

## MISOGINIA INTERIORIZADA: ABEJAS REINAS POSMODERNAS EN LA REESCRITURA DE SEIS CUENTOS DE HADAS DE BELÉN GAUDES, LUCÍA ETXEARRIA Y ÁNGELA VALLVEY

GAETANO ANTONIO VIGNA  
Universidad de Salamanca

En este trabajo se realiza un estudio de la figura de las misóginas en seis reescrituras de Blancanieves y Cenicienta publicadas entre los años 2013 y 2018. Para ello, estructuramos nuestra contribución de la siguiente manera: en primer lugar, realizamos, brevemente, un acercamiento al cuento maravilloso tradicional y a su reescritura posmoderna; en segundo lugar, vinculamos el obrar de las misóginas con la política coercitiva del patriarcado; en tercer lugar, aportamos el análisis; y, en cuarto lugar, ofrecemos las conclusiones. En los relatos analizados, las misóginas se enfrentan a aquellas mujeres que perciben como una amenaza para el mantenimiento del *statu quo* masculino. Se trata de victimarias que, colocadas en las altas esferas, luchan para preservar el irrisorio espacio de poder que el varón les concedió. A lo largo del estudio, las características de estas misóginas aparecen definidas de acuerdo con el estudio de Berit Brogaard, texto donde la filósofa danesa explora los sentimientos de odio y desprecio en su relación con los mitos culturales sobre la feminidad.

PALABRAS CLAVE: cuento de hadas, reescrituras posmodernas, Blancanieves, Cenicienta, misoginia interiorizada.

### **Misoginia interioritzada: abelles reina postmodernes en la reescritura de sis contes de fades de Belén Gaudes, Lucía Etxebarria i Ángela Vallvey**

Aquest article estudia la figura de les misògines en sis reescriptures de Blancaneu i Ventafocs publicades entre els anys 2013 i 2018. Per dur-ho a terme, hem estructurat la nostra contribució de la manera següent: en primer lloc, realitzem una breu aproximació al conte meravellós tradicional i a la seva reescriptura postmoderna. En segon lloc, vinculem els actes de les misògines en la política coercitiva del patriarcat. En tercer lloc, presentem la nostra anàlisi, i finalment, les conclusions. Als relats que analitzem, les misògines confronten les dones que perceben com una amenaça per al manteniment del *statu quo* masculí. Es tracta de victimàries que, a les altes esferes, lluiten per preservar l'irrisori espai de poder que el mascle els ha concedit. Al llarg de l'estudi, les característiques d'aquestes misògines apareixen definides d'acord amb les aportacions de Berit Brogaard.

PARAULES CLAU: conte de fades, reescriptures postmodernes, Blancaneus, Ventafocs, misoginia interioritzada.

### **Female Misogyny: Queen Bee Syndrome in Spanish Postmodern Fairy Tales by Belén Gaudes, Lucía Etxebarria and Ángela Vallvey**

This paper analyzes the figure of female misogynists in six rewritings of Snow White and Cinderella written between 2013 and 2018. Thus, we divide our contribution into four parts. Firstly, we will briefly approach traditional fairy tales and their postmodern rewritings. Secondly, we link misogynists' harmful acts to the coercive politics of patriarchy. Thirdly, we provide the analysis. And, lastly, we offer our conclusions. This study shows that powerful misogynist women are fighting against the weaker ones to preserve the risible power that men granted them. Throughout the paper, the main characteristics of these aggressors are defined according to the study by Berit Brogaard, where the Danish philosopher explores how feelings of hatred and contempt are related to the cultural myths about femininity.

KEYWORDS: fairy tales, postmodern rewritings, Snow White, Cinderella, misogynist women.

## **Introducción**

En el presente trabajo se realiza un estudio de la figura de las misóginas en seis reescrituras de Blancanieves y Cenicienta publicadas entre los años 2013 y 2018. De acuerdo con los respectivos hipotextos, en todas aparece una agresora —una madrastra en el caso de Blancanieves, y una madrastra y dos hermanastras en el de Cenicienta— que, movida por celos o deseos de sometimiento, atenta contra la dicha de otra mujer, la joven heroína, para conservar el poder o llegar al mismo. Tal como veremos a lo largo de estas páginas, existe un vínculo indisoluble entre este odio en clave femenina y los códigos de conducta impuestos por el patriarcado sobre el sexo femenino. Cierto es que, sobre todo cuando hablamos de reescrituras, el mantenimiento de este motivo literario es un elemento rentable a la hora de hacer reconocibles las fuentes canónicas, las del canon literario, a partir de un personaje representativo, como puede ser el de la bruja.<sup>1</sup> Aun así, este hecho no deja de poner en

---

<sup>1</sup> Quisiéramos señalar que la figura de la bruja y su demonización son la respuesta del capitalismo a la rebelión femenina contra la imposición del trabajo reproductivo y de una feminidad normativa. Así lo señala en su estudio Silvia Federici (2010: 22), quien mantiene que “la figura de la bruja [...] [es] encarnación de un mundo de sujetos femeninos que el capitalismo no ha destruido: la hereje, la curandera, la esposa obediente, la mujer que se anima a vivir sola, la mujer *obeah* que envenenaba la comida del amo e inspiraba a los esclavos a rebelarse”. En esta línea, Kevin Goldstein (2012: 56) plantea que la sospecha de brujería recae sobre aquellas figuras de mujeres marginales cuyo sistema de conocimiento, percibido como una amenaza por las élites masculinas, había representado la base del poder del sexo femenino. Teniendo en cuenta estas observaciones, es fácil entender la razón por la que estos personajes femeninos acaban siendo destruidos narrativamente en los desenlaces de los cuentos maravillosos clásicos.

primer plano las rivalidades entre mujeres que perviven en nuestra sociedad. De ello ha hablado en su libro de 2020, *Hatred*, la filósofa danesa Berit Brogaard, quien nos presenta cuatro perfiles de mujeres misóginas: “the Puritan, the Self-Hater, the Self-Contemner, and the She-Devil” (2020: 221). Teniendo como base estos patrones, a lo largo de estas páginas sacaremos a relucir los episodios de misoginia internalizada que aparecen en los relatos de Belén Gaudes, Lucía Etxebarria y Ángela Vallvey.

