

ESPACIOS INVISIBLES, ESPACIOS DE SILENCIO: EMMA DONOGHUE Y SU RE-VISIÓN DE LOS CUENTOS DE HADAS¹

MARISOL MORALES LADRÓN

Universidad de Alcalá

Acaso sean los cuentos de hadas el primer medio a través del cual el ser humano trasciende su realidad para adentrarse en el mundo de la ficción, de la imaginación y de la magia, donde toda suerte de seres maravillosos, animales dotados de cualidades humanas o fuerzas benéficas y maléficas coexisten en una entidad regida por sus propias reglas. Generación tras generación los adultos han considerado que la actividad de contar cuentos a los niños y niñas constituía un modo de educar, moldear u orientar sus valores hacia comportamientos que les preparasen para su crecimiento. Pero las ideologías latentes en la mayor parte de los cuentos tradicionales, en los que el amor triunfa sobre el odio, la bondad sobre la maldad y la sabiduría sobre la ignorancia, enmascaran en realidad historias regidas por la rivalidad entre mujeres, la crueldad, el abuso de poder, la desigualdad en los géneros, la obediencia sumisa e incluso el incesto. Originariamente, claro está, la transmisión de estos cuentos populares se producía desde y para los adultos, pues fue sólo a partir de los siglos XVII y XVIII –con Charles Perrault y, posteriormente, con los hermanos Grimm, entre otros– cuando éstos se comenzaron a compilar y se divulgaron de forma escrita.² La di-

¹ La elaboración de este artículo ha sido posible gracias a la financiación de la DGICYT (Proyecto BFF2000-0756, titulado “Reescritura y géneros populares en la novela inglesa reciente (1975-2000)”).

² En sus *Histories ou contes du temps passé* (1697) y *Kinder – und Hausmärchen* (1812-15), respectivamente. Para más información sobre las diversas teorías que explican el origen de los cuentos, su propagación y desarrollo en la esfera del mundo adulto, véanse los estudios de Jack

mensión didáctica que adquirieron fomentó su empleo como factor corrector y “civilizador” perpetuando los valores hegemónicos de una sociedad patriarcal, cuya herencia ha dejado una profunda huella en nuestra cultura de hoy.

La resistencia contra los paradigmas propuestos en los cuentos para la construcción de los sujetos masculino y femenino se ha concretado en todo un proceso de re-visión y re-escritura desde presupuestos feministas. Por un lado, éstas han des-tapado y des-velado los valores de supremacía masculina sobre los que se asentaban las historias y, por otro, han recuperado la voz femenina como sujeto discursivo para subvertir los papeles asignados tradicionalmente a la mujer, ofreciendo modelos más positivos y liberadores. Un paso más allá ha sido la transgresión del discurso heterosexual que han llevado a cabo escritoras lesbianas en su deseo de normalizar una orientación sexual acorde con la pluralidad de la realidad actual, desestabilizando concepciones esencialistas sobre la identidad. En la literatura en lengua inglesa son muchas las autoras que se han visto involucradas en este proceso de re-lectura y re-visión, entre quienes se podrían destacar a las británicas Angela Carter, Marina Warner, Jeanette Winterson o Fay Weldon, a las norteamericanas Olga Broumas y Anne Sexton o a las irlandesas Edna O’Brien, Maeve Kelly y Emma Donoghue. A partir de estas consideraciones, el objetivo de mi estudio es analizar una de estas re-escrituras feministas de cuentos populares, en concreto la que presenta Emma Donoghue en su colección *Kissing the Witch* (1997), que ha descrito ella misma como “rethought traditional fairy tales for adults” (Richards).

Siguiendo una tendencia relativamente reciente en la producción literaria irlandesa, en su intento de subvertir y transgredir todo tipo de categorías y fronteras genéricas estancas,³ Donoghue codifica una realidad en la que tienen cabida el amor y el deseo homoerótico, y en la que se desmantelan estereotipos y prejuicios asociados a la popular representación de la experiencia lésbica. Autora de tres novelas –*Stir Fry* (1994), *Hood* (1995) y *Slammerkin* (2000)–, tres obras de teatro, una co-

Zipes: *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World* (1998), *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition* (1999) y su reciente edición *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm* (2001).

