el relato “La princesa que no podía reír”, que articula la historia-marco de *El Pentamerón* (1634) de Basile y el cual se presta a una interesante lectura *queer* con parangones con la de Franc; y el clásico de Perrault “Caperucita roja”, de especial relevancia en relación al episodio de la salida del armario de la rescatadora. En su revisión emancipadora, Franc rompe radicalmente con dos de las premisas fundacionales del modelo clásico del género. Por un lado, su cuento de hadas incluye un ataque directo a la violencia heteronormativa de las narrativas canónicas, cuya representación perversa de las sexualidades subalternas pone totalmente del revés, al mismo tiempo que, por otro, celebra el potencial liberador del goce erótico femenino.

6 No es la primera vez que Franc arremete contra la intransigencia religiosa parodiando la figura de la monja lesbiana. Su primera novela, *Entre todas las mujeres*, está protagonizada, de hecho, por una lesbiana mojonada que busca refugio en la religión para ‘enderezar’ su vida, reencarnándose en Bernardette Soubirous. En la misma línea que la santa, quien le prodigaba una intensa devoción a María, la tía beata de Franc invoca con fervor a la “Virgen del Amor Hermoso” (también conocida como la “Virgen de las Mozas”), a quien, en un guiño cómico, la autora proclama “la patrona del amor lesbiano” (10).

7 Este relato de Franc reproduce el patrón argumental básico de las narrativas lésbicas *coming-of-age/coming-out*.

Esmelinda, la delicada princesa de un reino lejano y utópico que protagoniza esta historia, sufre de melancolía porque, habiendo ya alcanzado la edad casadera y a pesar de contar con un extenso *currículum* sentimental, no ha podido todavía disfrutar de los placeres de la carne. Su padre, mortificado por la “tara” que presenta la joven y las continuas burlas a su costa que le dirige el pueblo, resuelve convocar un concurso público con el fin de hallar un caballero que la rescate de su apático letargo. Animados por la provechosa recompensa que se ofrece a quien complete la gesta, la mano de la heredera, acuden al palacio una plétora de candidatos de diversa condición, que desfilan sin éxito por su alcoba. Cuando el rey y su consejero se habían ya casi resignado a la evidencia, llega inesperadamente al reino, acompañado por un séquito de Amazonas, un misterioso caballero, el cual, sin aparente esfuerzo, consigue provocarle un orgasmo a la dama. Esmelinda, rendida ante las artes amatorias de este pretendiente, quien después desvelará ser una moza disfrazada de galán, insta a su padre a que consienta su relación, y la pareja, tras superar las reticencias iniciales del monarca, hace público su romance ante el júbilo del pueblo.

El mismo título del relato, “El cuento de la princesa frígida”, en referencia al apodo que le asignan sus súbditos a la princesa lesbiana protagonista, alude de forma explícita al discurso médico en torno al lesbianismo con el que dialoga críticamente Franc en su proyecto. La historia de la homosexualidad femenina ha transcurrido desde antiguo íntimamente ligada a la clandestinidad, especialmente a raíz de que, por influjo de la doctrina cristiana y supuestamente fundamentada en la ortodoxia bíblica, se incorporó la homofobia a los valores constitutivos de la sociedad patriarcal y se empezó a perseguir penalmente la práctica de las relaciones erótico-afectivas entre mujeres. Sin embargo, fue en la última década del siglo XIX cuando en el marco de la naciente política de sexualidad las autoridades médico-psiquiátricas configuraron el lesbianismo como un trastorno psico-patológico de tipo perverso, con frecuencia asociado a la demencia (Norandi, 2008: 284). A partir de entonces, ser lesbiana, como bien explica Paloma Fernández Rasines, pasó a significar “tener una enfermedad mental o ser una inadaptada social” (2007: 46), prescribiéndosele en ambos casos a las afectadas agresivas terapias de “recuperación” psicoanalíticas o quirúrgicas.

