



Una revisión de las teorías feministas en la narrativa digital

Almudena Cantero Sandoval

Doctora en Didáctica de la Lengua y la Literatura

IES Villa de Alguazas, Murcia

Resumen

En las actuales corrientes literarias, el uso de la red como plataforma creativa a partir de la unión de elementos sonoros, auditivos y visuales ha generado una importante producción transmedia que en ocasiones se conoce como narrativa digital. Insertas en estas tendencias, encontramos las dos obras que analizaremos en este artículo y que se ocupan de actualizar el mito de Penélope y el cuento clásico de Caperucita Roja desde una perspectiva feminista.

Así, a partir de *Penélope* de Nicolas Clauss y *Redridinghood* de Donna Leishman estudiaremos el modo en que los autores digitales se acercan a los mitos y cuentos clásicos para ofrecer una nueva perspectiva de los mismos, en la que prima la igualdad de géneros. Y del mismo modo, en cada una de estas obras revisaremos la evolución ideológica a la que se enfrenta el pensamiento feminista al usar las Nuevas Tecnologías.

Palabras clave: revisión de cuentos y mitos clásicos; nuevas tecnologías y feminismo.

Abstract

In the current literary trends, the use of the network as a creative platform from the union of sound, audio and visual elements has generated significant transmedia production known as digital narrative. Include in this trend, the two works that are discussed in this

article pretend to update the myth of Penelope and the classic tale of Little Red Riding Hood from a feminist perspective.

Thus, from *Penelope* of Nicolas Clauss and Donna Leishman *Redridinghood* , we'll study how digital authors approach the myths and classic stories to offer a new perspective in which raw the gender equality. And likewise, in each of these works we will review the ideological evolution of that feminist thinking with the use of New Technologies.

Key words: review and classical myths stories; new technologies and feminism.

1. Introducción

En la historia de la literatura universal son incontables las narraciones en las que la mujer queda relegada a un segundo plano, cosificada o sometida a la figura masculina de la que depende y frente a la que adopta una actitud pasiva. Así, educada en una sociedad patriarcal, la mujer adopta el rol que de ella se espera.

Los mitos clásicos y cuentos tradicionales no constituyen una excepción a esta afirmación. Personajes femeninos como Galatea, Pandora, Penélope, Blancanieves, Cenicienta o Caperucita... todas ellas dependieron de la figura masculina que en uno u otro sentido las condicionaba y las sometía a sus viajes, hechizos, deseos o destinos. Por otra parte y en este sentido, múltiples estudios han demostrado sobradamente que la sociedad, culturalmente, ha sido construida por hombres que han considerado al femenino, "el segundo género".

Como primera respuesta social y política, surgen corrientes feministas que en palabras de Celia Amorós (1994) articulan su lucha sobre el eje de las vindicaciones de mujeres que piden, para sí, lo que se ha definido como genéricamente humano. Es decir, aparecen teorías que piden igualdad entre hombre y mujer sin distinciones y discriminaciones por razones de sexo; ideas que encontrarán un cauce de expresión en textos literarios contemporáneos.

En la actualidad, dichas corrientes ideológicas, conscientes de la importancia de adaptarse a los nuevos tiempos y avances tecnológicos, se difunden también a través de internet, dando lugar al llamado "ciberfeminismo". Con la aparición de la literatura digital, este ciberfeminismo comienza a tener un innovador y original cauce narrativo de expresión.

En este trabajo hemos pretendido el análisis minucioso del feminismo y del ciberfeminismo en dos obras pertenecientes a diferentes manifestaciones creativas en la red: *Penélope*, de Nicolas Clauss y *RedRidinghood* de Donna Leishman. Ambas reinterpretan un personaje femenino literario inscrito en la tradición cultural global. Como veremos, sus autores, reconstruyen y reinventan el mito y el cuento tradicional dotando a las protagonistas de sus obras de voluntad, poder y autonomía para decidir sobre su destino y sobre sus propias existencias.

La e-literatura se erige aquí como un reflejo de las corrientes feministas en la red; reconstruye a los clásicos para contribuir a la reinención de una sociedad actual igualitaria.

2. Desarrollo

Para comenzar, podemos afirmar que en ambas obras comprobaremos la presencia de una ideología feminista en el sentido en que la definía Bell Hooks (1981, bp.194-195). En sus palabras, el feminismo

No es solo una lucha para acabar con el chauvinismo masculino, o un movimiento para asegurar que las mujeres tengan iguales derechos que los hombres; es un compromiso para erradicar la ideología de dominación que impregna la cultura occidental en distintos niveles (sexo, raza y clase, entre otros) y un compromiso para reorganizar la sociedad de forma tal que el desarrollo de las personas tenga precedencia sobre el imperialismo, la expansión económica y los deseos materiales.