³ Véase la introducción de Liam Harte y Michael Parker a su *Contemporary Irish Fiction: Themes, Tropes, Theories*, especialmente cuando interpretan la proliferación de novelas que exploran la subversión de fronteras metafóricas como un “familiar trope” en la literatura irlandesa contemporánea: “[...] novelists attempt to reimagine ‘Ireland’ as syncretic space, thereby interrogating established narratives of identity and difference [...] What such texts have in common is the capacity to problematize fixed, essentialist notions of identity and authenticity by exposing the material conditions of their construction and the disabling effects of their operation. The disruptive, transfiguring energy of these and other recent fictional narratives opens up new ways of thinking about the hybridized, globalized, multitextured society that Ireland is fast becoming” (Harte y Parker 2000:4).

lección de cuentos, tres estudios críticos, e incluso una tesis doctoral sobre la amistad entre las mujeres del siglo XVIII, el tema central de su obra tiene ciertamente como pilar las relaciones femeninas.⁴ Dentro del marco de la literatura irlandesa, son pocas las escritoras que se han declarado abiertamente lesbianas,⁵ a excepción quizá de Mary Dorcey, por quien Donoghue siente una especial admiración.⁶ Sin embargo, muchas son las que han insertado pasajes en sus obras de claras connotaciones lésbicas, como es el caso de Kate O'Brien, Eva Gore Booth, Edna O'Brien, Janet MacNeil, Elizabeth Bowen o Molly Keane.⁷ En este contexto, *Kissing the Witch* emerge como la primera re-escritura de cuentos de hadas que ha producido la literatura irlandesa desde una postura feminista y lesbiana a la vez. La expresión "Irish lesbian", casi un oxímoron según la propia Donoghue, queda perfectamente inscrita en su obra, pues ligar ambos conceptos "makes you realise that each is not quite what you expected" (Bensyl 2000:76).⁸ De ahí también el título de mi trabajo, "espacios invisibles, espacios de silencio", ya que la obra de Donoghue explora un aspecto de la realidad irlandesa que circunstancias históricas y culturales han ido silenciado: el deseo homoerótico femenino (Harte y Parker 2000:7).

Pero antes de comenzar a desentrañar el significado que adquiere esta re-escritura subversiva, conviene apuntar brevemente las características que presentan los cuentos de hadas clásicos con sus ideologías patriarcales latentes. Como explica Zipes:

⁴ Sus obras de teatro son: *I Known My Own Heart* (1993), *Ladies and Gentlemen* (1998) y *Trespases* (1996). Entre sus obras críticas están: *Passions between Women: British Lesbian Culture, 1668-1801* (1993), *Lesbian and Gay Visions of Ireland* (1995) y *We Are Michael Field* (1998). También ha editado el volumen de poesía lesbiana *What Sappho Would Have Said: Four Centuries of Love Poems between Women* (1997) y el de relatos, *The Mammoth Book of Lesbian Short Stories* (1999). En este momento Donoghue se encuentra escribiendo su cuarta novela sobre relaciones emocionales en la distancia, así como el guión de una película basada en su primera novela, *Stir Fry*. La autora ha sido galardonada con varios premios literarios y vive en Canadá, en London, Ontario, siguiendo una larga tradición de escritores y escritoras irlandesas que ha dejado oír sus voces desde el exilio.

⁵ La homosexualidad no se legalizó en Irlanda hasta 1993. Aunque el lesbianismo nunca se ha criminalizado la homofobia sigue bastante enraizada en la sociedad irlandesa actual (Quinn 2000:166 n15).

⁶ La misma Dorcey ha explicado que se siente parte de una generación de "scandalous women", refusing to leave her country and yet conscious of its constraints" (Gerrard 1989:74).

⁷ Muchas menos, por lo tanto, se han visto involucradas en esta re-visión de estructuras falocéntricas de la literatura y la historia. Debo mencionar aquí la publicación de la colección *Alternative Loves: Irish Gay and Lesbian Stories* (1994), que recoge relatos de las escritoras Edna O'Brien, Ita Daly, Val Mulhern, Mary Dorcey, Terry Prone, Julia O'Faolain, Rita Kelly y la misma Emma Donoghue. La mayor parte, sin embargo, escribe desde su orientación heterosexual.

⁸ Cabe destacar la labor llevada a cabo por la editorial Attic Press de Dublín que, bajo el subtítulo de *Fairytales for Feminist*, ha publicado en los últimos años varias colecciones que recogen relatos de muy diversas escritoras en lengua inglesa, como: *Cinderella on the Ball* (1991), *Ride on Rapunzel* (1992) o *Rapunzel's Revenge: More Feminist Fairy Tales* (1995). También la escritora Edna O'Brien ha publicado su propia colección, titulada *Tales for the Telling: Irish Folk and Fairy Stories* (1986).