Conviene, primeramente, detallar que la misoginia —ese sentimiento de odio, desprecio y aversión hacia las mujeres y, más en general, hacia todo lo que está relacionado con lo femenino— se encuentra en una relación muy estrecha con el sexismo y es, en ese sentido, un claro instrumento al servicio del patriarcado. Al respecto, nos parecen muy interesantes las reflexiones de Kate Manne en su texto de 2018, *Down Girl*, donde señala que la misoginia es un dispositivo de vigilancia y patrullaje de las normas éticas masculinas justificadas a partir del sexismo. En palabras de la filósofa australiana, “sexism is to misogyny as civic order is to law enforcement” (88). Así, resulta que el sexismo construye relaciones de género inicuas y las perpetúa en un sistema simbólico en el que la mujer es el *otro* del varón, su simple complemento. Entonces, al promover una discriminación a partir de las diferencias entre los sexos, el sexismo coloca a la mujer en una posición de dependencia e inferioridad dentro de una jerarquía heterodesignada. Si, en un momento dado, el orden de este sistema sexo-género se ve amenazado, la misoginia actúa como elemento restaurador. Esto es lo que lleva a Manne (2018: 88) a hablar de la misoginia como fenómeno reactivo que “involves anxieties, fears, and desires to maintain a patriarchal order, and a commitment to restoring it when it is disrupted”. Y esa congoja, esos temores y deseos por el mantenimiento del orden masculino, de la ley del padre, no son solo prerrogativa de los hombres, sino también de las mujeres, resultando en una animadversión de estas hacia su propio sexo.

Antes de adentrarnos en esta enemistad en femenino y, de paso, ver sus efectos en la vida de las mujeres que protagonizan las historias que se analizarán, queremos parar un instante y hacer una primera y necesaria reflexión. Así, y teniendo como marco de referencia la Europa occidental, comenzaremos diciendo que para los dos hipotextos es posible evidenciar dos momentos comunes significativos que podrían dar fe del parentesco de dicha conducta delictuosa con el discurso de descrédito hacia el sexo femenino, encaillado en roles subordinados, específicos e inmutables. El primero coincide con su recopilación por parte de Grimm y Perrault en un momento histórico en que el poder patriarcal recrudece su política excluyente respecto a las mujeres, expulsándolas de los espacios públicos y construyendo los roles sexuales (Federici, 2010: 27-30). El segundo tiene que ver con la repercusión de los

dos largometrajes de Disney que los fijan en el canon contemporáneo, favoreciendo su arraigo en el imaginario colectivo. Al igual que en el caso de las respectivas versiones escritas, también las americanizadas princesas de la gran pantalla de la primera mitad de la centuria pasada son víctimas de la ideología sexista de su tiempo, sujetos perjudicados por la perniciosa política patriarcal (Zipes, 2006) y buen ejemplo del antifeminismo occidental. Cambio de soporte, misma ideología. Como es de esperar, es la mirada masculina la que los construyó; mirada masculina, *male gaze*, que, siguiendo a Laura Mulvey, “proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia” (2001: 370).

Contra estos modelos narrativos tradicionales, ya en el último tercio del siglo pasado, surge una tradición literaria que, desde presupuestos feministas, revisa y reinterpreta los patrones tradicionales que subyacen el cuento maravilloso, ofreciendo un producto “in the service of women” (Rose, 1983: 211). Podríamos hablar de toda una corriente de reciclaje que subvierte los modelos impuestos por la tradición, deconstruyendo las historias clásicas a través de una experiencia femenina más activa, reconfigurando los roles de género. Se alteran, de este modo, los mitos enraizados en la historia cultural de Occidente. Adaptados a un nuevo contexto, estos parecen liberarse de su aclamado carácter atemporal. Gilbert Durand hablará, al respecto, de palinogenia, es decir, la regeneración del mito en el seno de la continua evolución de la historia (1993: 247). Dentro de esta genealogía revisionista se adscriben los seis textos que aquí nos ocupan: *Érase dos veces Blancanieves* (2013) y *Érase dos veces Cenicienta* (2019), proyectos editoriales de Belén Gaudes y Pablo Macías, «Blancanieves y los siete emonitos» y «Cenicienta punk», contenidos en *Cuentos clásicos para chicas modernas* (2013), de la escritora valenciana Lucía Etxebarria, y, finalmente, «Blancanieves y las siete gigantes» y «Cenicienta y el *reality show*», incluidos por su autora, la ciudadrealeña Ángela Vallvey, en *Cuentos clásicos feministas* (2018). Los relatos de estas colecciones se pueden enmarcar en la categoría de literatura infantil y juvenil. Sus protagonistas son niñas o adolescentes que manifiestan deseos de independencia y de apoderamiento del espacio público, “princesas listas, asertivas y valientes” (Etxebarria, 2013: 203), chicas que “ya no esperan sentadas a que un príncipe venga a rescatarlas o a que un hombre las despierte de un sueño profundo de siglos” (Vallvey, 2018: 18). A pesar de la prototípica imprecisión temporal, todas las historias se desarrollan en un tiempo que nos resulta fácilmente reconocible. De hecho, hay en los relatos unas cuantas referencias —pestañas postizas; piezas tecnológicas; la conocida cadena de moda, Zara; ONG— que permiten enmarcar las historias en nuestra contemporaneidad. Instaladas en el presente, las heroínas abandonan la masedumbre que les fue propia y asumen un papel más activo. Una rápida comparación con sus

antecesoras revela este cambio. Por poner algunos ejemplos concretos, en «La Bella Durmiente» de Etxebarria es Aurora quien besa al príncipe y rompe el hechizo. La Sirenita de Gaudes no renuncia por amor a su cuerpo pisciforme. La Caperucita de Vallvey, por su parte, no cae víctima del lobo, un acosador alcohólico. Ya no hay tácitas esperas o pasivas aceptaciones, sino dinamismo. En ese sentido, se cuestiona de manera explícita el tradicional encorsetamiento de lo femenino a partir de un conjunto de relatos que deconstruyen y desnaturalizan el deseo masculino.

Pero no todos los personajes del cuento experimentan una evolución. Las brujas, por ejemplo, siguen ejerciendo sus efectos perniciosos en la vida de las heroínas modernas. En cierto modo, no se liberan de las consecuencias aniquilantes de la dominación patriarcal. Para ellas valdrían, entonces, las reflexiones de Beatriz Domínguez García acerca de las relaciones entre los personajes femeninos del cuento tradicional, relaciones coartadas por sentimientos de hostilidad y deseos de sometimiento hacia otras mujeres (2018: 19). Y no es extraño que, en el proceso de aprehensión de las pautas de comportamiento elaboradas por el orden masculino, la mujer, desprestigiada por el hombre, se convierta en enemiga de otra mujer. Para Ellen Cronan Rose, “it is men who alienate women from each other, who foster rivalry” (1983: 210). Muy acertadas son también las palabras de Andrea Dworkin, según quien “in the process of adhering to sex roles, as a direct consequence of the imperative of these roles, we commit homicide, suicide, and genocide” (1974: 34). No faltan ejemplos que lo demuestren. Anna Caballé ha hecho referencia a ello en su *Breve historia de la misoginia*, cuando ofrece un listado de mujeres cómplices con las instancias del varón. Mujeres que han incorporado los prejuicios y las ideologías sexistas que, ya desde el mundo grecorromano, el hombre ha confeccionado para ellas, trasladándolos, si es el caso, a la esfera femenina. Reflexionando acerca de estos enfrentamientos, Caballé pone el dedo en la llaga: la suspicacia hacia su propio sexo responde a la voluntad de la mujer de preservar el irrisorio espacio de poder que el varón le ha concedido (2019: 323). Algo así como si las migas que el sistema patriarcal echa a las hambrientas subalternas se convirtieran en codiciados banquetes para aquellas que, al alcanzar una posición de prestigio, integran las posturas antifeministas de sus dominadoras. Un odio todo en femenino que replica el sistema de relaciones asimétricas entre opresores y oprimidas del patriarcado. La socióloga María Antonia García de León habla de síndrome de la abeja reina. Es decir, mujeres que, tras alcanzar cierto estatus en los círculos de poder masculino, se convierten en victimarias de otra mujer menos poderosa (2011: 19-28).