La elección del cuento de hadas como molde creativo desde el que abordar la deconstrucción del mito cultural del lesbianismo como tara o enfermedad (basado en la dicotomía sano/normal/heterosexual vs. enfermo/anormal/homosexual), resulta a todas luces pertinente puesto que son bastantes los relatos del género que dan continuidad al estereotipo en sus diferentes variantes. En efecto, en el marco de la emergente crítica *queer* del cuento de hadas, varios estudios recientes arguyen la existencia de un patrón representacional en las narrativas clásicas que prefigura el deseo no heteronormativo en vínculo directo con la discapacidad, el arquetipo “The

queercrip” (Solis 2007)<sup>8</sup>; o como condición resultante de un encuentro fantástico, encantamiento o hechizo (Turner, 2013: 248). La diferencia entre estas dos opciones radica en el tipo de desenlace narrativo que les depara a los sujetos excéntricos en cada caso. Mientras que la doble condición de “queercripped” se concibe como un estatus permanente que aboca a quien la padece al exilio social o la muerte, el encantamiento (al igual que la enfermedad) se confirma reversible previo cumplimiento de ciertos requisitos. Con respecto a este último aspecto, el tropo de “la princesa que no podía reír” que informa la historia protagonizada por Zoza en *El Pentamerón* y, de un modo marginal, el cuento de Esmelinda y su heroína ilustra veladamente el argumento de Kay Turner sobre el encantamiento “as a trope for the non-normative” (248). En este relato, la protagonista, tras contemplar por accidente las partes íntimas de una bruja (o, en otras palabras, mantener un encuentro sexual con una mujer) es víctima de un poderoso encantamiento que la condena a una vida de celibato y soltería, en perpetua soledad. Resuelta a enmendar su “error”, la joven supera toda una serie de penalidades destinadas a reconducirla por el camino de la “virtud”, un esfuerzo, este, que se ve recompensado cuando conoce a su Príncipe Azul, cuyo amor la libra por fin del hechizo y le devuelve la sonrisa.

En “El cuento de la princesa frígida”, no obstante, Franc ofrece una visión del lesbianismo en conflicto directo con el patrón representacional anteriormente descrito, que persigue desmitificar la patologización y estigmatización cultural del lesboerotismo. Como queda patente en el desenlace, la princesa protagonista, Esmelinda, no padece ninguna deficiencia física o psicológica que la incapacite en el terreno sexual, contradiciendo con ello a la literatura médica especializada que durante décadas catalogó a las lesbianas de mujeres frías “menos evolucionadas” que sus congéneres (Pende, citado en Mogrovejo, 2000: 31). Tanto es así que el discurso pseudo-científico que insiste en proclamar la anormalidad de los individuos homoeróticamente inclinados aparece fuertemente parodiado en el relato de Franc, a través de la doble moral que demuestra a este respecto el soberano del reino, la encarnación textual de la autoridad médico-psiquiátrica. Curiosamente, durante uno de los exhaustivos reconocimientos genitales a los que somete el monarca a los pretendientes de su hija, en los que observa atentamente “sus medias, palp[a] sus atributos y constat[a] la agilidad de [sus] miembro[s] viril[es]” (22), éste, quien descalifica a la heredera por la desidia que demuestra en sus diversos encuentros sexuales con varones tildándola “de otro planeta”, se confiesa “henchi[do] de deseo” al contemplar a “un modelo masculino de proporciones helenísticas y extraordinarias cualidades físicas” (23).

8 Para profundizar en el análisis de la presencia de lo “queercrip”, “both homosexual and disabled” (Solis, 2007: 114), en el cuento de hadas, consúltese la lúcida lectura que realiza Santiago Solis en relación a este arquetipo y los personajes de los siete enanitos en varios de los relatos clásicos de “Blancanieves”.