Fairy tales have always been truthful metaphorical reflections of the customs of their times—that is, of the private and public interrelations of people from different social classes seeking power to determine their lives [...] Whether oral or literary, the tales have sought to uncover truths about the delights of existence and the intricacies of our civilizing processes. (Zipes 2001b:845)

Desde la tradicional fórmula del comienzo “érase una vez...” –y sus variantes “en un lugar maravilloso...” o “había una vez...”– que claramente aludía a una dimensión atemporal universal aplicable a todos los tiempos y espacios, hasta el esperado final “fueron felices –y comieron perdices–” el universo de estos cuentos se encasillaba dentro de unos valores desnaturalizados basados en principios morales esencialistas del “bien” o el “mal”. Esta división binómica se extendía a todo tipo de relaciones en las que había un polo positivo y uno negativo, es decir, una separación infranqueable entre los papeles hombre-mujer, madre-madrastra, hada madrina-bruja, rey o reina-criados, etc. Lo que estas historias revelaban era la existencia de mujeres que se veían obligadas a casarse con personas que no conocían –“La Bella y la Bestia”–, que debían crecer bruscamente –“La Bella Durmiente”–, que carecían de modelos positivos que imitar –“Blanca Nieves”–, que debían ser sacrificadas –“La Cenicienta”–, en definitiva, que debían reconocer su condición de inferioridad ante la figura masculina.

Así visto, parece ser que nacer mujer era más una condena que un simple hecho de la naturaleza. Al construir la feminidad sobre estereotipos opresores que dividían a las mujeres en “las buenas” y “las malas”, no sorprende que una consecuencia haya sido el fomento de la rivalidad y la competencia entre ellas (Duncker 1992:152). En los cuentos clásicos encontramos, por un lado, la simpleza de las niñas o princesas que gozaban de juventud, belleza, bondad, capacidad de sacrificio, instinto maternal, sumisión y pasividad; virtudes que serían recompensadas con el premio final de convertirse en meros objetos de deseo. Por otro, descubrimos a sus opuestas, mujeres más complejas, viejas, feas, estériles, envidiosas, ruines, malvadas e independientes, a quienes se castigaba con el cumplimiento de las funciones de madrastras, brujas o hechiceras. En ambos casos, por su debilidad o por su excesivo poder, el hombre, más fuerte y autónomo, debía ejercer un control sobre ellas, reforzando un patrón de comportamiento basado en el poder, es decir, en el dominio y la sumisión.

Con el objetivo de desnudar –si se me permite la metáfora– el ropaje que cubría estos cuentos para vestirlos con otros nuevos,⁹ Donoghue los ha re-escrito desde una perspectiva más positiva y liberadora para la mujer. En su mismo título, *Kis-*

⁹ La imagen me viene del subtítulo con que se publicó la colección en Estados Unidos, *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins*.

sing the Witch, se despoja ya a la bruja de las connotaciones de rechazo que siempre ha evocado permitiendo que sea ella quien explique que el no haber sido besada nunca es la razón por la que se convirtió en bruja (Donoghue 1998:209). En el último cuento, “The Tale of a Kiss”, ella misma desvela que el poder no se posee de forma innata, sino que todos y todas podemos hacer uso de él. Esta narradora, una joven que por propia voluntad vive sola en el bosque, se ve repentinamente convertida en bruja, no porque posea ningún poder sobrenatural, ni porque conozca las leyes de la hechicería sino porque el pueblo le ha otorgado ese poder:

It was the first time I felt the reach of my power, power that came not from my own tiny body or my own taut mind, but was invested in me by a village. Power I had to learn how to pick up without getting burnt, how to shape it and conceal it and flaunt it and use it, and when to use it, and when to still my breath and do nothing at all. Power these scaly-fingered fishwives and their wiry husbands could have used themselves, if they'd only know how, but instead they told themselves how helpless they were, and came and laid power at my feet. (Donoghue 1998:200)

Kissing the Witch recoge todos los arquetipos y símbolos¹⁰ que han caracterizado a los cuentos clásicos, aunque la subversión de las estructuras de poder y la concesión de voz propia a los personajes femeninos –incluidas brujas y madrastras– trasciende postulados anteriores para ofrecer una visión renovadora de los mismos. La ampliación de la función del cuento se encuentra ya en su misma estructuración, pues la colección se divide en trece historias que se pueden leer de forma independiente o como parte de un todo, en la que cada una se encadena a la anterior y a la siguiente por medio de un hilo conductor: el de la actividad de contar cuentos, es decir, la necesidad de construir una historia. Cada narradora es una mujer que relata su propia historia de forma oral y que al final de su camino se encuentra con otra que se ofrece a realizar la misma actividad, colocando a la primera en posición de oyente. Todas ellas son emisoras y receptoras de una gran diversidad de mensajes proyectados hacia un objetivo común, re-escribir la historia. Revelándose contra la tipificada rivalidad entre mujeres, Donoghue ofrece un discurso de voces polifónicas que cooperan en la transmisión de este mensaje que, en última instancia, se dirige a las lectoras o lectores adultos de estos cuentos, quienes quizá continuemos con esta labor.¹¹ El énfasis se pone en las interacciones de estas muje-

¹⁰ Es significativo que cada cuento venga precedido por un dibujo en blanco y negro recogiendo los símbolos que definen a ese relato en concreto –y formando un poderoso paralelo con los cuentos infantiles– como puede ser el tradicional espejo, la luna, el baile, los sueños, el bosque y sus peligros, etc.

