

Érase una vez muchas cenicientas: cómo leer el modelo femenino del siglo xx desde las películas norteamericanas de la Cenicienta

Once upon a time there were too many Cinderellas: How to read the female model from the 20th Century taken from Cinderella movies made in North America

Eram uma vez muitas cinderelas: como ler o modelo feminino do século xx desde os filmes norte-americanos da Cinderela

Angela María Rodríguez Marroquín

Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín. Integrante del grupo de investigación Historia, Trabajo, Sociedad y Cultura de la línea Laboratorio de Historia y Fuentes Audiovisuales.

Correo electrónico:
amrodriguezma@unal.edu.co

El artículo proviene del proyecto de investigación inscrito en la línea de investigación Imaginarios, Memorias y Escenarios, coordinada por el profesor Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona, adscrita al Programa Nacional de Investigación *Las culturas políticas de la independencia, sus memorias y sus legados: 200 años de ciudadanías*, con código Hermes 9714, financiado por la Universidad Nacional de Colombia y dirigido por el profesor Oscar Almario García. Este programa fue uno de los ganadores de la Convocatoria Bicentenario “Programas Nacionales de Investigación” de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad Nacional de Colombia, año 2009.

Resumen

Se ofrece una reflexión sobre la manera de utilizar los cuentos de hadas como documento histórico. De este modo, se muestra cómo este tipo de relatos nos hablan tanto de la época y la sociedad que los creó, para analizar el papel que tiene la moraleja al tratar temas como el vicio y la virtud en los comportamientos de los individuos. Además, estas narraciones se contrastan con las adaptaciones cinematográficas norteamericanas del cuento de la Cenicienta, para mostrar cómo el tema vicio y virtud se ve reflejado en los modelos femeninos desde cuatro cortos animados y seis largometrajes norteamericanos entre 1936 a 2007.

Esta investigación pretende presentar, por un lado, la relación de las adaptaciones del relato con la versión tradicional del cuento y, a su vez, mostrar la transformación que ha tenido la imagen de la mujer del siglo xx desde el personaje de Cenicienta.

Palabras clave

Cenicienta, modelos femeninos, siglo xx, adaptación cinematográfica, cuentos de hadas, imaginario cultural

Palabras clave descriptor

Cenicienta, cuentos de hadas, aspectos culturales, versiones cinematográficas, adaptaciones literarias, feminidad en la literatura – Siglo xx

Abstract

This article offers a reflection about using the Fairy Tales as an historic document. It talks about how the of story, and the society that write it, in order to analyze moral role when themes like vice and virtue in individuals appeared. This type of story telling is contrast with the respective North American Cinderella cinematographic adaptation to show how the vice and virtue theme is display in the female models from four cinematographic shorts and six full length movies from the USA dated from 1936 to 2007.

This research looks forward to present the relationship between filmic adaptation with the written tradition version of the story, and the transformation that the image of women in the 20th Century has undergo from the Cinderella character.

Keywords

Cinderella, female models, 20th century, cinematographic adaptation, fairy tales, cultural imagery

Keywords plus

Cinderella, fairy tales, cultural aspects, film adaptation, literature, adaptations, femininity in literature, xx century

Resumo

Este artigo oferece reflexão sobre a maneira de utilizar os contos de fadas como documento histórico. Assim, mostra-se como é que este tipo de relatos falam tanto da época e sociedade que os criou para analisar o papel da moral tratando questões como vício e virtude no comportamento dos indivíduos. Além disso, estas narrações contrastam com as adaptações cinematográficas norte-americanas do conto da Cinderela, para mostrar como os temas vicio e virtude vêm-se refletidos nos modelos femininos desde quatro curtas-metragens de animação e seis longas-metragens norte-americanas de entre 1936 para 2007.

Esta pesquisa pretende apresentar, de um lado, a relação das adaptações do relato com versão tradicional do conto e, na sua vez, mostrar a transformação que tem tido a imagem da mulher do século xx desde a personagem da Cinderela.

Palavras chave

Cinderela, modelos femeninos, século xx, adaptação cinematográfica, contos de fadas, imaginário cultural

Palavras descritivas

Cinderela, contos de fadas, os aspectos culturais, adaptação para o cinema, literatura, adaptações, feminilidade na literatura, do século xx

Introducción

Sobre los cuentos de hadas se pueden encontrar numerosos estudios que abarcan diferentes disciplinas, como la psicología, el psicoanálisis, la literatura, entre otras. En este sentido, son visibles las múltiples tendencias por las cuales se podría abarcar esta investigación, pero, para el desarrollo de la misma se han limitado a tomar las investigaciones que han analizado el imaginario cultural y el contexto histórico.

Con este fin se estableció un diálogo desde la historia cultural con los trabajos de Robert Darnton¹, Carlo Ginzburg² y Jack Zippes³, quienes desde sus investigaciones, han estudiado el origen de los cuentos de hadas y cómo, desde las distintas reapropiaciones, estos son dotados de nuevas características, mientras se evidencia la configuración cultural, social y económica de las diferentes sociedades.

Así, a lo largo de las páginas que siguen, se analizará la forma a partir de la cual los cuentos de hadas se convierten en una guía para mostrar el comportamiento que se debía seguir en una sociedad. Asimismo, se observará, que para el siglo XX, esto continuaba vigente, pero ya no desde el relato oral o escrito, sino desde el lenguaje cinematográfico, el cual es reflejo de varias características de los modelos femeninos y la historia de la mujer desde el personaje de Cenicienta.

1. La función de los cuentos de hadas

A lo largo de la historia, el hombre ha utilizado los relatos orales como una forma de transmitir su memoria, enseñar costumbres y comportamientos socialmente aceptados. Así, en estas narraciones se encuentran temas como: la creación del mundo y del hombre, acontecimientos extraordinarios entre mortales y dioses, el otorgamiento de objetos mágicos o comunes, entre otros. No

obstante, con el pasar de los años, estas historias fueron adaptándose y cambiando de cultura a cultura. Es así como los símbolos, esquemas y configuraciones fueron dotados de nuevos significados, dejando intactos algunos elementos de la trama y de los personajes.

Por esta razón, al surgir los cuentos de hadas, los héroes se transformaron en seres humanos — príncipes, princesas o campesinos— y los dioses se convirtieron en los seres mágicos que les proporcionaban ayuda. Sin embargo, hay que recordar que el héroe, en general, tiene un antagonista, el antihéroe o enemigo. Por ende, la función de estos personajes era la de representar la hazaña como una virtud y la tiranía como un vituperio, según el principio moral de la sociedad que contaba estas historias.

Ahora bien, aquella moraleja o enseñanza de contenido moral y ético de los cuentos de hadas tiene su origen en el *exemplum*, que "... trataba de un cuento corto y ejemplarizante, cuya función, además de atraer la atención del lector, era 'ilustrar' la materia que se estaba tratando"⁴. Por lo tanto, el relato de un acontecimiento lograba la instrucción y la sociabilización de las normativas de la sociedad, las cuales se relacionaban con el comportamiento, el alma y el cuerpo de la persona. Por esto, el *exemplum* se caracterizaba por transmitir verdades morales de un solo significado desde la alegoría, la cual se encarga de mezclar elementos reales y fantásticos, para contar, de un modo sencillo, una historia verosímil.

Del mismo modo, si se analiza el trasfondo de las rimas que pronunciaban los narradores, se puede entender cómo cada relato refleja los elementos del momento en que fueron realizados. Esto contribuye a comprender la forma a partir de la cual las distintas sociedades plasman su pasado en cuentos de hadas, representando en los personajes los vicios de los cuales se debía tomar distancia o las virtudes que se debían seguir.

Igualmente, se puede afirmar que los cuentos de hadas permiten acercarnos a la cultura popular y a los aspectos sociales de determinada época. Así,

1 Robert Darnton, "Los campesinos cuentan cuentos: El significado de Mamá Oca", en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* (México D.F.: Fondo Cultura Económica, 1987), 15-80.