Y este concepto lo hallamos en las dos reinterpretaciones del mito – Penélope- y cuento tradicional- Redridinghood- que nos ocupan. Como veremos, las historias tradicionales mutan y se van adaptando a los nuevos tiempos para redefinir en este caso un nuevo lugar o posición de la mujer en la sociedad, denunciando posturas anacrónicas que se contraponen a valores feministas actuales tal y como los concibe Hook.

En este sentido, este concepto clásico del feminismo debe redefinirse cuando aparecen las nuevas tecnologías y con ellas creaciones artísticas y literarias incluidas en la llamada literatura digital. Aparece entonces el concepto de ciberfeminismo. En principio, y con carácter general, tal y como indica Faith Wilding (2004, p.141),

La cuestión de cómo definir el ciberfeminismo yace en el centro de las posturas contemporáneas- a menudo contradictorias- de las mujeres que trabajan con las nuevas tecnologías y la política feminista.

De esto podemos deducir, la dificultad que presenta este término en su definición dado que no existen criterios unánimes que puedan delimitarlo.

Por su parte, Donna Haraway en 1985 escribió el polémico ensayo (quintaesencia del ciberfeminismo) *The Cyborg Manifesto* (que forma parte del libro *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, 1991), planteando usar el concepto de cyborg (cybernetic organism, invento surgido de la carrera armamentista desarrollada durante la Guerra Fría) como una herramienta para la lucha feminista. El cyborg es un producto de la ciencia y la tecnología, un autómatas con autonomía incorporada. En una de sus declaraciones más provocativas Haraway (quien no se reconoce como ciberfeminista) dice: "somos todas/os cyborgs".

Para Haraway la red es un ámbito de plena libertad en el que se construye la propia individualidad sin las clásicas oposiciones que han explicado culturalmente el mundo, incluyendo la dicotomía masculino/femenino. De modo que, según la autora, se suprimen las identidades sexuales siendo indiferente el sexo del autor de la obra. En consecuencia, nuestro primer autor, Nicolas Claus, podría considerarse un cyborg que reinventa el mito de Penélope desde una perspectiva feminista, denunciando la situación social femenina y usando las nuevas tecnologías.

Sin embargo, otras autoras como Wilding y Fernández (2006, p.6) consideran que son solo las mujeres las que pueden crear obras propias del ciberfeminismo. Son ellas las que deben organizarse y conseguir que

Se cree un ciberfeminismo activista y políticamente radical que lidere la crítica de la cultura y la política en Internet, y desafíe las prácticas en Internet con textos y obras de arte tácticos y con proyectos contestatarios.

En esta definición encaja perfectamente la segunda obra que estudiaremos, porque Donna Leishman (mujer) con su *Caperucita*, desafía la cultura tradicional y resuelve la historia clásica de la niña de la caperuza roja desde la autonomía, independencia y poder que asume la mujer actual. Así, considerando lo anterior podemos

hablar de ciberfeminismo en *Redridinghood* pero no en la obra de Nicolas Clauss puesto que es una producción masculina.

La falta de unanimidad en la crítica requiere del análisis exhaustivo de ambas obras y la búsqueda de elementos que nos permitan llegar a conclusiones más o menos certeras.

Comencemos este análisis con la *Penélope* de Nicolas Clauss.

Si recurrimos a la wikipedia¹, encontramos que Nicolas Clauss es un autor francés, nacido en 1968 con un perfil heterogéneo, puesto que se dedica tanto al arte plástico como al audiovisual. En el año 2000 abandona la pintura y decide dedicarse exclusivamente a la creatividad interactiva mediante Internet. Es "un pintor a los pinceles electrónicos, que elabora una obra intimista sutil y exigente, vía módulos interactivos que destila sobre flyingpuppet.com u otros proyectos de colaboración [...]" leemos en *Liberación*, un periódico francés.

Precisamente es en 2001 cuando crea este flyingpuppet, su propio espacio web en donde publicará obras como *Cinq Ailleurs, J'ai 10 ans, De l'art si je veux, Un palpitant, L'ardoise, etc...* Es también creador de producciones interactivas junto a músicos como Jacques Birgé y pertenece al grupo *Paris connection*.

De todas estas obras, nuestro análisis se centrará en *Penélope*, obra creada junto a Birgé en el año 2002. La estudiaremos como ejemplo de la injerencia de la subjetividad a la que se refiere Laura Borrás cuando, en relación a *De l'art si je veux*, señalaba que esa obra era

profundamente transgresora respecto de los "lugares comunes" del mundo del arte y la apología indiscriminada de cualquier simulacro propio de la modernidad.