¹¹ No en vano, Donoghue ha dedicado el libro a su madre –“with gratitude and love”–, la primera persona que le contó cuentos.

res que, en la mayor parte de los casos aunque no en todos, acaba en una relación lesbiana.¹² El proceso de re-visión se aprecia ya en los títulos, que repiten a lo largo del libro la fórmula “The Tale of the ...”, seguido del objeto o símbolo principal que define esa historia en cuestión, como el zapato, la manzana, la rosa, el pañuelo o la aguja. La mayoría de ellos son re-escrituras de cuentos clásicos conocidos como: “La Cenicienta”, “La Bella y la Bestia”, “Blancanieves”, “Rapunzel”, “Hansel y Gretel”, “Piel de asno”, “La sirenita” o “La Bella Durmiente”.¹³

La colección comienza con “The Tale of the Shoe”, revisión del cuento de “La Cenicienta”, cuya narradora explica que fue la pérdida de su madre lo que le llevó a un deseo compulsivo de limpiar. Común en la mayor parte de los cuentos de hadas es la ruptura del primer vínculo de unión entre las mujeres a partir de la relación madre-hija, cuya ausencia suele ser sustituida por la presencia del hada madrina. Una primera diferencia entre esta versión y su homóloga tradicional es la verbalización del sentimiento de dolor tras la pérdida de la madre, y su sustitución por otra amiga y no por un ser extraordinario. En este claro intento de romper con la dicotomía buena-mala, también Donoghue libera de sus respectivos papeles de opresoras a la madrastra y a las hermanastras, haciéndolas desaparecer de la historia y responsabilizando a la protagonista de sus propios actos: “Nobody made me do the things I did, nobody scolded me, nobody punished me but me. The shrill voices were all inside. Do this, do that you lazy heap of dirt” (Donoghue 1998:3). Como producto de la educación patriarcal que ha recibido, por tres veces pide la narradora que la conduzcan al baile, creyendo que allí reside su felicidad. Siguiendo el guión, se comporta como la sociedad espera de ella perpetuando un estereotipo que propone la pasividad, la sumisión y la belleza como ideario femenino. Pero en una clara revisión paródica del cuento, Donoghue concede a la narradora la capacidad de rectificar el final, de despojarse de las ataduras que la oprimen –especialmente su zapato– y de dirigir las riendas de su propia vida:

Out on the steps he [the prince] led me, under the half-moon, all very fairytale. His long moustaches were beginning to tremble; he seemed like an actor on a creaking stage. As soon as the words began to leak out of his mouth, they formed a cloud in which I could see the future.

I could hardly hear him. The voices were shrieking yes yes yes say yes before you lose your chance you bag of nothingness.

I opened my teeth but no sound came out. (7)

¹² Donoghue ha repetido en numerosas ocasiones que en su obra aparecen siempre relaciones heterosexuales y se ha quejado de que la crítica las haya pasado por alto (Richards, Bensyl 2000:77).

¹³ En definitiva, Donoghue ha escogido cuentos que narraban vidas de mujeres interesantes y ha dejado fuera los que tenían como protagonista a héroes masculinos o los que se han re-escrito muchas veces, como por ejemplo el de “Caperucita Roja” (Anon).

El rechazo al príncipe, es decir, a la Ley del Padre,¹⁴ libera a la protagonista de la ceguera que le había impedido percibir la belleza de esta *pseudohada* madrina, con quien decide quedarse en un final de claras alusiones lesbianas. Dotando de voz a su ahora compañera, la narradora pasa a ser oyente y le pide que le cuente quién era antes de llegar a su casa. La fórmula “Will I tell you my own story? It is a tale of [...]” se irá repitiendo al final de cada cuento iniciando una larga e interminable cadena de historias engarzadas sobre una base común: la trasmisión de las vidas de las mujeres a lo largo del tiempo.