También las abejas reinas de Belén Gaudes, Lucía Etxebarria y Ángela Vallvey se enfrentan a sus enemigas para llegar al poder y asegurarse su conservación. Al igual que sus malvadas precursoras, libran luchas violentas contra

aquellas mujeres que perciben como una amenaza para el mantenimiento del orden masculino. La voluntad es la de someter, de uniformar, según los dictámenes y las imposiciones del discurso patriarcal. Son brujas que siguen siendo correa de transmisión de las instancias de dominación masculina. En los textos escogidos para el presente estudio, dichas relaciones de dominación pasan por cuestiones ligadas a la corporalidad. El cuerpo, tanto el propio como el de la *otra*, se convierte en objeto de preocupaciones constantes, obsesivas. La dominadora, ya aprisionada dentro de las categorías éticas y estéticas del deseo masculino (Bourdieu, 2003: 125), vigila terminantemente a la dominada, teme la desexualización de su cuerpo, su insurgencia contra el código establecido. Desea amoldarla al ideal de belleza femenino, a la vez que quiere condenar su cuerpo al encierro doméstico. En este sentido, la abeja reina “still acts in favour of a patriarchal society” (Zipes, 2006: 150). La propia García de León incide precisamente en esto cuando afirma que estas mujeres, lejos de toda conciencia histórica acerca de su identidad de género, son incapaces de ser solidarias con las demás (2002: 257).

Huelga decir que, a diferencia de lo que pasaba en el cuento tradicional, en estas revisiones el enfrentamiento no lleva siempre a la muerte de la bruja. Su destino ya no contempla el consabido óbito violento (Cashdan, 2016: 34). De hecho, esta no solo sobrevive, sino que, en algunos casos, parece concienciarse acerca de su mala conducta. Es más, tras el enfrentamiento, es capaz de cultivar sentimientos de reconciliación hacia la que fue su acérrima enemiga. En relación con esta enemistad, queremos comparar y analizar las seis reescrituras de Blancanieves y Cenicienta<sup>2</sup> que aparecen en las colecciones

---

<sup>2</sup> Proporcionamos, a continuación, un breve resumen de los dos cuentos clásicos para utilidad del lector del presente trabajo. Las tres revisiones de Blancanieves que aquí estudiamos tienen como hipotexto la versión de los hermanos Grimm, “Schneewittchen”. En la historia de los alemanes, Blancanieves es víctima de los celos de su madrastra, una mujer que, tras interrogar a un espejo mágico, derrama su odio contra la joven. ¿La razón? El miedo a que su hijastra la supere en belleza. Ordena así su muerte, pero el cazador se apiada de la chica y la libera en un bosque. Cuando, tiempo después, la madrastra descubre que esta sigue con vida, bajo disfraz, la visita en la casita de siete enanos, donde la doncella se había asentado. Dos veces la deja inconsciente, hasta que, a la tercera, sirviéndose de una manzana envenenada, la condena a un sueño similar a la muerte. Los enanitos la entierran en un ataúd de cristal. La encuentra un príncipe que, prendado de su belleza, se la lleva en su féretro. Durante el trayecto hacia el castillo, las sacudidas hacen que la chica escupa un trozo de manzana adherido a su garganta. Despierta, se enamora del príncipe y se prepara la boda. Ese día la madrastra, que acude a la celebración, es castigada: se le obliga a calzar unos zapatos candentes y bailar hasta la muerte. Las reescrituras del cuento de Cenicienta, por su parte, tienen como base «Cendrillon, ou la petite pantoufle de verre», de Charles Perrault. Aquí se nos cuenta la historia de una mujer degradada al rol de sirvienta por la envidia de su madrastra y de las dos hijas de esta. Esclavizada, la joven pasa sus días

mencionadas anteriormente, relacionando las actancias de las abejas reinas con los perfiles de misóginas señalados por Brogaard en su estudio.

## Te odio, hermana, y te desprecio

A fin de llegar a comprender mejor los susodichos perfiles, tendría sentido, primeramente, detallar qu e es el odio y diferenciarlo del desprecio. Esta distinción es necesaria, sobre todo si consideramos que Brogaard apela a las dos emociones y divide la misoginia en dos grupos: una con base en el odio y otra con base en el desprecio. Una interesante tentativa de acotamiento es la del humanista valenciano Joan Lluís Vives que, en su *Tratado del alma*, publicado en 1538, distingue entre los dos sentimientos. Así, dice que el odio "hace a uno desear causar grave daño [...] a quien nos daño, daña o dañará" (2019: 190-1). El desprecio, al contrario, aunque intente dañar, carece de la dureza del odio y solo trae consigo burla y desdén (2019: 182). Las palabras de Vives nos interesan como punto de partida, sobre todo porque expresan el carácter virtual de las dos emociones. Sin embargo, en el contexto de estas argumentaciones, adquiere todo su sentido referirnos al odio y al desprecio como actitudes sociales, como disposición de ánimo hacia un colectivo dado. No cabe duda de que ambos apuntan al sostenimiento de un orden, de un posicionamiento de rango, encontrándose el odiado y el despreciado en una categoría inferior. A ello se han referido, entre otros, Miller (1998) y Sternberg (2010) en sus trabajos. Así, Miller habla del fuerte significado político del desprecio, advirtiéndonos acerca del "papel que desempeña en la producción y mantenimiento de la jerarquía social y el orden político" (1998: 289). Sternberg, por su parte, indica que el odio "está fomentado bien por los individuos en el poder para mantenerse en él, bien por individuos que no se hallan en el poder con el fin de obtenerlo" (2010: 13).