2 Carlo Ginzburg, "Huesos y piel", en *Historia nocturna un desciframiento del aquelarre* (España: Muchnik editores S.A., 1991), 173-213.

3 Jack Zipes, "Fairy-Tale Discourse: Toward a Social History of the Genre", en *Fairy Tales and the Art of Subversion* (New York: Taylor & Francis Group, 2006), 1-11.

4 Jaime Humberto Borja Gómez, "El exemplum en la narración histórica", en *Los indios medievales de Fray Pedro de Aguado. Construcción del idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI* (Bogotá: CEJA, 2002), 168.

“... el estudio de los fenómenos históricos: ‘El modo de producción de la vida material condiciona el proceso social, político y espiritual de la vida en general’. De lo cual se deduce con toda claridad que debemos hallar en el pasado el modo de producción que hizo posible el cuento”⁵.

Para fines de este argumento, se tomará como ejemplo a Francia entre los siglos xvii y xviii, época en que los cuentos no iban dirigidos a los niños, sino a la distracción de la sociedad adulta. Por consiguiente, en las narraciones se plasmaban temas de contenido sexual, cruel y violento, mientras que la moraleja era dedicada a ese aspecto “infantil” de los adultos, en especial a las mujeres⁶. De este modo, el cuento adquiere un carácter de documento histórico que muestra otras formas de concebir la historia, para observar de esta forma las transformaciones que tienen las diferentes sociedades y épocas. Según el historiador estadounidense Robert Darnton:

A medida que los viejos cuentos se extendieron a través de las fronteras sociales y de los siglos, desarrollaron enorme poder de permanencia. Cambiaron sin perder su sabor. Aun después de quedar inmersos en las principales corrientes de la cultura moderna, testificaron la tenacidad del antiguo punto de vista del mundo⁷.

Esto conlleva a analizar, por ejemplo, la influencia que tuvo el movimiento feminista norteamericano en los cuentos de hadas, lo cual nos indica que las adaptaciones, aunque aún guarden algunos elementos típicos de la historia, tratan de salirse de la línea tradicional haciendo que sus protagonistas se nieguen a ser pasivas. En este sentido, se busca una reivindicación de los derechos de la mujer desde de los cuentos de hadas.

5 Vladimir Propp, *Las raíces históricas del cuento* (Madrid: Ed. Fundamentos, 1984), 19.

6 Cabe destacar que la sociedad del Antiguo Régimen trataba a los niños como unos “adultos en miniatura”, actitud evidenciada en prácticas como trabajar junto a sus padres, acostarse tarde, oír y repetir expresiones soeces, y que los adultos no les ocultaran sus actividades sexuales. Ahora bien, solo fue hasta el siglo xix donde se le comenzó a dar importancia al niño y a construir el concepto de infancia, lo cual implicó realizar ajustes y reelaboraciones a los cuentos de hadas, suavizando cada vez más las versiones, sin perder el elemento ejemplarizante de las historias.

7 Robert Darnton, “Los campesinos cuentan cuentos: El significado de Mamá Oca”, en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* (México D.F.: Fondo Cultura Económica, 1987), 73.

1. Para leer a Cenicienta

La Cenicienta apareció, por primera vez, en Egipto y narraba la historia de una joven llamada Rhodôpis. Según la narración, mientras ella se estaba bañando en el río Nilo, un águila se llevó su zapatilla, la cual dejó caer cerca del faraón. Este personaje, al ver aquel objeto quedó asombrado por su belleza, por eso decidió buscar por todo Egipto a su dueña⁸. De esta manera, se puede observar cómo surge la característica del material precioso con el que está hecho el zapato, elemento que perdurará en muchas versiones.

Hay que añadir que la particularidad del pie pequeño de Cenicienta procede de la China, con la narración de Yeh-hsien —Cenicienta—. Ella, en su fuga por no ser reconocida, pierde una sandalia, la cual es encontrada por un mercader quien se la vende al soberano de un reino vecino. Él queda maravillado por el diminuto tamaño del calzado y, de esta forma, busca desesperadamente a su dueña⁹.

Es necesario recalcar que, en todo el mundo, existen varias versiones de este cuento, por ejemplo: Cenetorela en Italia, Rashin Coatie en Escocia, Rushen Coatie en Inglaterra, Katie Woodencloak en Noruega. Todas ellas tienen en común diversos elementos, como: el maltrato que recibe Cenicienta, el baile o la fiesta que da el príncipe, el recibir el vestido y las zapatillas por parte de un ayudante mágico, la pérdida de la zapatilla, la búsqueda de la dueña y la boda con el príncipe¹⁰. Por esta razón, el cuento es fácilmente reconocido en cualquier cultura, dado que con el solo hecho de mencionar ciertas palabras como mujer,

8 Anónimo, “The egyptian cinderella”. <http://www.ancientworlds.net/aw/Article/461904> (consultado el 11 de junio de 2009).

9 Esta versión es del siglo ix, ella muestra los pies pequeños como un símbolo de belleza para la época. Así, en el siglo x, el emperador Tang Li Yu ordenó a su concubina favorita preparar una danza donde tenía que vendarse los pies y luego bailar sobre un piso hecho de lotos de oro. La concubina causó admiración por su belleza y la forma de medialuna de sus pies. De este modo, las demás mujeres comenzaron a vendarse los pies queriendo imitar la belleza de la concubina; esta práctica se extendió hasta principios del siglo xx. Tuan Ch’eng Shin, “La Cenicienta China del Yuayang Tsatsu”. http://centrodeltao.webcindario.com/_0%20_Portal_Sabiduria_China/za7_cuentos_chinos.htm (consultado el 11 de junio de 2009).

10 Sobre la relación de la cultura con los elementos de las distintas versiones de Cenicienta, consultar: “Huesos y pieles” en Carlo Ginzburg, *Historia nocturna un desciframiento del aquelarre* (España: Muchnik editores SA, 1991), 190-195

baile, príncipe, zapatilla, se activa, en la mente de la persona que las escucha, la referencia al cuento de Cenicienta.

Por esto, el sentimiento de familiaridad y los elementos por los cuales es reconocida esta historia, hacen de ella un “modelo universal”, en el cual se evidencia como la representación, la cultura y los valores pueden llegar a ser tomados y transformados de una sociedad a otra. Es así como el historiador británico Peter Burke señala que: “De manera más general, se ha sugerido que todos somos traductores culturales cuando adaptamos una palabra, una idea, un artefacto o práctica a nuestro propio uso”¹¹.

Ahora bien, las narraciones más conocidas de la Cenicienta son las de Charles Perrault y los Hermanos Grimm. Perrault escribió el cuento *Cenicienta o el zapatito de Cristal*, nombrado también, por su autor, *Cendrillon* en 1697. Perrault, tras escuchar varios relatos de la misma, decide suavizar “considerablemente la historia ya que en muchas versiones anteriores se describe la brutal y sangrienta mutilación de los pies de las mujeres en el vano intento de poderse calzar la zapatilla”¹².

Además, en esta versión del cuento, el hada madrina es quien le concede el deseo de ir al baile, al darle un vestido y las zapatillas, transformar una calabaza en coche, ratones en caballos y un cochero. También se puede encontrar que el baile es de dos noches, en las cuales Cenicienta muestra amabilidad con sus dos hermanastras: “Ella fue a sentarse al lado de sus hermanas y les hizo mil demostraciones de cortesía: compartió con ellas las naranjas y limones que el Príncipe le había dado, lo que les sorprendió mucho, pues no la conocían de nada”¹³.

Por otra parte, en 1812, Jacob y Wilhelm Grimm recolectaron la tradición oral y el folclore antiguo de la ciudad de Kassel (Alemania). Como resultado compilaron estas narraciones en una serie de cuentos de hadas donde se encontraba el cuento de la Cenicienta, también conocido por ellos como *Aschenputtel*.