No es casual que alguno de estos cuentos se haga eco de temas universales asociados con el mundo femenino, ni que se rinda homenaje a una autora como Virginia Woolf. Así ocurre en “The Tale of the Rose” –variación de “La Bella y la Bestia”– cuando al conceder un deseo a la protagonista que está encerrada en el castillo, ella explica: “I didn’t know what to ask for. I had a room of my own, and time and treasures at my command. I had everything I could want except the key to the story” (Donoghue 1998:32). En un claro eco de *A Room of One’s Own*, en el que la autora británica exponía los requisitos que necesitaba una mujer para escribir –una habitación propia y cierta autonomía– la protagonista del cuento, quien parece poseer ambos, necesita ir más allá. Encontrar el significado de su historia le llevará a trascender el sentimiento de atracción y rechazo que siente por la bestia, esto es, por el “otro” que imagina como un ser monstruoso, hasta que el animal se quite su máscara y descubra el rostro de una mujer. La “bestia” de este cuento no es más que una mujer condenada a convertirse en monstruo por no haber aceptado las proposiciones de muchos hombres, por haber deseado vivir sola en un castillo, por no haber hecho lo que se esperaba de una reina; en definitiva, por haber intentado defender su propia autonomía y haberse negado a aceptar las normas que rigen la estructura patriarcal. En esta clara deconstrucción de los papeles de bella y bestia, el final de la historia nos conduce a la fusión de ambas en una única identidad: “And as the years followed by, some villagers told travellers of a beast and a beauty who lived in the castle and could be seen walking on the battlements, and others told of two beauties, and others, of two beasts” (37).

El siguiente cuento, “The Tale of the Apple” –re-escritura de “Blanca Nieves”–, es el que mejor ejemplifica la tan narrada rivalidad y competitividad femenina. En este caso, la princesa y la madrastra son casi de la misma edad y comparten tal nivel de belleza que al rey le preocupa no poder saber quién es la más bella; algo que no hará sino reforzar la ambivalente relación que mantie-

¹⁴ Véase De la Concha para una exposición sobre la aplicación del la “Ley del Padre” de Lacan a la estructura del mito y, por extensión, de la literatura (De la Concha 2000:23-6).

nen, entre la atracción y el rechazo. La madrastra intentará ganarse su confianza, pero la narradora no puede olvidar que ésta ha usurpado el papel de su madre e incluso se ha apropiado de su anillo real. A pesar de la complicidad que parecen sentir en algún momento, las separan históricas desavenencias: "I knew from the songs that a stepmother's smile is like a snake's, so I shut my mind to her from that very first day when I was rigid with the letting of first blood" (Donoghue 1998:45). Este motivo de la primera menstruación aparece de forma recurrente en muchos cuentos de Donoghue, narrado siempre como un acontecimiento positivo, pues permite a las niñas despertar del letargo de su inocencia e iniciar una nueva fase más liberadora, sin tener que pasar violentamente de la niñez a la maternidad.¹⁵ En este cuento, tras la muerte del padre y negándose a conceder a su madrastra el deseo de convertirse en reina, la princesa-protagonista se esconde en el bosque donde encuentra refugio en la casa de unos leñadores, a quienes intercambia un lugar donde dormir por labores culinarias. Según reza el guión, la madrastra hará sus consabidas visitas hasta que su aparición final con la esperada manzana suma a la princesa en un corto sueño del que despertará por sí misma cuando los leñadores la llevan en un ataúd a otro reinado donde, como dicen, sepan tratar a una princesa (54). Revelándose contra el clásico final, y sin esperar a ser rescatada, la princesa recuerda el agradable sabor de las manzanas del huerto de su padre y decide volver al castillo para pedir a la madrastra que cuente la historia de su vida.

El siguiente cuento, "The Tale of the Handkerchief" –re-escritura de "The Goose Girl"–, dotará de voz a esta mujer cuyo origen, nacida para ser una simple criada, le llevó a usurpar el papel de princesa-madrastra, de modo que es el sentimiento de culpa e inseguridad por haber sido una impostora lo que había determinado su desmesurada ambición en el cuento anterior. Intentando dar una explicación a su comportamiento, comienza: "The reason I would have killed you to stay a queen is that I have no right to be a queen. I have been a fraud from the beginning" (Donoghue 1998:61). A lo largo de la colección, la constante transgresión de papeles no tiene como única finalidad desbancar las posiciones marginales que ocupaban las mujeres en la sociedad, sino deconstruir el mismo cimiento que sostiene la ideología de las estructuras de poder, replanteando la validez de nociones esencialistas sobre la identidad. En los cuentos tradicionales las mujeres no cumplían el papel de reinas, princesas, brujas o criadas, ni los hombres de reyes, príncipes o vasallos, sino que "lo eran" de