Si nos centramos en el primer tipo de aversión, la *hate-based misogyny*, la autora precisa cómo ese odio no va dirigido hacia todas las mujeres, sino solo hacia aquellas que se han distanciado del rol tradicional que el varón ha

---

realizando las más humildes tareas domésticas. Ahora bien, un día, el hijo del rey convoca una fiesta a palacio. La joven quiere participar. Sin embargo, la madrastra y las hijas envidiosas se lo impiden. Cenicienta recurre a su hada madrina que la dota de lo necesario para acudir al evento y le recomienda salir del baile antes de la medianoche, momento en que el hechizo se anular . En el palacio, Cenicienta fascina a todos los invitados, príncipe incluido. Vuelve al día siguiente, pero esta vez se demora más. Así, cuando escucha la primera campanada de medianoche, emprende la conocida huida y pierde un zapato de cristal. El príncipe lo encuentra y anuncia que se casar  con la mujer cuyo pie se amolde perfectamente a la chinela. Tras las búsquedas iniciales, el zapatito llega a casa de Cenicienta y se reconoce en ella su legítima dueña. La chica es llevada al palacio, perdona a las hermanastras y se casa con el príncipe.

diseñado para ellas. Siguiendo los planteamientos de Brogaard, vale la pena recordar que dicho odio misógino hunde sus raíces en el histórico ideal de feminidad y sus normas de género. Junto al matrimonio, la maternidad es el otro gran eje alrededor del cual ha de girar la vida de las féminas. Todo lo que sale de estos dos encajes, que tiene aire de modernez —“truly feminine» women [...] should submit to male dominance and not attempt to destroy the bliss by questioning their traditional role as wives and nurturers” (Brogaard, 2020: 210-1)—, amenazando con destruir el modelo de mujer tradicional, causa la reprimenda de los hombres. Ahora bien, si la misoginia con base en el odio castiga a las osadas, distinto es el caso de la misoginia con base en el desprecio, *contempt-based misogyny*. Reflexionando acerca de esta segunda categoría, Brogaard señala que, para este caso concreto, el blanco de la hostilidad es todo ser de sexo femenino. ¿La razón? Unas supuestas diferencias biológicas que situarían a las mujeres en una posición de inferioridad intelectual. Pero también un esencialismo ontológico que haría de estas unos seres aberrantes, ominosos e inmorales, capaces de despertar un deseo irracional en el varón: “our alleged inherent mischief, dishonesty, manipulative tendencies, or abilities to cause uncontrollable desire in men” (Brogaard, 2020: 214-5).

Obviamente, también las mujeres, guiadas por el odio o el desprecio, interiorizan estos sentimientos hostiles, convirtiéndose ellas mismas en misóginas —“very many women are misogynists too” (Brogaard, 2020: 221)— y resultando en los cuatro perfiles que vimos en el apartado dedicado a la introducción. Estos, a su vez, pueden dividirse en dos categorías, pues la autora extrema su clasificación al distinguir entre sentimientos alterdirigidos y sentimientos autodirigidos. Así, por un lado, tenemos a la puritana y a la diabólica, que cultivan, respectivamente, odio y desprecio en perjuicio de las demás. Hay, por el otro, dos tipos de misóginas, la *Self-Hater* y la *Self-Contemner*, que, tal y como el prefijo nos sugiere, dirigen dichos sentimientos hacia ellas mismas. Veámoslo con más detalle.

En el gran contenedor de la misoginia alterdirigida nos encontramos, primeramente, con la misógina puritana, *the Puritan*. Esta siente odio hacia aquellas que “purposely distance themselves from conventional femininity and traditional gender norms” (Brogaard, 2020: 222). Son puritanas puesto que secundan un ideal de feminidad decimonónico y en cuyo nombre luchan. Al igual que su contraparte masculina, estas misóginas atacan a toda mujer que no sea “thin, trim, youthful, pretty, alluring, mild-tempered, nurturing, compassionate, not too ambitious, ladylike in manners and presentation [...] domestic and subservient to men” (221). Frente a los posibles laxismos de las féminas, las puritanas oponen un ideal estético tradicional, buenos modales y un espíritu de abnegación para cumplir con su rol de esposa y madre. Como es posible apreciar, la dimensión reclamada directa o indirectamente es el

hogar, sobre todo si consideramos que la modestia, la abnegación y la docilidad se concibieron como virtudes necesarias, y rentables, para el buen ejercicio de los cuidados domésticos.

Por su parte, la misógina diabólica, *She-Devil*, encarna algunos de los estereotipos estéticos femeninos, como belleza o delgadez. Su conducta aparece regida por las virtudes masculinas elaboradas en y por el patriarcado, “intelligence, strenght of character, and rationality” (Brogaard, 2020: 228). Así declara la filósofa danesa, quien añade, además, que esta victimaria se ve a sí misma como superior a las demás mujeres y al mismo nivel que los hombres de mayor rango. Es por eso por lo que desprecia y castiga a todas aquellas mujeres que, como ella, quieren alcanzar una posición de prestigio. De nuevo, estamos ante la imposición del papel tradicional de esposa y madre que tiene su centro en la casa. Brogaard, que ya nos advirtió acerca de las luchas feroces emprendidas por estas misóginas, afirma que en ellas se encarnan “traits like narcissism, borderline personality, or psychopathy” (229). No es este el lugar para explorar la nosografía de las dos patologías, tarea a la que se han dedicado, entre otros, Garrido (2000) y Gunderson (2002). Pero es posible indicar para las dos afecciones comportamientos antisociales, denigrantes para la dignidad humana e, incluso, criminales. Para concluir con este perfil, mencionaremos que la diabólica, que se sirve de todas las armas a su alcance para impedir el ascenso de sus rivales, logra escapar de cualquier castigo con que se quiera sancionar su perversa conducta.

Si continuamos con nuestro particular rastreo, podemos mencionar otros dos perfiles de misóginas que, esta vez, cultivan sentimientos de odio o de desprecio hacia sí mismas. Este es el caso de la *Self-Hater*, la misógina que se odia a sí misma. Al igual que la puritana, siente odio por aquellas que se han distanciado del ideal femenino decimonónico. Así, respalda la adhesión de las féminas a los valores éticos y estéticos tradicionales. Claro está que, para el caso que aquí atendemos, el odio alterdirigido se acompaña con un sentimiento hostil autodirigido. De esta manera, la misógina que se odia a sí misma se recrimina su propia incapacidad a la hora de ser más femenina. Segundo patrón es el de la *Self-Contemner*, la misógina que se autodesprecia. Y lo hace debido a unas supuestas cualidades negativas intrínsecas en las mujeres, esto es, “their promiscuity, manipulativeness, dishonesty, irrationality, incompetence, or stupidity” (Brogaard, 2020: 225). Es más, Brogaard nos dice que se trata de mujeres que han interiorizado el mito de la suciedad femenina. A estas alturas, no podemos pasar por alto los argumentos sobre pureza y suciedad de Mary Douglas y Julia Kristeva. Solo rozaremos el tema brevemente, pero observando la influencia ejercida sobre los sistemas simbólicos de dominación que alimentan los postulados misóginos.