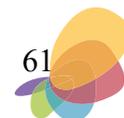
Siguiendo el trazado marcado por Olga Broumas, Suniti Namjoshi o Emma Donoghue, entre otros, Franc reafirma y visibiliza en su obra el deseo lésbico femenino y expone la invalidez de la premisa psicoanalítica que percibe a la mujer como alteridad por su falta fálica, la cual supuestamente la relega a una posición de inferioridad. En contraposición a “La princesa que no podía reír”, donde el amor heterosexual funciona como catalizador del desencantamiento y la consiguiente ‘curación’ de la protagonista, la clave de salvación física de Esmelinda reside literalmente en las manos de una mujer. Blandiendo como única arma unos delicados “dedos tibios y afilados” (28), el caballero travestido de Franc logra sorprendentemente imponerse a la larga lista de aspirantes que optan a la mano de la heredera, quienes, a pesar de exhibir una virilidad portentosa “digna de portada de revista porno” (23), fracasan en la gesta de despertar a la bella durmiente de su letargo carnal. A través de esta sugerente imagen, la de los dedos como arma, la autora reproduce visualmente el vínculo entre poder y deseo que explora creativamente en su reescritura, subrayando la agencia sexual de la mujer y su capacidad de proveer placer. De tal forma, en las diestras manos de su amante, Esmelinda supera por fin su perenne frigidez y goza de su primer orgasmo, una experiencia transformadora que, en una última puntilla de Franc al estamento de la Iglesia, se representa como la redención física y espiritual de la joven: “y, poco después, un alarido de placer salió de la regia garganta de la muchacha...-¡¡*He tocado el cielo!!* –exclamó en un sonoro falsete la, hasta entonces, *insensible* heredera” (énfasis mío 27).

La crítica a la construcción social de la experiencia lésbica como una desviación se complementa en “La princesa frígida” con la exposición de los perniciosos efectos que surten en la psique del sujeto homosexual los productos de la industria cultural, que como evidencian de modo ejemplar los relatos hegemónicos del cuento de hadas, contribuyen a perpetuar el mito de la heterosexualidad obligatoria (Rich 1980). Como apunta la narradora, la honda apatía que aqueja a la princesa protagonista en la historia emana de su incapacidad de disfrutar del sexo con un hombre y conformar así con el modelo amoroso que “con machacona repetición veía referido en las novelas rosas, en el cine, en la tele y en las revistas del corazón” (19). Sin embargo, en un interesante giro metanarrativo, Franc encabeza en su relato una cruzada en contra del paradigma cultural heterocentrado a través del personaje del caballero travestido, con el que se auto-identifica en el texto de manera implícita. Sirviéndose como aquel del inestimable poder creativo de sus “dedos” (28), la autora libera a sus lectoras del yugo de la heteronormatividad obligatoria reescribiendo el destino de las sexualidades lésbicas. Así, las princesas lesbianas de su cuento de hadas, a diferencia de sus antecesoras en el canon clásico del género, condenadas a la invisibilidad y exclusión en un perpetuo (auto)enclaustramiento identitario, logran romper con el estigma al que las somete el orden heterosexista lesbóforo y hacer pública su sexualidad.

En “La princesa frígida” Franc le otorga precisamente al subversivo *outing* de su heroína una importancia medular en el desarrollo de la intriga. Como arguye Eve Kosofsky Sedgwich en *Epistemología del armario* (1990), el *closet*, además de constituirse en “la estructura que mejor representa la opresión gay en este siglo” (1990: 68), destaca por demarcar varios de los binarismos irreductibles sobre los que se fundamenta la epistemología occidental (sano/enfermo, público/privado, natural/anti-natural, igual/diferente); de ahí que la inscripción narrativa del acto de salida del armario en el cuento de hadas encierre una gran potencialidad transgresora, al desdibujar con eficacia las líneas que separan lo visible de lo invisible, lo normal de lo anormal, o lo aceptable de lo censurable. En el contexto particular del relato de Franc dicho evento se revela doblemente subversivo ya que aparece codificado textualmente como un acto de reescritura en sí mismo, en el que se recrea desde un prisma de-constructor uno de los episodios más reconocidos y misóginos del canon del cuento de hadas: la ‘escena de cama’ final entre la Caperucita y el lobo.