¹⁵ También en *Hood* la sangre menstrual, tradicionalmente considerada como algo sucio y tabú, "is rehabilitated by the lovers who relish every drop of each other's bodies. Ironically, menstrual blood may, as Pen suspects, have been Cara's 'primary source of iron' ... during her vegetarian phase" (Quinn 2000:158).

forma natural, como si se tratase de un atributo con el cual nacían y morían. El hilo conductor que une los relatos de *Kissing the Witch* proyecta justamente lo contrario, es decir, que en esencia todos los seres humanos comparten las mismas cualidades y que son las circunstancias, la educación, el ambiente o las particularidades de cada cual lo que les hace ser y cumplir funciones distintas. Claro ejemplo de ello es este cuento, en el que la narradora –madrastra de la Blanca Nieves del cuento anterior– cuenta cómo siendo la criada personal de una princesa, su envidia le llevó a desear invertir los papeles, que fácilmente consiguió con sólo intercambiar las ropas. Mientras la doble identidad criada-princesa no podía sostenerse en el cuento clásico “The Goose Girl”, pues el inevitable descubrimiento lleva a la criada a recibir el merecido castigo final, la re-escritura de Donoghue permitirá que ésta triunfe en su propósito. De hecho, explica ella: “I found that I knew how to behave like a princess, from my short lifetime of watching [...] At times I forgot for a moment that I was acting” (69). El sorprendente final de esta revisión nos conduce también hacia la historia de la princesa derrocada, feliz en su nueva condición de criada, pues al liberarse de su ropaje real también ha roto con todas las ataduras que la oprimían en su papel de princesa. Desde su nueva perspectiva, descubre que “the fields are wider than any garden. I was always nervous, when I was a princess, in case I would forget what to do. You fit the dresses better; you carry it off” (74).

En términos generales, las narradoras-protagonistas de estos cuentos coinciden en la toma de conciencia de sus propios deseos y en la transgresión de papeles, convirtiéndose en seres activos capaces de dirigir sus vidas. La Bella Durmiente de “The Tale of the Needle” descubre a una muchacha que se revelará contra su destino marcado por una educación sobreprotectora que debía mantenerla “as blank as a page” (Donoghue 1998:159). La única lección que debía aprender era

the list of my virtues: how my face was the fairest, my wit the sharpest, my heart the most angelic, my singing the most comparable to a lark's in all the land. Everyone who set eyes on me fell in love with me, I was told (161).

Pero su primer despertar coincide con sus cambios biológicos, cuando dejan de satisfacerle las historias que su madre le cuenta sobre los reyes, príncipes y princesas de su familia que se han casado, han sido felices y han tenido hijos, es decir, los cuentos clásicos. La curiosidad femenina, tantas veces castigada, se convierte aquí en el motor de su liberación, que la conduce a la torre prohibida y, con ello, a romper el maleficio que pesaba sobre su destino: dormir un sueño de cien años, es decir, morirse en el letargo de la ignorancia. Seducida por el sonido de una dulce voz que canta, la protagonista abre la puerta de la torre y en-

cuentra allí a la vieja sabia, figura iniciática en el camino hacia la madurez de estas heroínas. Alejada de las normas de la sociedad y recluida en este escondite, la vieja le explica cómo han intentado impedirle que enseñe lo que sabe aunque, le dice, “gifts can only be delayed” (168). El comienzo de su aprendizaje es doloroso y se simboliza con el tradicional pinchazo del huso de la rueca, que sumía a la princesa en un profundo y largo sueño. Sin embargo, al descubrir el sabor agradable de su propia sangre, la re-escritura de Donoghue permite que se rompa el hechizo y se produzca la reacción contraria: “All of a sudden I felt quite awake. I bent over for the spinning wheel and set it back in its place. I sat down on the stool and said. Please. Show me how” (170). Allí, encerradas las dos fuera del control de la sociedad, la muchacha pide a la vieja que le cuente su historia, “The Tale of the Voice” – revisión del cuento de “La sirenita” – que es quizá una de las más reveladoras de esta colección.

Como en muchos de los relatos de este libro, la narradora comienza con una frase que funciona a modo de moraleja y que resume las consecuencias de sus actos. En este caso, de modo significativo, la historia se abre así: “In the days when wising was having, I got what I wished and then I wished I hadn’t” (Donoghue 1998:175). La protagonista inicia la narración explicando que su tragedia comenzó cuando se enamoró de un perfecto desconocido, que idealizó y elevó a la categoría de un “angel [that] come down to earth” (175). Creyendo que su felicidad residía en conseguirle, pide a la vieja bruja que le conceda este deseo ofreciéndose a entregar a cambio su valor máspreciado: la voz. La vieja sabia le advierte de su error, pues sin voz no podrá expresar cómo se siente, pedir lo que desee o quejarse. La decepción llega pronto, cuando en la primera noche que pasan juntos la violencia del acto sexual se disuelve en su silencio:

And one night in absolute darkness my flesh opened and swallowed him up. He made a sound like a dog. I burned as if I were being split in two. I was glad I had no voice to scream; I would have woken the city.