En *Pureza y peligro*, cuya primera edición en inglés es de 1966, Douglas hacía notar que, desde la injerencia del discurso médico, la idea europea contemporánea de contaminación no logra eludir el contexto de lo patógeno. Pero, tal y como pasaba en las culturas primitivas, la suciedad es también toda “materia puesta fuera de sitio” (54), siendo sus contrarios, la limpieza y el orden, elementos indispensables para el mantenimiento del *statu quo* y el rechazo de lo inapropiado. Catorce años después de la publicación de la obra de la antropóloga británica, Kristeva reelabora el concepto de contaminación de Douglas; lo hace desde la perspectiva del psicoanálisis en su ensayo *Pouvoirs de l'horreur* (1980). Aquí concluye que la aversión a la suciedad es una aversión por todo aquello que “perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles” (212). Así, cada salida de lo preestablecido, cada amenaza al orden simbólico, genera rechazo y repulsión. Y es lógico pensar que, en la dimensión simbólica de la dominación masculina, donde la división entre los sexos es algo natural, cada rebelión femenina contra las categorizaciones impuestas es fuente de desorden, de suciedad.

Tras la presentación de las principales características de las misóginas, a continuación, procedemos a detectar la manera en la que estos patrones se materializan en las reescrituras de los cuentos tradicionales. Y, más concretamente, en los seis relatos seleccionados. Anticipamos ya desde ahora que nos hemos encontrado con dos perfiles de misóginas, la puritana y la diabólica, cuyos sentimientos alterdirigidos, en consonancia con los respectivos hipotextos del canon, desencadenan la acción. Tal vez no habría fechoría ni desenlace si las ominosas de los cuentos de hadas solo cultivasen sentimientos de odio u de desprecio autodirigidos, pues no precisarían de la presencia material de un antagonista, siendo ellas mismas el foco de sentimientos y deseos aniquilantes.

## Comparando misóginas

Como ya dijimos, en los textos que aquí atendemos las misóginas siguen presentándose como figuras ominosas. Para ellas valdrían, entonces, las reflexiones de Sybille Birkhäuser-Oeri acerca de las féminas del cuento de hadas tradicional. Es decir, son mujeres interesadas por lo material y que sitúan en primer plano los problemas de relación interpersonal (2010: 53). Su obrar malvado las enmarca en el sistema sexo-género construido por el varón, sujeto que las colocó en las altas esferas, confiriéndoles un poder que, aunque residual, les permite sobresalir entre las demás. En ese sentido, tal y como indicaba Garrido Carrasco, la falta de sororidad alimenta la lucha generacional “por conseguir el estatus de poder” (2017: 274). Lo mucho que su afortunado destino está ligado al mantenimiento del orden masculino las lleva a percibir como una amenaza cualquier actuación subversiva. Integran así las posturas

antifeministas que fueron propias de sus dominadores y con las que promocionan los valores falocráticos. Este aspecto es clave para entender la misoginia internalizada de las poderosas del relato. Son victimarias que ejercen su autoridad contra aquellas que podrían usurpar su poder, destronarlas. Su odio es, por ende, un instrumento de contención de la individualidad femenina y de todos aquellos comportamientos percibidos como subversivos.

En los cuentos del corpus, aun antes de comenzar el relato propiamente dicho, el lector se topa con una prosopografía de las villanas. Merece la pena detenernos en esta descripción para apreciar el primer retrato que cada escritora hace de la agresora. Salta a la vista su preocupación por la imagen, lo que nos restituye un perfil de misógina atrapada en la dominación masculina. Naomi Wolf (2002) dedica un amplio e interesante estudio a analizar el mito de la belleza femenina. Teniendo como fecha de referencia 1830, mantiene la estudiosa que cada generación de mujeres ha tenido que enfrentarse a un mito de belleza específico. Y pone en evidencia cómo, a partir de la imposición de este parámetro físico, se da sustento al dominio del hombre. Así, nos volvemos a encontrar frente a un sistema jerárquico del que nos interesa señalar ahora dos aspectos: el mito de la belleza femenina hace más poderosos a los varones —“beauty myth [...] is about men’s institutions and institutional power” (Wolf, 2002: 489)— y promueve las rivalidades entre mujeres.

Pero volvamos a las descripciones de las villanas. Empeñadas en amoldarse a los requerimientos del varón, sus cuerpos son presentados como objetos hipersexualizados. Si empezamos con las reescrituras de Blancanieves, lo vemos claramente en Belén Gaudes. Citamos por extenso porque la autora relata con gran acierto la problemática convivencia de vanidad y cánones de una estética compleja, artificiosa:

La madrastra, sin embargo, no era como Blancanieves. Ella prefería ir siempre arreglada, impecable y perfecta. Le preocupaba mucho la belleza, aunque tuviera que pagar un precio alto por ella. Pasaba horas y horas peinando su largo cabello, se aplicaba todo tipo de cremas antiarrugas, se metía dentro de vestidos estrechos que no le dejaban moverse libremente y se calzaba tacones altos que destrozaban sus pies y le hacían caminar con andares de pato. Lloraba con cada nueva arruguita que veía en su rostro y con cada cana que estrenaba en su cabeza. (Gaudes y Macías, 2013)

La preocupación por la belleza y los adornos aparece también en «Blancanieves y los siete emonitos» de Etxebarria. Aquí encontramos una reina “muy guapa y muy pija [...] el pelo rubio con mechas [...] perlas en el cuello [...] iba vestida a la ultimísima moda” (2013: 85). Blanca, joven y guapa es la madrastra de Ángela Vallvey. En los tres casos se rastrea cierta visión

uniformada de la corporalidad en la que priman el ritual de cuidados y, cuando no el frescor de la juventud, una disciplina juvenilizante. Otro tanto podría decirse para las revisiones de Cenicienta, sobre todo para los personajes de las hermanastras. “Se pasaban las horas atusándose el pelo, probándose vestidos y arreglando sus uñas” (Gaudes y Macías, 2019). “A veces se cambiaban dos o tres veces de modelo en un mismo día” (Etxebarria, 2013: 152). Rifi y Rafe, las hermanastras en la reescritura de Vallvey, “guapas en apariencia”, confiscan todos los vestidos de la joven y la echan de su dormitorio “con la excusa de que necesitaban espacio para almacenar sus cremas de belleza” (2018: 55 y 57). Estas descripciones hacen explícita la configuración de las malvadas como receptáculo del deseo del varón. En el mundo polarizado del cuento de hadas, estas abejas reinas siguen apareciendo como sujetos esclavos de los cánones tradicionales de belleza y elegancia. Escogen los modelos de ropa más atractivos y cultivan un ideal estético de belleza imperecedera. Son, entonces, mujeres que aceptan el mandato de adhesión a un patrón de feminidad estereotipado que ha de estimular el deseo del hombre en la sociedad capitalista neoliberal. Y esto va más allá de las consecuencias.