En esta versión no hay hada madrina, en su lugar, aparece un árbol que le da a Cenicienta el vestido y los zapatos para que pueda ir al baile. En esta ocasión también se puede apreciar un elemento en común con la versión escocesa, donde las hermanastras se cortan una parte del pie para que les quede la zapatilla mientras que es un pájaro quien le advierte al príncipe que ninguna de ellas es la mujer que busca:

*No sigas más adelante,
detente a ver un instante,
que el zapato es muy pequeño
y esa novia no es su dueño*¹⁴.

Ahora bien, al analizar el comportamiento de los personajes en ambas versiones del cuento, es claro que allí se plasma un contraste en el modelo femenino: de un lado se encuentra Cenicienta —quien representa la virtud— y de otro están su madrastra y sus hermanastras —quienes representan los vicios—. Al mismo tiempo, al mirar el trasfondo de la historia, se encuentra un cuento donde se muestran la envidia y los celos por parte de la familia de Cenicienta, así como el deseo que surge en el príncipe tras bailar con ella y, ante la pérdida de su amada, la “obsesión” que surge de hallarla por medio de la zapatilla¹⁵.

De lo anterior, se observa que tanto Perrault como los hermanos Grimm, no solo plasmaron en este cuento su cultura, su época y las exigencias de la sociedad, sino que, entre los versos y desde su

11 Peter Burke, “Historia cultural de la traducción”, en *Peter Burke. Debates y perspectivas de la nueva historia Cultural*, ed. Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona y Liliana Cortés Garzón (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño/Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2011), 58.

12 Ricardo Bofia, “La Cenicienta”, *El mundo* [España], 22 de mayo, 2004, año xv nro. 5.278. <http://www.elmundo.es/papel/2004/05/22/catalunya/1640470.html> (consultado el 11 de junio de 2009).

13 Las naranjas y los limones eran frutas caras en el siglo xvii, por esa razón, las hermanastras de Cenicienta estaban sorprendidas al ver que la mujer “desconocida” compartía esas frutas con ellas. Charles Perrault, “Cenicienta o el zapatito de cristal”, *Cuentos de antaño* (España: Gaviota, 2005), 105.

14 Cabe anotar que en esta versión, los hermanos Grimm hablan de un rastro de sangre que dejan las hermanastras mientras el príncipe se las lleva hacia el palacio y es el pájaro quien le hace caer en cuenta de ello. Además, en esta versión, cuando Cenicienta va camino al altar, unas palomas le sacan los ojos a las hermanastras en castigo por lo que hicieron. Jacob Grimm y Wilhelm Grimm, “La cenicienta”. <http://m.ciudadseva.com/textos/cuentos/ale/grimm/cenicien.htm> (consultado el 11 de junio de 2009).

15 Sobre el tema del cuento de Cenicienta como un cuento de mujeres, consultar el texto de Gemma Lluch, “La Cenicienta, un mito vigente”, *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 13, no. 130 (2000): 44-54.

visión masculina, representaron en sus personajes femeninos, los vicios y las virtudes del comportamiento de la mujer. Asimismo, no hay que olvidar el contexto histórico en que están situados estos escritores, donde la mujer —ya sea por costumbre o por ley— estaba obligada a contraer matrimonio, a ser madre y ama de casa, debido a que en la sociedad no se concebía que ella ejerciera una labor diferente. Por esto, Simone de Beauvoir señala que la mujer “... para el hombre es una compañera sexual, una reproductora, un objeto erótico, una Otra a través de la cual se busca a sí mismo”¹⁶.

2. De la doncella del hogar a *Rosie la remachadora*

Al finalizar la Primera Guerra Mundial, en la sociedad norteamericana, se concibió la idea de que la guerra había trastocado las relaciones de género, dado que las mujeres habían alcanzado cierto grado de emancipación al acceder a la oferta de empleos que hasta ese momento había sido solo para hombres. No obstante, desde finales del siglo XIX, el movimiento sufragista venía promoviendo la reivindicación del voto femenino; este logró que, en 1920, se aprobara este derecho en los Estados Unidos.

Así, cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, las mujeres nuevamente fueron a trabajar —tal como lo habían hecho durante la Primera—, así ellas tuvieron la oportunidad de desempeñar cargos como: conductoras de tranvía, obreras de fábricas¹⁷, enfermeras, entre otras profesiones. Pero este trabajo era provisional, pues si bien con su compromiso querían aportar ayuda a la patria, ellas anhelaban volver a sus labores domésticas una vez terminada la guerra.

Por lo tanto, mientras la mujer se desempeñaba en su nuevo rol de trabajadora, la sociedad creó otras



Fig. 1: Cenicienta hablando por teléfono, *The Glass slippers*, Terrytoons, 1938.

perspectivas de la imagen de mujer, distintas a aquella en donde ella solo cuidaba del hogar. Entre estas nuevas perspectivas, una de ellas exaltó la labor que hacían, ya que de esa manera prestaban ayuda a la nación; sin embargo, bajo otro punto de vista, hubo una fuerte negación por parte de algunos hombres quienes, al ver a las mujeres trabajando, consideraban que eran frágiles y que con ese tipo de labores se volvían cada vez más “masculinas”. Por su parte, desde la visión masculina de los campos de batalla, la mujer adquirió una imagen más angelical, dado que era la madre, la hermana, la esposa, la amante, la prometida o la hija, que se encontraban en casa esperando el regreso de los soldados con los brazos abiertos. Ahora bien, tras analizar brevemente de la historia de la mujer, se debe tener en cuenta que las adaptaciones cinematográficas del cuento de la Cenicienta fueron escasas a principios del siglo XX¹⁸. Aunque en 1936, Henry Jamison Handy estrenó el video publicitario animado *A coach for Cinderella*, patrocinado por la compañía Chevrolet y Technicolor, en él se ve a Cenicienta corriendo de un lado a otro para atender a su madrastra y hermanastras. Aunque no se alcanza a percibir mucho la personalidad de la protagonista, se logra ver que es trabajadora y algo torpe, torpeza que tal vez se deba a las constantes órdenes que recibía. Asimismo, es interesante ver cómo la madrastra no tiene un papel importante en la historia, mientras que las hermanastras son mostradas como mujeres caprichosas, que tratan mal y golpean a Cenicienta. De esta forma, se expone el contraste de los vicios y virtudes del modelo

16 Simone de Beauvoir, “El segundo sexo”. <http://es.scribd.com/doc/53008374/Simone-de-Beauvoir-El-Segundo-Sexo> (consultado el 21 de abril de 2011), 19.

17 En 1942 apareció una canción llamada *Rosie the riveter* (*Rosie la remachadora*), en la cual se describen los trabajos que tenían que hacer las mujeres en las fábricas, como producir municiones y armamentos para la guerra. Es por esa razón que después la imagen de la mujer obrera pasaría a formar parte de la cultura norteamericana y ellas serían llamadas así, como la canción.

18 Desde la aparición del cine, los cineastas comenzaron a apoyarse en la literatura para crear sus filmes. Esto ocasionó opiniones desfavorables para ese tipo de películas, dado que los críticos se centraban en el grado de fidelidad que tenía la película con respecto a la obra literaria. Sobre este tema, se puede consultar el texto de Marta Frago Pérez, “Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica”, *Comunicación y Sociedad* xviii, no. 2 (2005): 49-82.



Fig. 2: Izquierda superior: Fotografía de Mae West. Principios de los años 30. Derecha superior: Fotografía de Harpo Marx. Gookie faces. 1937. Inferior: Hada madrina llevando en brazo al príncipe, *The glass slipper*, Terrytoons, 1938.

femenino, que viene desde las versiones de Perrault y los hermanos Grimm.