Paralelamente al argumento de “Caperucita roja”, cuyo momento climático coincide con el tenso intercambio verbal que mantienen el lobo travestido de abuelita y la heroína antes de que esta es devorada, el padre de Esmelinda, tras constatar la feliz noticia de que su hija ha sido por fin “curada” de su atribuida frigidez, insta al caballero de la armadura a que le revele su identidad. En la misma alcoba de la heredera, el monarca, sin ocultar su extrañeza por el peculiar físico que luce el falso caballero, somete a la joven a un jocoso interrogatorio con obvios ecos del original perraultiano, en el que, además de reproducir su estructura sintáctica fija, se enfoca en la exploración de las diferentes partes de su anatomía (pelo, rostro, pectoral y pubis): “¡Qué hermoso pelo tenéis, señor! ¿Es ése uno de vuestros sensuales encantos?...¡Qué agraciados pechos mostráis, caballero! ¿No resultan algo voluminosos para vuestro género?” (28). Pese a todo, en marcado contraste con la “Caperucita roja” clásica, en la que el lobo ofrece una picante réplica a cada una de la cuestiones que le plantea la protagonista, la rescatadora travestida de caballero responde con silencios a las observaciones del rey, concediéndole a cambio un revelador *streeptease*<sup>9</sup>. Con todo lujo de detalles, la voz narrativa hace partícipes a las lectoras de cómo la joven se va despojando poco a poco de todos los ropajes y piezas que integran la coraza que oculta y constriñe su cuerpo (la proyección física del *closet*). Es entonces cuando ante los censuradores ojos del monarca (la encarnación del patriarcado) esta descubre su identidad de heroína lesbiana, exponiendo sin tapujos una “desnudez de suaves, lampiñas y onduladas formas, sin pingajos que colgaran y su frondoso pubis acotado en un triángulo perfecto” (28). De modo significativo, el osado *streeptease* que ejecuta

9 Curiosamente, la peripecia del *streeptease* de la heroína que explota creativamente Franc en su reescritura no es una adición inédita sino que ya aparece documentada en la primeras versiones escritas de la historia de “Caperucita Roja” (Orenstein, 2002: 4).



la rescatadora en esta historia se puede transferir simbólicamente al mismo proyecto revisionista de Franc. Y es que se podría decir que la labor de reescritura que realiza la autora en *Cuentos y fábulas* constituye en esencia un acto desnudez, a través del cual esta despoja al cuento de hadas del influjo de siglos de apropiación patriarcal, restituyendo con ello su potencial transgresor primigenio.