Vanidad y narcisismo son presentados, entonces, como catalizadores de la maldad. Teniendo en mente la reflexión de Brogaard que expusimos en el apartado anterior, esta última afección caracteriza a los sujetos que padecen trastorno psicopático o límite de la personalidad (2020: 229). Esta aclaración es interesante. Porque, en efecto, si consideramos su peso en el contexto de manipulaciones estéticas que hasta aquí hemos venido reseñando, es fácil ver el paso del narcisismo hacia conductas más deletéreas. Como es bien sabido, la historia de Blancanieves presenta este hilo conductor: una reina maléfica, narcisista, celosa frente a la floreciente belleza de su hijastra. Las reescrituras que aquí atendemos muestran ese culto dañino a la imagen. En todas ellas es de suma importancia notar la reaparición del espejo como elemento impulsor de los celos. Ahora bien, la comparación entre la versión de Gaudes, Etxebarria y Vallvey nos lleva a concluir que, en dos casos, la enemistad acaece bajo el monopolio de la masculinidad. De hecho, si en *Érase dos veces Blancanieves* el espejo habla de la belleza de la joven solo porque está cansado de las preguntas insistentes de la reina, en Etxebarria y Vallvey este objeto mágico mantiene una innegable correlación con los discursos masculinos que han ido cimentando los ideales de feminidad. No faltan estudios que corroboren lo dicho. Al hablar del espejo, Gilbert y Gubar sugieren cómo la voz que procede de él es “la voz patriarcal del juicio que rige la valoración propia de toda mujer” (1998: 52). En la misma línea, Bacchilega señala que este objeto reflectante “sustains [...] the reproduction of gender construction” (1997: 35). Así, Etxebarria, consciente de la retroalimentación sexista en los medios de comunicación, se aleja de la versión clásica y hace del espejo una televisión

que refleja una imagen cosificada de la mujer. En Vallvey el motivo del espejo mágico obtiene una curiosa revisión. En este caso, es la gemela de la madrastra el instrumento por medio del cual esta recibe información: “contemplar a mi hermanita es como mirarse en un espejo”. Si continuamos leyendo, unas líneas más abajo, se nos informa de que las dos hermanas son “víctimas de la manía heteropatriarcal de justipreciar a las mujeres según su belleza física” (2018: 184). Otto Rank, que establece fructíferos paralelismos entre el espejo y el doble, nos recuerda que el uso de dicho tópico revela una capacidad defectuosa para el amor (1982: 116). Esta indiferencia afectiva, que el propio Freud (1973) indicó como producto narcisista, vuelve a aparecer en las reescrituras de Cenicienta y en los personajes, dobles también, de las hermanastras. Lo cierto es que su vivir no se aleja mucho de los estereotípicos deseos cristalizados en el relato tradicional. Al leer las recreaciones, constatamos que estas mujeres se pasan el día escogiendo los modelos de ropa más atractivos con el único fin de cautivar al hombre que habrá de convertirlas en reinas. Alternan esta ocupación con el maltrato a Cenicienta, arrebatándole el puesto que le corresponde y obligándola a realizar las tareas domésticas más degradantes. Una vez más, el comportamiento delictivo tiene su raíz en la aceptación del poder masculino como vía de acceso a posiciones de privilegio. De ahí que, con la complicidad de su madre, no duden en poner en escena la ya conocida usurpación identitaria que garantizará su acceso al mercado matrimonial.

Paralelamente a esta perturbadora tendencia de las victimarias a empejilarse, se nos presenta el rechazo de sus víctimas a los tradicionales símbolos estéticos. Ello no debería extrañarnos, sobre todo si consideramos que dicho posicionamiento reivindica el alejamiento de las heroínas del clásico papel de hembra, su salida de los modelos femeninos estereotipados. Así, la Blancanieves de Gaudes “odiaba los tacones, las coronas y los vestidos elegantes [...] Le gustaba vestir cómoda, prescindir de los corsés y usar zapato ancho y plano” (2013). Otro tanto sucede en su Cenicienta, donde la chinela de cristal queda convertida en unos zapatitos “más cómodos y flexibles, con los que sí se podía caminar, bailar” (Gaudes y Macías, 2019). Lucía Etxebarria va aún más lejos en su libro, donde ficcionaliza no solo el distanciamiento de sus heroínas de los incómodos ropajes y los rituales de decoro, sino también su lid contra la vetusta codificación cromática que, durante largos años, ha vehiculado los estereotipos de género. Todo esto podría ser considerado como mera operación de recodificación del campo simbólico. Y, efectivamente, de eso se trata, de romper con las asociaciones binarias enraizadas en nuestros pensamientos. Sabido es que hay una convención arbitraria que cifra el valor simbólico de los colores, operando estos como expresión de cualidades inherentes a los dos sexos. En este sentido, considérense las asociaciones de lo femenino con los colores rosáceos —el rosa como color del

encanto, de la cortesía, de la ternura erótica (Heller, 2004: 213-4)— y de lo masculino con el azul. Ahora bien, la Blancanieves y la Cenicienta de la valenciana desdeñan el rosa y sienten atracción por el negro. Negra es su melena y su maquillaje. Negro es el color que escogen para vestirse. Singularizadas por el cromatismo, hacen de su propio cuerpo un espacio de subjetivación. Al margen de la reflexión sobre el simbolismo de este color que “alude siempre a la parte inferior humana, al magma pasional” (Cirlot, 1992: 324), es evidente su uso como signo de subversión, como herramienta comunicadora de una ideología emancipadora. Lo que ahora nos interesa destacar es que este cambio pone en primer plano el definitivo distanciamiento de los modelos de conducta a imitar, su liberación de una herencia de pasivas uniformidades. En esa dirección apuntan Paula Croci y Alejandra Vitale cuando afirman que la imitación convierte al individuo en “un producto del grupo [...] un repertorio de contenidos sociales” (2000: 19). Las princesas de Etxebarria, al contrario, son expresión de un nuevo sentir —“orfebres de su propio reino” (Etxebarria, 2013: 204)—, mujeres que ya no quieren apoyar las instancias del grupo social opresor, destacando fuera de él su individualidad.

Siguiendo los patrones de Brogaard, las villanas de los relatos analizadas parecen ajustarse a la perfección al perfil de misógina puritana y al de misógina diabólica. Ambas actúan para escarmentar la desviación de las princesas posmodernas del conjunto de normas e ideas tradicionales que el varón ha diseñado para ellas, el cuestionamiento de la figura ideal femenina que agrada al hombre que las mira. Hay también otra osadía que impulsa los sentimientos hostiles de estas abejas reinas. Hacemos referencia a los deseos de sus víctimas de salir de los espacios cerrados en los que las mujeres han estado tradicionalmente enclaustradas, rompiendo el muro que las separaba de lo público. Lo vemos claramente en la reescritura de Blancanieves de Gaudes —“Para ser sinceros, Blancanieves estaba ya algo harta de vivir en palacio [...] llevaba tiempo pensando en mudarse y empezar una nueva vida” (Gaudes y Macías, 2013)— y, sobre todo, en los dos cuentos de Etxebarria, donde la autora ha sintetizado ese afianzamiento haciéndose eco del debate sobre música y género. Así, pues, Blancanieves sueña con ser una cantante de éxito. Cenicienta, por su parte, quiere tocar su guitarra eléctrica en conciertos por todo el mundo. Claro está que, a ojos de sus poderosas enemigas, estos anhelos las convierten en “bad women who willfully or recklessly offend against the natural order of things” (Brogaard, 2020: 222), mujeres malas. Lo son de modo muy evidente para estas usurpadoras que, fuertemente embebidas de tradicionalismo, rechazan cualquier profesionalización de la práctica musical, sobre todo cuando esta conlleva la ocupación de una posición más activa en el espacio social. Si aceptamos las apreciaciones de Lucy Green, según quien la incursión femenina en el campo musical amenaza con frenar las

construcciones patriarcales vigentes en nuestra sociedad (2011: 52-63), podremos sacar dos reflexiones: una, que las abejas reinas actúan para sedar el activismo de las subalternas; otra, que su enemistad pretende impedir a las rivales tener agencia sobre sus propios cuerpos.