También, en esta versión publicitaria, cabe destacar que el ayudante mágico no es un hada madrina sino elfos, quienes, con la colaboración de pájaros, gusanos y arañas, le cosen un vestido a Cenicienta y le construyen un “carro” hecho de varios materiales del bosque. Este último atraviesa una máquina de “modernización” que lo convierte en un lujoso automóvil marca Chevrolet. De esta manera, se observa que el corto animado destaca más la importancia del vehículo que va a llevar a Cenicienta al baile, omitiendo el resto de contenido de la historia, donde aparece el príncipe, la pérdida de la zapatilla de la protagonista y la búsqueda de la dueña.

De este modo, desde los videos publicitarios, se pretendió llegar al común de las personas para generar un consumo masivo en artículos de lujo como los automóviles. Estos objetos estaban teniendo un fuerte impacto en la industria, pues, por esta época, el transporte terrestre por carretera facilitaba la movilidad y el carro se había convertido en una máquina indispensable para cualquier familia. En 1938, Terrytoons sacó un corto animado llamado *The Glass Slipper*, dirigido por Paul Terry. En él se muestra a Cenicienta contando su historia

por teléfono a su amiga Sadie (fig. 1), esta producción deja ver a la protagonista como una mujer habladora, de carácter fuerte, que no es sumisa, ni ingenua. Además de ello, desde la perspectiva de Cenicienta, las hermanastras son presentadas como unas mujeres feas, bobas y caprichosas.

Por otro lado, el hada madrina aparece elegante y sofisticada; ella, en vez de tener una varita mágica, posee una sombrilla de bastón, con esta apariencia y actitud nos recuerda a la actriz Mae West. Además, el príncipe se muestra como un hombre estúpido que actúa como si fuera un niño torpe, con esta apariencia cómica nos hace pensar en el actor Harpo Marx. De esta forma, se puede observar la influencia que el *star system*¹⁹ tenía también en los cortos animados (fig. 2).

En esta versión, Cenicienta logra ir al baile y conocer al príncipe, pero la historia no termina como en los cuentos tradicionales, sino que, en este caso, el hada madrina queda con el consorte al reclamar la propiedad de la zapatilla en el momento que él llega a la casa para probarle el calzado a Cenicienta. De esta forma, se puede observar que la actitud y la forma de vestir del hada madrina representa “... la idea que se tenía en los años treinta de la persona atractiva, como se refleja en los anuncios y en la pantalla, era la de alguien preparado y seguro de sí”²⁰.

Si bien, mientras se realizaban pequeñas modificaciones en las adaptaciones cinematográficas de la Cenicienta, en los años cuarenta y cincuenta — en Estados Unidos—, surgió una preocupación por el comportamiento sexual, al mismo tiempo que salieron estudios de sexología, enfocados en la identidad sexual²¹. Por ello, no es casual

19 Sistema creado por Hollywood entre 1910 y 1960, que consistía en convertir a los actores en grandes estrellas, con el fin de atraer al público a las salas de cine por medio de diferentes campañas publicitarias a través de diferentes medios de comunicación, como las revistas, los clubs de fans, los comerciales, entre otros. También, cabe destacar que uno de los principios fundamentales del sistema era volver al actor un personaje reconocido.

20 Alison Lurie, *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir* (España: Paidós, 1994), 94.

21 Desde los años treinta, en Estados Unidos, comenzaron a realizarse pruebas de conducta para “medir” la masculinidad y la femineidad de las personas, dado que la sociedad conservadora tenía la idea de que los hombres se estaban feminizando y las mujeres se estaban masculinizando. Así, para las décadas de los cincuenta y sesenta surgieron dos precursores John Money y Robert Stoller, quienes investigaron la identidad de género desde lo psicológico y lo biológico.



Fig. 3: Cenicienta vestida de Rosie the riveter, *Swing Shift Cinderella*, MGM, 1945.

que, en 1945, Tex Avery haya realizado su versión del cuento, titulado *Swing Shift Cinderella*, en un corto animado lleno de sátira y contenido para adultos donde se muestra a una Cenicienta trabajadora, caprichosa, sensual y seductora; a un hada madrina alcohólica, impertinente y que ama a los lobos; y, en vez de presentar a un príncipe, se incluye a un lobo sinvergüenza que, al ver a Cenicienta, se enamora por ella y comienza a aullar, silbar y gritar²².

Por ende, la historia gira en torno a los tres trabajos que tiene la protagonista al ser ama de casa, cantante y obrera. De esta manera, se puede observar como ella personifica a la mujer moderna al estilo norteamericano; en ella se encuentran aspectos cruciales como el hecho de ser ama de casa y el cuidado personal que debe tener: Cenicienta, mientras está en el hogar, tiene un vestido sencillo, pero para salir al baile, su hada madrina transforma los harapos que ella lleva en un elegante vestido rojo con un abrigo blanco; esto indica la importancia que se le dio al aspecto físico de la mujer, quien debe verse siempre bella. Por eso, “las películas ofrecían lecciones prácticas de moda, maquillaje y comportamiento, en una época en que todo lo innovador y moderno se identificaba con Estados Unidos”²³.

Del mismo modo, en su faceta de cantante, Cenicienta llega a un club nocturno donde sale a cantar con un traje ajustado y seductor —el cual trae

a la memoria a las *pin-up girls*²⁴ de la época—. Ella canta una canción llamada *Oh Wolfie!*²⁵, mientras su hada madrina controla al lobo, quien no hace más que silbar, golpear la mesa y enloquecerse por Cenicienta.

Posteriormente, tras sonar las campanadas de la media noche, el hada madrina avisa a Cenicienta, ella huye tras darle en la cabeza al lobo con un mazo. Avanza rápido en el carro, mientras este se va convirtiendo en calabaza, pero finalmente logra llegar a su casa. Luego, se ve que ella sale vestida de obrera y se sube a un autobús que tiene un letrero que dice: “LOCKWEED AIRCRAFT 12 O'clock shift”, lo cual nos indica que ella trabaja a la media noche como *Rosie remachadora* (fig. 3) en una compañía de aviones²⁶. Por lo tanto, en esta Cenicienta se puede observar la personificación de las distintas funciones que las mujeres fueron adquiriendo en la guerra como: el cuidar del hogar, el servir al país como obrera y el ser cantante para inspirar patriotismo, todo esto, sin olvidar el modelo femenino que debía seguir bajo cualquier circunstancia.

No obstante, hay que advertir que la imagen de la mujer obrera fue asociada muchas veces por los hombres con una licencia sexual, es decir, se creía que ella ejercía la promiscuidad o la prostitución en su trabajo, lo cual denigraba la imagen del “ángel del hogar”. Por ello, es bastante interesante observar cómo Tex Avery nos muestra a una Cenicienta liberada, coqueta y seductora, para llamar la atención sobre la libertad sexual femenina. Para simplificar se podría decir que estos tres cortos animados nos hablan del consumo, ya sea para vender la idea de adquirir un carro o para hablarnos de la importancia de la belleza femenina. Asimismo, el cuento original adquiere en estas historias un nuevo significado; así se presenta a una Cenicienta que personifica la historia de la mujer norteamericana, a partir del estereotipo de

22 Tex Avery situó inicialmente a estos tres personajes en el corto animado *Red Hot Riding Hood* en 1943; de manera que, esta animación no solo nos habla del cuento de Cenicienta, sino que en cierta medida también nos hace referencia al cuento de Caperucita Roja. Por tanto, se observa cómo el cruce y combinación entre los distintos cuentos de hadas, no solo se da en los relatos orales, sino también en las adaptaciones cinematográficas.

23 Luisa Passerini, “Sociedad de consumo y cultura de masas”, en *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5: El siglo xx*, ed. Georges Duby y Michelle Perrot (España: Taurus, 1993), 396.