Este impulso emancipador se percibe con claridad en desenlace de la historia en el que, después de experimentar el orgasmo que la devuelve a la vida, la heroína de Franc, reconectada íntimamente con su capacidad de sentir, opera un cambio positivo en el mundo que la rodea. Tras haber informado a su padre sobre las posibilidades reproductivas que le ofrece la inseminación artificial, Esmelinda logra persuadir al monarca para que modifique las “leyes” e incluso la “Constitución”, y le conceda la mano de su rescatadora (30). Dada la trascendencia de este hecho, semeja cuanto menos sorprendente que en el cierre de la historia se omita, sin embargo, cualquier alusión explícita al hipotético casamiento de la pareja, el cual constituye, para Vladimir Propp, la función final y coda obligada del entramado argumental del cuento de hadas (1968: 63-64), a instancias de la cual los protagonistas aseguran su objetivo primario: reemplazar su familia original por una nueva (1993: 124)<sup>10</sup>. La reticencia de Franc a representar el matrimonio de sus princesas lesbianas con el cariz celebratorio que acostumbra las narrativas clásicas se podría atribuir en parte al contexto social de producción de la obra y, en particular, a las reservas con las que ciertos sectores de la comunidad lésbica, incluida ella misma, han acogido la ley 13/2005<sup>11</sup>. Efectivamente, tal y como reconoce la autora en una entrevista, para ella el matrimonio constituye simplemente “una opción más”, si bien no la más deseable, en la multiplicidad de modelos relacionales que coexisten en el seno de la comunidad lésbica (2012: en línea). Por ello, y en un ejercicio de coherencia ideológica, en su reescritura el éxito de las princesas aparece totalmente desligado de cualquier aspiración de autorrealización social o familiar. En su lugar, bajo el sello personal de Franc, la tan trillada fórmula post-marital del discurso clásico, “y fueron felices y comieron perdices”, se transfigura en una potente imagen de empoderamiento femenino que celebra la reapropiación de su potencial erótico; una fuente de conocimiento, esta, que siguiendo a Lorde, impulsa a quienes la abrazan a vivir de un modo más pleno y responsable, combatiendo la opresión del sistema patriarcal (1984: 58-59).

10 Este patrón de transgresión se confirma igualmente en el otro cuento de hadas lésbico que incorpora la sección “De corte clásico”, “La ejecutiva durmiente”, cuyo dúo protagonista decide casarse en el desenlace únicamente como acto de oposición política, con el fin de “joder a la iglesia y la derecha conservadora” (39), acérrimas detractoras del matrimonio entre personas del mismo sexo.

11 Aunque el corpus de textos englobados en la colección se escribió y en algunos casos, incluso publicó, de modo intermitente en un lapso temporal de ocho años (entre 1998 y 2006), la selección no vio la luz en un único volumen revisado hasta 2008, después de que se hiciera efectiva en España la legalización del matrimonio homosexual (Ley 13/2005) durante la segunda legislatura de José Luis Rodríguez Zapatero.

## CONCLUSIÓN

En su ensayo “When We Dead Awaken”, Adrienne Rich hace un inspirador alegato a favor de una crítica radical de la literatura, una ingente labor revisionista de impulso feminista que, a su juicio, representa un verdadero “acto de supervivencia” para la mujer (1975: 90). Como he demostrado en este ensayo, *Cuentos y fábulas* de Isabel Franc refleja un renovado interés por, en línea con el argumento de Rich, volver a mirar con “nuevos ojos” (1975: 90) las narrativas heredadas del cuento de hadas en el siglo XXI para reescribirlas en consonancia con las nuevas maneras de ser y existir en el mundo. El resultado son un conjunto de meta-cuentos de hadas lésbicos de gran potencialidad transgresora que impelen al lector a repensar sus expectativas sobre las convenciones clásicas del género y, en último término, a cuestionar la deseabilidad de los anhelos que refractan sus historias. Las reescrituras de Franc dan voz a los silencios que permean estas narrativas clásicas y rellenan sus vacíos, inscribiendo de modo explícito y naturalizado el deseo lésbico femenino, y celebrando su poder liberador. Porque, como pone en evidencia *Cuentos y fábulas*, es solo en el redescubriendo del provocador potencial erótico de la mujer donde esta encontrará la energía y clarividencia para romper con el yugo de la tradición y, con ello, despertar por fin de su opresivo eterno sueño de Bella Durmiente.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bacchilega, C., *Fairy Tales Transformed? Twenty-First Adaptations & the Politics of Wonder*, Detroit, Wayne State UP, 2013.
- Bottigheimer, R., *Grimms' Bad Girls & Bold Boys. The Moral & Social Vision of the Tales*, New Haven, Yale UP, 1987.
- Brossard, N., *The aerial letter*, Toronto, Canadian Scholars Press, 1988. Traducción de Marlene Wildeman.
- Carter, A., “Notes from the Front Line” en M. Wandor (ed.), *On Gender and Writing*, Londres, Pandora P, 1983, pp. 69-77.
- Cixous, H., “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays”, en H. Cixous y C. Clément, *The Newly Born Woman*, Minneapolis, U of Minnesota P, 1986, pp. 63-132. Traducción de Betsy Wing.
- Dundes, A., *Folklore Matters*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1993.
- Fernández-Rasines, P., “Homoerotismo entre mujeres y la búsqueda de reconocimiento” en A. Simonis (ed.), *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol II. Amazonia: retos de la invisibilidad lesbiana*, Barcelona, Laertes, 2007, pp. 41-53.
- Franc, I., *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia*, Madrid, Egales, 2008.