I could not walk for a day or two after. I felt like some strange seaweed washed up on my bloodied velvet cushion. He was so sorry; he brought me trays of sweets. At night, following his whispers in the darkness, I began to learn about pleasure. Every day I woke up a little altered. (184)

Según pasa el tiempo, la muchacha se pregunta por qué este “príncipe” tarda tanto en pedirla el matrimonio, a la vez que descubre en otras fiestas a muchas mujeres hermosas que, como ella, se limitan a sonreír y a observar sumisamente. Es entonces cuando de forma ingeniosa se pregunta: “I could not understand it. Had they sold their voices too?” (184-85). En una de esas noches descubre que él es infiel y que en realidad no puede culparle, pues al haber pe-

dido tan poco, ciertamente no ha recibido nada. La consecuencia de la ausencia de una voz o, más bien, la condena al silencio, funciona en este cuento a modo de alegoría de la situación que ha vivido la mujer durante siglos; la mejor garantía de perpetuación del poder patriarcal. En este caso, sin embargo, más que culpar al ser masculino por su dominio, la protagonista se hace responsable de sus propios actos, reconociendo que “we get, not what we deserve, but what we demand” (186). En una necesidad de re-escribir la historia, Donoghue permite que esta mujer rehaga su camino y vuelva a recuperar su voz; adquirir un poder que, como le explica esta sabia bruja estaba en sí misma: “Wish to speak and you will speak, girl. Wish to die and you can do it. Wish to live and here you are” (188).

Es habitual en la mayor parte de los cuentos que las heroínas comiencen sus vidas satisfaciendo las expectativas de la sociedad y que finalmente opten por un camino que transgreda las normas establecidas rompiendo los lazos que las obligaban a repetir las vidas de sus madres. Claro ejemplo de ello es “The Tale of the Hankerchief”, cuya narradora-criada, después de intercambiar sus papeles con la princesa, reflexiona:

I thought of how both of us had refused to follow the paths mapped out for us by our mothers and their mothers before them, but had perversely gone our own ways instead, and I wondered whether this would bring us more or less happiness in the end (Donoghue 1998:75).

Consigan o no ser felices, lo que Donoghue viene finalmente a comunicarnos es que cada cual debe ser dueño de su propio destino. La bruja del cuento “The Tale of the Voice” se lo dice a la “sirenita” que quiere convertirse en una mujer atractiva: “Change for your own sake, if you must, not for what you imagine another will ask you” (180). Los finales “felices” de estas nuevas re-escrituras difieren también de sus clásicos homólogos en que éstos no se presentan como un estado definitivo sino como la posibilidad de abrir un nuevo camino para las mujeres, que irán alternando su protagonismo en favor de una siguiente, acabando así con una historia de injusta rivalidad y de perpetuación de valores caducos.

Como comentaba al principio, *Kissing the Witch* se cierra con la historia de la bruja, el cuento del beso que da título a libro, evocando el carácter cíclico de la actividad de contar cuentos. La bruja de esta historia, epítome de todas las viejas sabias que aparecen a lo largo de la colección, es una figura positiva que, al haber elegido vivir al margen de normas sociales, puede ayudar a las heroínas a encontrar sus propios caminos libres de limitaciones impuestas. Esta narradora se reconoce destinada a convertirse en bruja por ser distinta a las demás mujeres:

[...] my bleeding was meagre, when it came, and by the time the cough carried

off my mother I no longer bled at all. This gave me reason to think about my future. As far as my people were concerned, women like me had no future" (Donoghue 1998:195).

Será el beso que ella pedirá a una muchacha lo que la redima de esta condición de bruja, sacándola de su eterna soledad y convirtiéndola en una más entre las mujeres. Lo que vendrá después, explica la narradora, pertenece a una historia que no es para contar, por ser demasiado larga, demasiado valiosa, demasiado risible, demasiado dolorosa, demasiado fácil o demasiado difícil de explicar: "After all, after years and travels, my secrets are all I have left to chew on in the night" (211). Al besar a la bruja y liberarla de su histórica condena de ejercer el papel de "malvada" se desmoronan también los pilares sobre los que se asientan divisiones esencialistas, patrones de conducta opresores y el largo peso de una historia que pide ir deconstruyéndose.