24 Eran las modelos, estrellas de cine o cantantes que posaban con gestos sugerentes para fotografías e ilustraciones.

25 Tex Avery realiza algunas modificaciones en la letra de la canción de las hermanas Andrews *Oh, Johnny! Oh Johnny! Oh!*. Con esto compara, en cierta medida, a Cenicienta con las hermanas Andrews, quienes fueron conocidas por cantar en la Segunda Guerra Mundial al Ejército, la Marina, en las fábricas y los hospitales.

26 Este letrero hace referencia a la compañía de aviones Lockheed Corporation, fundada en 1912 y conocida por su diseño en los aviones de combate de la Segunda Guerra Mundial.



Fig. 4: Izquierda: Pájaros ponen una cinta en el vestido, *A coach for Cinderella*, Technicolor, 1936. Derecha: Pájaros ponen una cinta en el vestido, *Cinderella*, Walt Disney Pictures, 1950.

la mujer que cuida del hogar y que, a su vez, debe seguir las virtudes de la mujer moderna: consumidora de los productos de belleza y poseedora de un aspecto arreglado y “joven”, tal como las estrellas de Hollywood. Pero, esto igualmente muestra los vicios de los cuales deben alejarse las mujeres, como ser chismosa, en el caso de la Cenicienta de *The Glass Slipper*, o el ser una mujer que expresa su sexualidad de manera libre en *Swing Shift Cinderella*.

3. Entre la mujer perfecta y la mujer liberada

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, las mujeres volvieron a las labores del hogar. No obstante, algunas de ellas, tras haber experimentado cierta libertad al asumir los trabajos masculinos y obtener una mejor paga que en los trabajos que les correspondían a las mujeres, decidieron luchar por la igualdad de condiciones. Sin embargo, esto no fue muy bien visto en una sociedad de dominio masculino, ya que aún se tenía la concepción de que la mujer era “el ángel de hogar”. De esta forma, se extendió de nuevo el modelo que afirmaba a la mujer como una esposa perfecta, cuya felicidad estaba en las labores del hogar y el disfrute de la maternidad.

Al mismo tiempo, “John Money (1955) introducía en la literatura psicológica el concepto rol de género —la expresión pública de ser varón o mujer—, diferenciándolo posteriormente de la identidad de género —la experiencia privada de pertenecer a uno u otro sexo—”²⁷. Así, a principios de los años sesenta, el movimiento de la liberación de la mujer adopta los conceptos

expuestos por Money, de esta forma, hacen frente a la opresión sexual que sufre la mujer y abogan por el derecho a profesionalizarse. Pese a ello, el movimiento no tuvo mayor impacto y fue desapareciendo a finales de los años setenta.

En consecuencia, las adaptaciones de la Cenicienta de estas décadas estarían enfocadas hacia el comportamiento de los personajes. En 1950, Walt Disney estrenó su versión de *Cenicienta*²⁸, en ella continúa la línea del modelo femenino de Perrault, dividida entre Cenicienta/hermanastra y madrastra/hada madrina. A partir de estas dicotomías, se muestra a una Cenicienta amable, cariñosa, soñadora, inocente, educada, ingenua, romántica, obediente y que canta bien, mientras que sus hermanastras Anastasia y Dricella son mujeres chismosas, malcriadas, sin modales y sin talento vocal. Por otra parte, la madrastra es una mujer despiadada, inteligente y estratega, diferente del hada madrina, quien es una mujer amable, despistada y olvidadiza. Por otro lado, el príncipe es presentado como un hombre romántico, descomplicado y al que le aburre el protocolo real.

Cabe destacar que Walt Disney “... organiza el conflicto alrededor de la rivalidad de la madrastra y la protagonista (introduce el enfrentamiento entre mascotas, el ratón de la Cenicienta y el gato de la madrastra que representan metafóricamente el enfrentamiento entre las mujeres)”²⁹. Al final, Cenicienta y los ratones surgen como los vencedores. También es probable que Disney haya tomado ciertos elementos estéticos del comercial *A Coach for Cinderella*, tales como la escena en donde hay un

27 Silvia García Dauder, “Ingeniería bioconductual al servicio de la normalización: Vigilando las fronteras del sexo”. <http://es.scribd.com/doc/50267112/Vigilando-Las-Fronteras-Del-Sexo> (consultado el 3 de mayo de 2011).

28 Walt Disney utilizó la versión de Perrault para su adaptación, dado que es la versión en la que se omiten la mutilación de los pies de las hermanastras.

29 Gemma Lluch, “Propuesta práctica. El análisis de relatos literarios y audiovisuales”, en *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles* (Colombia: Norma, 2004), 158.



Fig. 5: La reina limpiando el palacio, *Cinderella*, CBS, 1957.

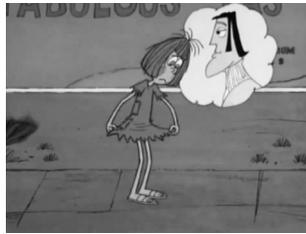


Fig. 6: Cenicienta imaginándose a Pelvis Parsley mientras se mira su ropa, *Pink-A-Rella*, MGM, 1969.

maniqué de madera y aquella en que los pájaros traen la tela del vestido y colocan un listón en la cintura, para crear un moño (fig. 4). Así pues, se puede observar que los textos no son los únicos que se apropian de ciertos elementos de otras versiones, sino que también en el lenguaje cinematográfico se pueden llevar a cabo estas adaptaciones. En 1957 se estrena la versión musical para televisión de *Cinderella* dirigida por Ralph Nelson, que, al igual que Disney, sigue con el contraste del modelo femenino de virtudes y vicios, aunque esta vez le da un giro un poco cómico. Cenicienta, interpretada por Julie Andrews, es una mujer diligente, obediente, amable, sociable, ingenua, soñadora, graciosa y algo torpe; mientras que sus hermanastras son todo lo opuesto: Joy es creída, egocéntrica, celosa y soñadora, y Portia no tiene modales, es malgeniada, habladora, soñadora y tonta³⁰.

Asimismo, la madrastra es estratega, egocéntrica, que ignora a Cenicienta y quiere lo mejor para sus hijas, por ello les recalca los defectos que tienen para que mejoren su comportamiento. El hada madrina, por el contrario, es inteligente, consejera, divertida y realista. Resulta interesante ver cómo, en una escena, ella aconseja a Cenicienta para que sea libre, diciéndole que si quiere seguir siendo sirvienta que vaya a trabajar a otro lado donde le paguen. Se observa que el hada madrina es una mujer libre que quiere impulsar a Cenicienta para que encuentre su libertad. Sin embargo, la ingenuidad y el afecto que tiene Cenicienta hacia su familia le impiden a tomar este camino; su argumento es que no hay motivos para seguir el consejo de su hada madrina, debido a que no es maltratada por su madrastra

y hermanastras. Además ellas no le prohíben ir al baile, es ella quien prefiere quedarse en el hogar y despide con agrado a su familia cuando se dirige al palacio³¹. En esta película, nuevamente, se puede ver la imagen de la mujer sumisa que realiza sacrificios por el cuidado del hogar.

Adicionalmente, en esta versión se logra apreciar la familia real. El príncipe Christopher es un hombre atlético, obediente, que quiere tener una mujer sencilla; el rey es un hombre ingenuo — casi como un niño— que sigue las órdenes de su esposa la reina, quien es la mujer que gobierna el reino. Sin embargo, ella no deja a un lado las labores del hogar; esta característica se puede apreciar en una escena en la que la reina cose los pantalones del rey y, más adelante, la vemos con una pañoleta en la cabeza y un plumero en una mano limpiando el palacio (fig. 5).