Todos estos atrevimientos provocan la intervención represora de la agresora, favoreciendo que la acción se precipite hacia la realización de una fechoría. Por lo general, el daño causado es sintomático del activismo de la villana, lo que nos permitiría establecer una relación más nítida y clara con el perfil de misógina diabólica presentado por Brogaard. “She is in constant competition with other women and would rather kick a woman off [...] than help her progress” (2020: 228). Si exceptuamos los tormentos y acosos iniciales que las agresoras reservan a sus víctimas, siguiendo las formas de perjuicio reseñadas por Propp (1977) en su estudio y teniendo en cuenta los elementos de la trama de las historias de las fuentes canónicas, es posible hallar cuatro formas de fechoría. Así, en *Blancanieves*, la madrastra convoca a un mandatario y da la orden de matar a su hijastra. Ante el fallido intento, embruja un objeto y perpetra ella misma su intento de asesinato. En las versiones de *Cenicienta*, en cambio, encontramos procedimientos de sustitución. En ambos casos, la falta de sororidad encierra la huella de lo masculino, pues el enfrentamiento nace de la voluntad de la misógina de contrarrestar la progresiva instalación de otras féminas en el universo conformado y regido por los hombres. Se observa, pues, y en esto insistimos, la práctica de la misma oposición que ha sido de utilidad para los varones a la hora de forjar el sistema de relaciones asimétricas y excluyentes en el seno del espacio social. El castigo impuesto procede de ese poder residual que las victimarias ganaron en el momento de su ascenso social y que detienen en virtud de su conformidad al sistema de relaciones hembra-varón. Es ineludible aceptar que este enfrentamiento revela la falta de lo que Beauvoir llama solidaridad orgánica entre mujeres (2008: 757). A este respecto, véase la reflexión de Mercedes Bengoechea sobre la lucha entre mujeres en el contexto coercitivo del patriarcado para que estas no adquieran una conciencia de clase (2000: 46).

Como ya se dijo, las diabólicas luchan para la conservación o consecución de un privilegio. Aún presente en las reescrituras de *Blancanieves* de Gaudes y Etxebarria bajo la forma de velado guiño intertextual, este aspecto adquiere toda su significación en la versión de Ángela Vallvey. En «*Blancanieves y las siete gigantes*», la madrastra quiere deshacerse de su antagonista para cobrar el seguro de vida del que esta es heredera. Este argumento de la materialidad como móvil de la acción maligna se puede observar también en las versiones de *Cenicienta*. Si bien con alguna alteración, en cada uno de los tres textos se repite el recurso del baile donde el príncipe ha de encontrar a su futura esposa. Ello da pie a dos consideraciones, ambas perfectamente integrables en

la ideología patriarcal y su manera de generar formas de dependencia y subordinación. Así, en el caso del príncipe, su protagonismo pone en el punto de mira el consabido rol del hombre como detentor del poder económico. Viene al caso recordar ahora el estudio de Clara Coria, *El sexo oculto del dinero* (2014), donde su autora, al hablar de la sexuación pecuniaria en el patriarcado, presenta la imagen del varón como buen partido y cuyo atractivo sexual aparece reforzado por la posesión de bienes materiales. Gaudes, Etxebarria y Vallvey vuelven a incidir precisamente en esto cuando dan cuenta de la reacción de las hermanastras ante la perspectiva de casar bien. Así, las victimarias avalan con sus deseos y actitudes de perfectas casaderas la reiteración de ese modelo de fémina subordinada al hombre, erigiéndose como signo de continuidad con la tradición. Es más, los intereses económicos terminan por generar sentimientos de animadversión no solo hacia la joven degradada, sino también entre las propias hermanas. Se observa, pues, cómo cada una de ellas acaba por solidarizar con el mundo masculino, deseando monopolizar el conjunto de privilegio que el matrimonio abriría ante ellas.

Frente a la evidente falta de evolución del personaje de las malvadas, para concluir expondremos lo que constituye una desviación de las versiones tradicionales de las dos historias. Tal y como apuntamos en la introducción, tras la fechoría, las abejas reinas de estas relecturas posmodernas no reciben ningún castigo, concienciándose acerca de su mala conducta y logrando cultivar, en algunos casos, sentimientos de sororidad hacia aquella que fue su acérrima enemiga. Seguramente no es ajena a esto la voluntad autoral de proporcionar modelos de feminidad más positivos, deconstruyendo las clásicas representaciones de la mujer elaboradas por el legado patriarcal y presentando una alternativa a los efectos del espectro del patriarcado en su vida. Ahora bien, tras el desenlace, en las tres Cenicientas, ni la madrastra ni las dos hermanastras protagonizan episodios de remordimiento, concienciación o reconciliación. Así, estos personajes aparecen silenciados, condenados al olvido; su protagonismo obnubilado ante el anticonformismo de la joven que rechaza la propuesta de matrimonio del príncipe y decide vivir una vida autónoma. Diferente es el caso de la misógina de Blancanieves. En *Érase dos veces Blancanieves*, Belén Gaudes relata la ruptura del espejo mágico, esa fuente de la voz patriarcal, que trae a la malvada siete años de mala suerte. Y es en ese tiempo que la reina “tuvo tiempo para replantear su superficial vida y se convirtió en una mujer más responsable y menos preocupada por cosas banales” (2013). Lucía Etxebarria, en su «Blancanieves y los siete emonitos», nos presenta a una reina que, finalmente, acepta el anticonformismo de la joven y sus deseos de conquista del espacio público. Así, cuando el grupo musical formado por Blancanieves recibe el Premio Ondas al mejor grupo del año, la reina se dirige a la ceremonia de entrega del premio y ahí “gracias a la

música, se hizo un poco menos mala y superó su envidia” (Etxebarria, 2013: 103). Tampoco hay castigo para la madrastra de Vallvey, que nos presenta un final más en línea con los planteamientos de Brogaard. En palabras de la danesa, la diabólica “masterfully escapes detection and punishment for her bad behavior” (2020: 228). Y, efectivamente, esto es lo que pasa en esta revisión: la abeja reina, que ha contratado a un sicario para asesinar a la joven y cobrar el seguro de vida, no recibe ningún castigo. Al contrario, es el padrastro de Blancanieves quien recibe la sanción. Sin lugar a duda, estamos frente a otro final subversivo en el que las consecuencias de los malos cuidados pasan a convertirse en un asunto (también) masculino.