A la luz de lo expuesto, sería imperdonable no aludir aquí a la clásica propuesta de Adrienne Rich, de "writing as re-vision", pues estas re-visiones, re-lecturas y re-escrituras son hoy ya uno de los mayores logros del feminismo. Si, en general, el proceso de re-escritura de cuentos trataba primeramente de transgredir los patrones tradicionales asignados a cada género, ofreciendo modelos más auténticos para la mujer, Donoghue da un paso más, al subvertir estereotipos lesbianos históricamente connotados con valores negativos e integrar esta orientación sexual dentro de la historia de la mujer. Con ello, además, ha contribuido a revitalizar la naturaleza mutable original de estas narraciones, adaptándolas a nuevas realidades que proponen otras soluciones. Como ha explicado Zipes,

there is no such thing as pure national folktale or literary fairy tale, and neither genre, the oral folktale or the literary fairy tale –if one can call them genres– is a "purebreed"; in fact, they are both very much mixed breeds, and it is the very way that they "contaminated" one another historically through cross-cultural exchange that has produced fruitful and multiple versions of similar social and personal experiences. (Zipes 2001b:846)

Quizá el mayor logro de *Kissing the Witch* sea la recuperación de la función oral de estas historias, al presentar una compilación de cuentos que realmente se "cuentan" unas narradoras a otras. Donoghue, lejos de ofrecer una voz autorial que pudiese englobar la experiencia femenina, da voz a muchas mujeres de forma que cada una sea el sujeto constructor de su propia historia, mostrando así la pluralidad y variabilidad de experiencias que definen diferentes modelos de mujer. Por esta razón, *Kissing the Witch* acaba en una nota final inconclusa en la que la bruja se dirige tanto a su oyente-narradora del cuento anterior como a la lectora o lector del libro, para recordarle que: "This is the story *you* asked for.

I leave it in *your mouth*" (Donoghue 1998:211, énfasis mío). Seremos nosotras y nosotros entonces, lectoras y lectores de este cuento de cuentos, quienes continuemos en nuestro papel de re-visión, re-lectura y re-escritura de la historia, transmitiendo de boca en boca, como hago yo ahora, lo que tan bien ha explicado Iris Zabala, que hay que "leer *con sospecha*, es decir, replantearnos lo que los textos culturales dicen o no dicen o esconden o eluden, o dicen con transparencia o simplemente figuran en jeroglíficos" (Zabala 1995:10).

Bibliografía

- Anon. "Booksirish.com talks to novelist, playwright and historian Emma Donoghue about her writing", http://www.booksirish.com/features/interviews/emma_donoghue.asp
- Bensyl, Stacia (2000), "Swings and Roundabouts: An Interview with Emma Donoghue", *Irish Studies Review*, 8.1, 73-81.
- De la Concha, Ángeles (2000), "Los discursos culturales y la construcción de la feminidad", en Mercedes Bengoechea & Marisol Morales, eds., *Mosaicos y taraceas: Deconstrucción feminista de los discursos del género*, Alcalá: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 21-36.
- Donoghue, Emma (1998, 1997), *Kissing the Witch*, London: Penguin.
- Duncker, Patricia (1992), *Sisters and Strangers: An Introduction to Contemporary Feminist Criticism*, Oxford: Blackwell.
- Harte, Liam & Michael Parker (2000), "Introduction", en Liam Harte & Michael Parker, eds., *Contemporary Irish Fiction: Themes, Tropes, Theories*, London: Macmillan, 1-12.
- Gerrard, Nicci (1989), *Into the Mainstream: How Feminism Has Changed Women's Writing*, London: Pandora.
- Marcus, David (1994), *Alternative Loves: Irish Gay and Lesbian Stories*, Dublin: Martello Books.
- Quinn, Antoinette (2000), "New Noises from the Woodshed: The Novels of Emma Donoghue", en Liam Harte & Michel Parker, eds., *Contemporary Irish Fiction: Themes, Tropes, Theories*, London: Macmillan, 145-67.
- Rich, Adrienne (1980, 1979), "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", *On Lies, Secrets and Silence*, London: Virago, 33-50.
- Richards, Linda, "Interview with Emma Donoghue", *January Magazine*, <http://www.januarymagazine.com/profiles/donoghue.html>
- Zabala, Iris M., coord. (1995), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) II. La mujer en la literatura española: Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Madrid: Anthropos.
- Zipes, Jack (1988), *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*, New York & London: Routledge.

_____ (1999), *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*, New York & London: Routledge.

_____, ed. (2001a), *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*, New York & London: Norton & Company.

_____ (2001b), "Cross-Cultural connections and the Contamination of the Classical Fairy Tale", in Jack Zipes, ed., *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*, New York & London: Norton & Company, 845-69.