De ello, se puede inferir que, aunque la mujer tenga el poder de gobernar un reino entero, no debe olvidar que aun así es ama de casa. De esta manera, es fácil comprender por qué Gilles Lipovetsky menciona, que en los años cincuenta, el “... destino [de las mujeres] es traer a los hijos, alimentarlos y educarlos, la madre debe consagrarse por entero a esa función, renunciar a sus ambiciones personales, hacer ofrenda de sí misma en el altar de la familia”³².

Además, se puede observar que el príncipe es visto como un *sex symbol* por las mujeres. En una escena en la que algunas mujeres aparecen arreglándose para ir al baile, ellas hablan sobre la belleza de Christopher, mientras se ponen las medias veladas y el corsé, con esto se hace nuevamente referencia a la imagen de la mujer que tiene cuidado con su aspecto personal. Asimismo, se

30 En esta versión se introduce, por primera vez, como elemento de la historia, que una de las hermanastras de Cenicienta sea tonta, mientras la otra es inteligente. Por esta razón, en las versiones siguientes, se verá cómo esa estupidez propia o adjudicada hace que la madrastra sienta más predilección por la hija inteligente.

31 Cabe destacar que al final de la película los roles de los personajes cambian: son la madrastra y las hermanastras quienes pasan a ser las sirvientas de Cenicienta.

32 Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer* (Barcelona: Anagrama, 1999), 193.



Fig. 7: Danielle de Barbarac acostada al lado de la chimenea con el libro Utopía de Tomas Moro en la mano, Ever After: A Cinderella Story, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1998.



Fig. 8: Ella de Frell con un cartel en la mano protestando, Ella encantada, Miramax, 2004.

muestra al príncipe como un icono para los niños, pues a ellos se les puede ver jugando a ser príncipes y princesas.

En 1969, Blake Edwards introduce en *The Pink Panther* su versión de Cenicienta, basada en el relato de Perrault. En ella, la Pantera Rosa se encuentra una varita mágica y comienza a transformar cosas en la calle, incluso, cambia su propio cuerpo. A continuación se encuentra con una joven pobre —Cenicienta—, quien observa una valla publicitaria de un concurso de belleza y luego se mira tristemente por no poder participar (fig. 6). La Pantera Rosa, al ver lo desdichada que era la joven, decide ayudarla y al tocarla con la varita mágica cambia sus ropas en un hermoso vestido. Luego trae una calabaza y unos ratones para convertirlos en un coche, pero los ratones escapan arrastrando la calabaza, por esto decide alquilar un auto dañado —casi hecho chatarra— para modificarlo en una limosina negra. Cenicienta puede ir al concurso y se enamora de Pelvis Parsley³³ —el príncipe—, pero aparece una bruja, la verdadera dueña de la varita mágica, quien la reclama de las manos de la Pantera Rosa y la magia que esta hizo comienza a desaparecer, razón por la cual Cenicienta huye con la Pantera Rosa.

Sin embargo, Pelvis Parsley, con la zapatilla en la mano, llega hasta donde están ellos, en busca de la dueña del objeto. Primero se la pone a la Pantera Rosa, pero como no le queda se la mide a

Cenicienta, a quien sí le queda la zapatilla. Finalmente, Pelvis besa a Cenicienta, quien se vuelve a transformar en una mujer bella, y se la lleva en un carro camino a Las Vegas.

En este sentido, tras mirar estas tres versiones se pueden observar algunas características del modelo de la mujer perfecta. Disney utiliza sus personajes para mostrar los vicios y virtudes de las mujeres, en ellas no solo las personalidades juegan un papel importante, sino que su apariencia y maquillaje permite diferenciar a la “buena” mujer de la “mala”.

Hay que añadir que las mujeres por muchas circunstancias fueron adquiriendo cargos, funciones o trabajos masculinos. De esta forma, para está época, si bien la mujer construyó una nueva identidad profesional, no debía dejar de lado las “labores de su sexo”. Es así como, desde el lenguaje cinematográfico, por medio de gestos y actitudes, los directores plasmaron, en las versiones de Julie Andrews y la de la Pantera Rosa, una clara búsqueda de la reivindicación de los derechos de la mujer. Ellos mostraron que, aún siendo la perfecta ama de casa, la mujer tiene sueños y aspiraciones que se dejan ver en medio de estas historias.

4. ¿Cómo alcanzar la felicidad sin tener que comer perdices?

Con la invención y difusión de los estereotipos femeninos en los medios de comunicación, las mujeres comenzaron a “... crear nuevas imágenes de sí mismas, [...] tuvieron que aprender a adoptar y cultivar nuevas actitudes ante sí mismas, ante su cuerpo y ante el lugar que ocupan en

³³ Es bastante particular, como en esta versión, el príncipe se llama Pelvis Parsley, lo cual es, en cierta forma, una parodia de Elvis Presley, quien fue conocido como icono en la música y debutó en la actuación. Su físico lo convirtió en un *sex symbol* de las mujeres.

la sociedad”³⁴. En 1990, surgió en Estados Unidos el posfeminismo, un movimiento en el que se toma conciencia de la inexistencia de un solo modelo femenino, sino más bien se asegura la certeza de múltiples modelos que dependen de la cultura, la nacionalidad y otros factores que influyen en su formación.

Por esta razón, en las versiones recientes de Cenicienta, ella rompe con todos los estereotipos de sus antecesoras: pasa de ser la mujer subordinada al hombre que solo se define a través de él, a la mujer que tiene elecciones, sueños y aspiraciones en su vida. Es así, que en medio de sus historias, estas nos hablan de la profesionalización y la participación política de la mujer, lo cual lleva a identificar nuevas perspectivas y significados del cuento.

En 1998, Andy Tennant estrenó la película *Ever After: A Cinderella Story*. La historia inicia cuando una reina manda llamar a los hermanos Grimm al palacio para felicitarlos por su excelente trabajo en la recopilación de cuentos de hadas. Sin embargo, ella les expresa su preocupación por el cuento de la Cenicienta al relatar la versión “original”. Hay que advertir que es bastante interesante ver que, desde los primeros minutos del largometraje, se intenta mostrar al espectador que esta versión de la Cenicienta, contada por una mujer, va a ser diferente de todas las demás.

Así, Danielle de Barbarac, interpretada por Drew Barrymore, aparece como una mujer apasionada, decidida, ingeniosa, independiente, fuerte e intelectual. Ella permanece leyendo *Utopía* de Tomás Moro, libro al que le guarda mucho afecto por ser el último regalo que le dio su padre antes de morir (fig. 7). La película plantea, entonces, desde el personaje principal, la figura de la mujer como un individuo independiente e intelectual, que no necesita ser salvada, sino que es capaz de hacerlo por sí misma.

Cabe destacar que Tennant “humaniza” los personajes de la madrastra y hermanastra, asimismo, realiza una comparación entre las hermanastras para mostrar los vicios y las virtudes de las mujeres modernas. Marguerite es representada como

una mujer egoísta y mimada, mientras que Jacqueline es la hermanastra buena, noble y que, en cierta medida, es menospreciada por su madre, quien constantemente le dice que ella solo va a los bailes y reuniones a comer. Asimismo, la madrastra es una mujer que cree que ha sido un buen modelo de madre para Danielle, que le ha dado mucho y que no recibe nada a cambio.

Por otro lado, a lo largo de la película, el espectador observa, por primera vez, la justificación del odio que tiene la madrastra hacia Cenicienta. Este se debe a que, en el lecho de muerte de su esposo, él le dirigió sus últimas palabras a Danielle en vez de ella, gesto que indica que quería más a su hija que a su esposa.

En cuanto al príncipe, Henry es un hombre intelectual, rebelde, sincero, curioso, interesado en conocer los avances culturales y sociales. En medio de la película conoce a Leonardo Da Vinci, quien más adelante resultará siendo el hada madrina de Danielle. Él la ayudará a salir de la “prisión” en que la dejó la madrastra, fabricándole unas alas que después le servirán para ir al baile de disfraces del príncipe Henry.