## Conclusiones

El estudio comparado de las seis reescrituras lleva a concluir que el catalizador del odio de las misóginas, que se sigue presentando como motivo literario a los lectores y a las lectoras del siglo XXI, es el anarquismo de sus víctimas, su discrepancia del ideal de feminidad promocionado por el patriarcado. Puritanas o diabólicas, estas abejas reinas, colocadas en la cúspide por el varón, ejercen un poder residual contra las subversivas, mujeres cuyos deseos de empoderamiento y de independencia amenazan con desestabilizar el *statu quo*. Así, luchan contra aquellas mujeres menos poderosas que quieren salir de la situación de minoría en la que se hallan. Y, frente a la voluntad de las víctimas de acceder a la categoría de sujeto, de hacer de su cuerpo un medio activo de significación cultural y social, las victimarias intentan contrarrestar su progresiva instalación en el universo conformado y regido por los hombres. A lo largo de estas páginas, hemos relacionado su conducta hostil y delictuosa con la política coercitiva del patriarcado, sistema donde el enfrentamiento en femenino replica las relaciones de opresión entre los dos sexos. Así lo hemos visto con la madrastra de Blancanieves y las hermanastras de Cenicienta. Todas ellas empeñadas en la lucha contra las nuevas portavoces del cambio social predicado por el feminismo. Como hemos venido diciendo, son correa de transmisión de los viejos valores excluyentes. Pero, a diferencia de lo que pasaba en el relato clásico, donde la realización de la fechoría conducía a la muerte de la bruja, estas reescrituras posmodernas esbozan un final alternativo, capaz de derrocar los efectos de la violencia física y simbólica de la dominación masculina. De hecho, las malvadas sobreviven y, en algunos casos, logran concienciarse acerca de su mala conducta y cultivar sentimientos de reconciliación hacia la que fue su enemiga. Por lo tanto, aun teniendo como base el tópico del enfrentamiento propio de los respectivos hipotextos, las revisiones de Gaudes, Etxebarria y Vallvey dejan entrever, desde presupuestos feministas, el germen de la solidaridad orgánica entre mujeres, la puesta en escena de la adquisición de una conciencia colectiva que ha de favorecer su avance en el seno del espacio social.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Bacchilega, Cristina (1997), *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Beauvoir, Simone de (2008), *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra.
- Bengoechea, Mercedes (2000), "Brujas y abuelas en re-escrituras de cuentos de hadas", *Mosaicos y taraceas: deconstrucción feminista de los discursos de género*, Mercedes Bengoechea y Marisol Morales (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá: 39-63.
- Birkhäuser-Oeri, Sibylle (2010), *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*, Madrid, Turner.
- Bourdieu, Pierre (2003), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Brogaard, Berit (2020), *Hatred: Understanding our Most Dangerous Emotion*, Nueva York, Oxford UP.
- Caballé, Anna (2019), *Breve historia de la misoginia*, Barcelona, Planeta.
- Cashdan, Sheldon (2016), *La bruja debe morir*, Madrid, Debate.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- Coria, Clara (2014), *El sexo oculto del dinero. Formas de la dependencia femenina*, Barcelona, Pensódromo.
- Croci, Paula y Alejandra Vitale (2000), *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires, La Marca.
- Domínguez García, Beatriz (2018), *Hadas y brujas: la reescritura de los cuentos de hadas en escritoras anglófonas contemporáneas*, Huelva, Universidad de Huelva.
- Dworkin, Andrea (1974), *Woman Hating*, Nueva York, Penguin.
- Douglas, Mary (1973), *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI.
- Durand, Gilbert (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos.
- Etxebarria, Lucía (2013), "Blancanieves y los siete emonitos", "Cenicienta punk", *Cuentos clásicos para chicas modernas*, Barcelona, Editorial Planeta: 83-103 y 151-63.
- Federici, Silvia (2010), *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- Freud, Sigmund (1973), *Introducción al narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza.
- García de León, María Antonia (2011), *Cabeza moderna/Corazón patriarcal (un diagnóstico social de género)*, Barcelona, Anthropos.
- (2002), *Herederas y heridas. Sobre las élites profesionales femeninas*, Madrid, Lavel.
- Garrido, Vicente (2000), *El psicópata*, Alzira, Algar.

- Garrido Carrasco, Vicenta (2017), *Mujeres y hadas: desde el cuento a las reivindicaciones femeninas*, Jaén, Universidad de Jaén.
- Gaudes, Belén y Pablo Macías (2013), *Érase dos veces Blancanieves*, Madrid, Cuatro Tuercas.
- (2019), *Érase dos veces Cenicienta*, Madrid, Cuatro Tuercas.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- Goldstein, Kevin (2012), "Nurtured in a Lonely Place. The Wise Women as Type in 'The Goose Girl of the Spring'", *Transgressive Tales: Queering the Grimms*, Kay Turner (ed.), Detroit, Wayne State UP: 49-68.
- Green, Lucy (2001), *Música, género y educación*, Madrid, Ediciones Moratas.
- Gunderson, John G. (2002), *Trastorno límite de la personalidad: una guía clínica*, Barcelona, Ars Médica.
- Heller, Eva (2004), *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Éditions du Seuil.
- Manne, Kate (2018), *Down Girl. The Logic of Misogyny*, Oxford, Oxford UP.
- Miller, William Ian (1998), *Anatomía del asco*, Madrid, Taurus.
- Mulvey, Laura (2001), "Placer visual y cine narrativo", *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Brian Wallis (ed.), Madrid, Akal: 365-77.
- Propp, Vladimir (1977), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- Rose, Ellen Cronan (1983), "Through the Looking Glass: When Women Tell Fairy Tales", *The Voyage In. Fictions of Female Development*, Elizabeth Abel, Marianne Hirsh y Elizabeth Langland (eds.), Hanóver y Londres, University Press of New England: 209-27.
- Sternberg, Robert J. y Karin Sternberg (2010), *La naturaleza del odio*, Barcelona, Paidós.
- Vallvey, Ángela (2018), "Blancanieves y las siete gigantas", *Cuentos clásicos feministas*, Ángela Vallvey, Madrid, Arzalia: 173-212.
- (2018), "Cenicienta y el reality show", *Cuentos clásicos feministas*, Ángela Vallvey, Madrid, Arzalia: 173-212.
- Vives, Joan Lluís (2019), *Tratado del alma*, Barcelona, Linkgua Pensamiento.
- Wolf, Naomi (2002), *The Beauty Myth*, Nueva York, Perrenial.
- Zipes, Jack (2006), *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, Nueva York y Londres, Routledge.