- \_\_\_\_\_, "Del pozo a la hiena: Humor e ironía en la llamada literatura lésbica" en A. Simonis (ed.), *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol II. Amazonia: retos de la invisibilidad lesbiana*, Barcelona, Laertes, 2007, pp. 153-62.
- \_\_\_\_\_, "Introducción", *Las HumoristAs. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor*. Barcelona, Icaria, 2017, pp. 9-15.
- \_\_\_\_\_. "Les dues coses que ens han reprimít més a les dones són l'humor y el sexe." *Idem TV*. Entrevista de Carme Porta. Internet. 11-12-2012.  
<<https://www.youtube.com/watch?v=eJTUCRsTOdw>>
- Gilbert, S. y Gubar, S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale UP, 2000.
- Harries, E. W., *Twice Upon a Time. Women Writers and the History of the Fairy Tale*, New Jersey, Princeton UP, 2003.
- Lorde, A., "The Uses of the Erotic", *Sister Outsider, Freedom*, The Crossing Press, 1984, pp. 53-59.
- Norandi, E., "Amor y deseo entre mujeres: representaciones plásticas en el arte contemporáneo" en R. Platero (coord.), *Lesbianas, discursos y representaciones*, Barcelona, Melusina, 2008, pp. 281-305.
- Mogrovejo, N., *Un amor que se atrevió a decir su nombre: la lucha de las lesbianas y su relación a los movimientos homosexual y feminista en América Latina*, México D. F, Plaza y Valdés, 2000.
- Orenstein, C., *Little Red Riding Hood Uncloaked: Sex Morality, and the Evolution of a Fairy Tale*, New York, Basic Books, 2002.
- Propp, V., *Morphology of the Folktale*, Austin, University of Texas Press, 1968.
- Redington Bobby, S., "Authentic Voices in Contemporary Fairy Tales", *Fairy Tales Reimagined*, Jefferson, McFarland, 2009, pp. 5-12.
- Rich, A., "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Signs* 5.4 (1980), pp. 631-660.
- \_\_\_\_\_, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision" en B. Charlesworth Gelpi y A. Gelpi, *Adrienne Rich's Poetry*, New York, Norton, 1975, pp. 90-98.
- Sedwick, E. K., *Epistemología del armario*, Barcelona, Ediciones de la tempestad, 1990.
- Seifert, L.C., *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690-1715*, Cambridge, Cambridge UP, 1996.
- Solis, S., "Snow White and the Seven 'Dwarfs' –Queercrippled", *Hypatia*, 22.1 (2007), pp.114-131.
- Tatar, M., *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, New Jersey, Princeton UP, 2003.

Tiffin, J., *Marvelous Geometry. Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tales*, Detroit, Wayne State UP, 2009.

Turner, K., "Playing with Fire. Transgression as Truth in Grimms' 'Frau True'" en K. Turner y P. Greenhill (eds.), *Transgressive Tales. Queering the Grimms*, Detroit, Wayne State UP, 2012, pp. 245-274.

Zipes, J., *Fairy Tales as Myth. Myth as Fairy Tale*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1994.

\_\_\_\_\_, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, New York, Routledge, 2012.