En el 2004 se estrenó la comedia *Ella Enchanted*, dirigida por Tommy O’Haver. Ella de Frell, interpretada por Anne Hathaway, es hechizada por su hada madrina Lucinda, quien le otorga el “don” de obedecer a todo lo que le digan. De este modo, se presenta a una mujer intelectual, independiente, apasionada, decidida, rebelde e ingeniosa, que lucha por la igualdad de derechos y por validar la ciudadanía que tienen las personas. El personaje de Ella es una buena representación de los roles antiguos y los roles actuales de la mujer, dado que debe ser obediente y guardar “silencio”, pero también muestra la rebeldía y la libertad que buscan las mujeres modernas. En una escena, el príncipe Charmont se encuentra en la inauguración de un “centro comercial” y Ella y su amiga Areida comienzan a protestar con unos carteles en la mano. El que sostiene Ella dice: *Say no to ogrecide!*³⁵ (fig. 8).

34 Anne Higonnet, “Mujeres, imágenes y representaciones”, en *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5: El siglo xx*, ed. Georges Duby y Michelle Perrot (España: Taurus, 1993), 432.

35 El cartel “Say no to ogrecide!” hace referencia al maltrato que reciben los ogros por parte de los humanos, debido a la ley promulgada por el rey Edgar (tío del príncipe Charmont) que obliga a trabajar sin descanso a los ogros.

Al mismo tiempo, el príncipe Charmont es mostrado como un hombre caballeroso y un poco ingenuo, al que no le importa mucho como gobernar el reino. Le interesa Ella por ser una mujer diferente de las demás, quien a lo largo de la película se convierte en su consejera. Las hermanastras de Ella son representadas como mujeres superficiales y grandes admiradoras del príncipe Charmont. Hattie es una mujer interesada, inteligente —es quien se da cuenta del “don” de Ella— y la presidenta del club de fans del príncipe; mientras que su hermana Olive es estúpida, superficial, cleptómana y hace todo lo que le dice Hattie. En esta versión, aunque la madrastra no tiene un papel importante, ella tiene una preocupación por su belleza, esto la lleva, al final de la película, a realizarse una cirugía plástica. Por lo tanto, se puede observar que tanto las hermanastras como la madrastra representan el tipo de mujer que es superficial, que busca ese nuevo ideal de belleza desde la moda y las intervenciones quirúrgicas.

También, en el 2004, se estrenó la película *A Cinderella Story*, dirigida por Mark Rosman. Allí la historia es situada en el siglo XXI, época en que Samantha Montgomery, interpretada por Hilary Duff, vive con su madrastra Fiona, quien es una mujer superficial que se mantiene haciendo cirugías plásticas y malgastando el dinero de su difunto esposo. Sus hijas son tontas, mimadas, tramposas y su único objetivo es ser populares. En contraste, Samantha, quien está sumergida en su duro trabajo de camarera, se esfuerza en ser una estudiante sobresaliente, para así poder ingresar a la Universidad de Princeton. En su tiempo libre ella chatea con un amigo virtual de quien se enamora. En un momento de la historia, ellos pactan verse en el baile de Halloween, en el cual Samantha se da cuenta que su amigo virtual es Austin, el chico más popular de la escuela. A diferencia del cuento tradicional de Cenicienta, al sonar las campanadas de la media noche, ella huye dejando caer su celular, en lugar de una zapatilla. En esta versión, el director Rosman cuentan la historia de Cenicienta desde una perspectiva moderna. En ella, la protagonista no está interesada tanto el príncipe, sino en alcanzar la libertad y su realización personal, representadas en el ingreso a la Universidad de Princeton. Así, Samantha se

convierte en el ideal de las mujeres que buscan la profesionalización y la autonomía.

En el año 2007, Paul Bolger e Yvette Kaplan estrenaron el largometraje de animación *Happily N'Ever After*. En esta versión, los finales de los cuentos de hadas pueden ser modificados desde una balanza que es custodiada por dos guardianes; ellos vigilan que las historias tengan sus finales felices, pero cuando la madrastra se entera de la función de aquel objeto, decide cambiar el destino de Cenicienta.

De esta forma, se observa como al principio la protagonista es ingenua y sumisa. Además, ella sueña con estar al lado de su príncipe azul, con lo cual se sigue, en cierto modo, el prototipo de buena ama de casa. Pero en el transcurrir de la película, ella pasa más tiempo con su amigo Rick —el cocinero del príncipe—, del cual, al conocerlo mejor, comienza a sentirse atraída.

Por el contrario, la madrastra es una mujer malvada y ambiciosa, cansada de esperar que su futuro dependa del par de hijas tontas que tiene, debido a esto toma las riendas del asunto y cambia los finales de todos los cuentos. Hay otro aspecto que Bolger y Kaplan muestran en la trama, este es el odio que la madrastra tiene hacia Cenicienta, el cual reside en la feminidad y la actitud de mujer tonta e ingenua que posee esta última. Estas características del personaje hacen que ella pueda triunfar y tener un final feliz, algo que la madrastra nunca tendrá.

De igual modo, en esta versión el ideal de hombre de Cenicienta se encuentra entre dos posibilidades: el príncipe —el amor de Cenicienta— es un hombre estúpido y sin criterio propio, pues a lo largo de la historia se observa que él no puede hacer algo sin antes leer primero un libro que considera su guía. En contraste, Rick demuestra ser inteligente, con carácter fuerte; el cumple con el prototipo de héroe. Además es este último quien trata de demostrarle a Cenicienta que el príncipe no sirve para nada y que debe enamorarse de alguien que la comprenda. Al final, Rick y Cenicienta terminan juntos, con lo que se muestra que en la actualidad la mujer busca otro tipo de hombre y no únicamente un “príncipe azul”.

Por consiguiente, tras analizar las adaptaciones del cuento de la Cenicienta hechas desde 1998 hasta el 2007, se puede ver que en estos casos se busca

no solo una reinterpretación de la historia, sino también de las actitudes de la protagonista, sus antagonistas y su ideal de hombre. Todo esto con el fin de mostrar que ya no es necesario que la mujer se defina en relación al hombre y que ya no sigue lo que él quiere, sino que ahora se presenta una mujer profesional, que tiene libertad sexual y que define su propia vida.

Conviene, sin embargo, advertir que las cenicientas modernas remiten a la pregunta que se formuló el psicoanalista Bruno Bettelheim: “¿[Cenicienta] ama, en realidad al príncipe?”³⁶. Esto nos lleva a señalar el hecho que en ninguna parte de las versiones del cuento se mencione una posible respuesta. Es así, como en el trasfondo de los nuevos relatos, Cenicienta, antes que amar al príncipe, primero tiene un sueño, que al alcanzarlo, encuentra al final, casi por añadidura, a su verdadero amor. De ahí que la transformación no solo sea en el cuento, sino también en la forma de amar, dado que, en el transcurrir del siglo xx, con la libertad individual, el amor adquirió una gran importancia, pasó de los matrimonios arreglados a la libertad de elegir con quién casarse, para finalmente tener el derecho de desear casarse con la persona que realmente ame.

Consideraciones finales

A modo de reflexión, el texto ofrece una mirada al modelo de comportamiento femenino que, desde los cuentos de hadas y las adaptaciones cinematográficas, se ha tratado de difundir; en él se pueden ver los valores determinados de cada época. De esta manera, la sociedad comenzó a mostrar a una Cenicienta sumisa, la cual, conforme pasaba el tiempo, se fue liberando y rebelando —casi a la par de las mujeres del siglo xx. De esta forma, se puede entrever, por medio del cuento, los cambios que sufrió la sociedad.

De este modo, Renato Ortiz dice, en su libro *Mundialización y cultura*, que “... los críticos literarios han demostrado cómo en la literatura actual un texto siempre se construye a partir de otros discursos anteriores. Como si cada escritor contase

a su manera una historia que ya fue contada”³⁷. En otras palabras, se podría decir que los directores de cine —en su mayoría hombres— contaron a su modo el cuento de la Cenicienta, adaptando ciertas partes de la historia para que esta se acomodara y actualizara. Esta actualización se realizó no solo con respecto a la cultura y a las exigencias sociales, sino que, a través del lenguaje filmico y de los códigos culturales, se creó, por medio de gestos, frases, actitudes, entre otras, unos signos para comenzar a mirar de forma diferente a Cenicienta, quien, desde la realidad de la pantalla, nos acerca a la sociedad moderna.

Asimismo, desde el cuento se logró percibir una lenta transformación en los diferentes aspectos sociales, pues el cine entró a desempeñar un papel fundamental. Esto se dio gracias a que este medio de expresión mostró los distintos modelos de comportamiento femenino del siglo xx, como se vio a lo largo de estas páginas.

No obstante, cabe destacar que estas representaciones no solo correspondieron a Cenicienta, sino también a su ideal de hombre —el príncipe—, quien personificaba el modelo masculino. Por eso, no es gratuito que él sea representado como un hombre torpe, que actúa como un niño y que no tiene el suficiente liderazgo para gobernar un reino, ya que “... tras la Segunda Guerra Mundial, [...] la cultura de masas de los Estados Unidos parecía obsesionada por la pérdida de autoridad masculina”³⁸. Por esto, el cine se convirtió en un medio por el cual la sociedad expresaría la intranquilidad por el poder que poco a poco fue adquiriendo la mujer.

Para concluir, quisiera señalar que el cine es una herramienta de trabajo para el historiador, debido a que abre un abanico de posibilidades y puntos de vista para estudiar la sociedad y la época en que se produjeron esas imágenes. De este modo, se puede analizar cómo es su relación con el pasado, teniendo en cuenta que dichas adaptaciones poseen tanto de realidad como de ficción. No obstante, se debe tener cuidado a la hora de analizar una película desde la historia, ya que la realidad que aquella nos

36 Bruno Bettelheim, “Cenicienta”, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Barcelona: Crítica, 2002), 284.

37 Renato Ortiz, “Una cultura internacional-popular”, en *Mundialización y cultura* (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004), 133.

38 Passerini, “Sociedad de consumo”, 391.

presenta, muchas veces es mediatizada. Es aquí donde el historiador debe jugar un papel muy importante como traductor, que interpreta cada parte de la película para obtener la información, mirar las ausencias y examinar los detalles que se le presentan.

Bibliografía

Fuentes primarias

Largometrajes

- Bolger, Paul y Yvette Kaplan, dir. *Happily N'Ever After*. Berlin Animation Film, 2007. Fílmico.
- Geronimi, Clyde; Hamilton Luske y Wilfred Jackson, dir. *Cinderella*. Walt Disney Pictures, 1950. Fílmico.
- Nelson, Ralph, dir. *Cinderella*. CBS, 1957. Fílmico.
- O'Haver, Tommy, dir. *Ella Enchanted*. Miramax, 2004. Fílmico.
- Rosman, Mark, dir. *A Cinderella Story*. Warner Bros, 2004. Fílmico.
- Tennant, Andy, dir. *Ever After: A Cinderella Story*. Twentieth Century Fox film Corporation, 1998. Fílmico.

Cortometrajes

- Avery, Tex, dir. *Swing Shift Cinderella*. MGM, 1945. Corto animado.
- Edwards, Blake, dir. "Pink-A-Rella". *Pink Panther*. MGM, 1969. Corto animado.
- Handy, Jam, dir. *A Coach for Cinderella*. Technicolor, 1936. Corto animado.
- Terry, Paul, dir. *The Glass Slippers*. Terrytoons, 1938. Corto animado.

Fuentes secundarias

- Anónimo, "The egyptian cinderella". <http://www.ancientworlds.net/aw/Article/461904> <http://es.scribd.com/doc/50267112/Vigilando-Las-Fronteras-Del-Sexo>
- Beauvoire, Simone de. "El segundo sexo". <http://es.scribd.com/doc/53008374/Simone-de-Beauvoir-El-Segundo-Sexo>
- Bettelheim, Bruno. "Cenicienta". En *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 245-284. Barcelona: Crítica, 2002.

- Bofia, Ricardo. "La Cenicienta". *El mundo*, 22 de mayo, 2004, xv, no. 5.278. <http://www.elmundo.es/papel/2004/05/22/catalunya/1640470.html>
- Borja Gómez, Jaime Humberto. "El *exemplum* en la narración histórica". En *Los indios medievales de Fray Pedro de Aguado. Construcción del idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*, 167-174. Bogotá: Ceja, 2002.
- Burke, Peter. "Historia cultural de la traducción". En *Peter Burke. Debates y perspectivas de la nueva historia Cultural*, editado por Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona y Liliana Cortés Garzón, 59-73. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño/Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2011.
- Ch'eng Shin, Tuan. "La Cenicienta China del Yuayang Tsatsu". http://centrodeltao.webcindario.com/_0%20Portal_Sabiduria_China/za7_cuentos_chinos.htm
- Darnton, Robert. "Los campesinos cuentan cuentos: El significado de mamá oca". En *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, 15-80. México D.F.: Fondo Cultura Económica, 1987.
- Dorao, Marisol. "Ideas feministas en cuentos de hadas seleccionados por Jack Zipes". *Anales de la Universidad de Cádiz* I, no. 7-8 (1990-91): 165-176.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald*. Argentina: Siglo XXI, 1976.
- Frago Pérez, Marta. "Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica". *Comunicación y Sociedad* XVIII, no. 2 (2005): 49-82.
- García Dauder, Silvia. "Ingeniería bioconductual al servicio de la normalización: Vigilando las fronteras del sexo".
- Ginzburg, Carlo. "Huesos y pieles". En *Historia nocturna un desciframiento del aquelarre*, 173-213. Barcelona: Muchnik editores S.A., 1991.
- Grimm, Jacob y Wilhelm Grimm. "La cenicienta". <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ale/grimm/cenicien.htm>
- Higonnet, Anne. "Mujeres, imágenes y representaciones". *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5: El siglo XX*, editado por Georges Duby y Michelle Perrot, 400-432. Madrid: Taurus, 1993.
- Lenburg, Jeff. *The Encyclopedia of Animated Cartoons*. New York: Facts on File, 2009.

- Lipovetsky, Gilles. *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Lluch, Gemma. "La Cenicienta, un mito vigente". *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 13, no. 130 (2000): 44-54.
- Lluch, Gemma. "Propuesta práctica. El análisis de relatos literarios y audiovisuales". En *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*, 139-170. Bogotá: Norma, 2004.
- Lurie, Alison. *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. España: Paidós, 1994.
- Ortiz, Renato. "Una cultura internacional-popular". En *Mundialización y cultura*, 113-149. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004.
- Passerini, Luisa. "Sociedad de consumo y cultura de masas". En *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 5: El siglo xx*, editado por Georges Duby y Michelle Perrot, 388-409. Madrid: Taurus, 1993.
- Perrault, Charles. "Cenicienta o el zapatito de cristal". En *Cuentos de antaño*, 92-112. Madrid: Gaviota, 2005.
- Perrot, Michelle. *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Propp, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1984.
- Rivière, Margarita. *El mundo según las mujeres*. Madrid: Aguilar, 2000.
- Fecha de recepción: 3 de marzo de 2012
 - Fecha de evaluación: 28 de marzo de 2012
 - Fecha de aprobación: 19 de julio 2012

Cómo citar este artículo

Rodríguez Marroquín, Angela María. "Érase una vez muchas cenicientas: cómo leer el modelo femenino del siglo xx desde las películas norteamericanas de la Cenicienta". *Memoria y sociedad* 16, no. 33 (2012): 84-98.