Esto es, Clauss juega con el arte, rebasa los límites de la pintura y mezcla la imagen, el video, el sonido y los algoritmos para crear "el arte que él quiere". En este sentido, en *Penélope* sugerimos la posible inclusión de cierto ciberfeminismo que conlleva la ruptura con el mito homérico clásico. Ejemplo de la estética del autor,

¹ En su artículo "*Ciberteatro: posibilidades dramáticas en la era digital*", Laura Borrás señala que wikipedia es una fuente de información que en este caso es sumamente fidedigna en la medida de que solo quienes están interesados en estas nuevas formas creativas que tienen lugar mediante el uso de tecnologías digitales son quienes generan la entrada y la alimentan. Nicolas Clauss es un autor importante en este ámbito, de ahí que los datos de la wikipedia nos parezcan bastante fidedignos.

observamos cómo se refleja en ella la concepción interactiva del arte de Clauss en la que el lector/espectador, a partir de pintura, música y video puede encontrar en esta ocasión la transgresión del mito literario clásico.

En principio y en cuanto a género, podríamos encuadrar esta obra en el net.art, definido como “la producción simbólico-artística realizada ex profeso en y para la red Internet.” Si atendemos a las múltiples características que Natalie Bookchin y Alexei Shulgin señalan como propias de este arte comprobamos que como se requiere en el net.art, *Penélope* entre otros muchos rasgos, reúne que es una obra creada para difundir en Internet, resultado de la mezcla de materiales visuales y auditivos, comprometida literariamente, inmediata, inmaterial y anárquica. Sin embargo esta categorización nos parece demasiado amplia y generalizada y queda superada mediante la especial mezcla de imagen y sonido con la que se revisa el mito de Penélope.

Por otra parte nos planteamos si atendiendo a las características clásicas de cada género literario podríamos hablar en el caso de *Penélope* de una obra literaria. La respuesta inmediata podría ser no. Sin embargo parece oportuno recoger aquí la reflexión que realiza Laura Borrás (2007) a propósito de *De l'art si je veux* cuando indica:

Que la reflexión es marcadamente artística y que la obra que miramos debe ser considerada como una pieza de arte digital y no de literatura es evidente. Con todo, como buena muestra de creación híbrida, a caballo de fronteras y géneros, pienso que es muy útil aprovechar la reflexión de fondo que vehicula *De l'art si je veux* para poderla extrapolar al terreno literario, de la textualidad digital, puesto que el mensaje textual, verbal, oral, caligráfico, tipográfico, musical es muy presente y tiene una preeminencia destacable en varias de las piezas que conforman el todo de la obra.

Con Borrás, creemos que en este caso *Penélope* también podría considerarse una creación híbrida, que podría extrapolarse a la textualidad digital por la omnipresencia en ella de un lenguaje verbal: una historia literaria que Homero nos narra en *La Odisea*, y cuyo vehículo narrativo ha sido la palabra, de la que el lector no podrá desprenderse al contemplar la obra de Clauss.

Un análisis exhaustivo de la obra nos permite comprender que *Penélope* tiene un carácter polifónico que podría analizarse en distintos niveles constituidos a su vez por los diversos elementos estéticos que la conforman. Clauss usa para su creación el programa

shockwave, de instalación necesaria para poder visualizar la obra que aúna componentes visuales y sonoros.

En relación con los *elementos visuales*: hallamos la pintura clásica de Penélope, en posición sedente, encuadrada en la pantalla del ordenador, apenas cubierta por una túnica blanca de vaporosos pliegues que se abre mostrando uno de sus senos. El rostro de la mujer se ladea sobre su cuerpo acentuando la ¿melancolía? de su gesto. Los tonos claros (casi blancos) de la pintura concentran la única luminosidad de la obra, puesto que el entorno se configura en tonos oscuros. A su vez, esta figura se mueve y agranda dependiendo de la actuación del lector con el cursor del PC. Lo que nos conduce a un segundo nivel estructural con la introducción del elemento cinematográfico. La pintura se encuadra en una especie de escenario con paredes que son pantallas cinematográficas en las que van proyectándose diversas imágenes fijas y otras en movimiento. Respecto a las primeras, (de carácter pictórico aunque con manchas oscuras que recuerdan a la estética de las fotografías envejecidas, estropeadas por el paso del tiempo) solo se proyectarán en la pared trasera, tras la imagen de Penélope. En ellas vemos a Ulises atado al mástil de su navío resistiendo el canto de las sirenas (imagen obtenida de un vaso griego), el torso desnudo de Penélope, en mayor escala, que ya ofrece la primera pintura y la espalda, también desnuda de la mujer, en tonos oscuros; entre las segundas encontramos telas en movimiento, fotogramas que trascienden la pantalla trasera proyectándose también en las laterales, incluso en el suelo escénico. Telas grises en movimiento que se sobreponen a toda la obra como una cortina invisible ocultando la nitidez de Penélope. En ocasiones, el color de las telas cambia, se tiñen de rojo y dejan de moverse; entonces la pintura de la mujer se centra en un auténtico escenario teatral, con las tradicionales cortinas rojas.

Intensifican el carácter dramático y narrativo de la obra los *elementos sonoros*: durante toda la “lectura” escuchamos interrumpidamente y mezclándose unos con otros el ruido lejano de las olas del mar, el viento que mueve las velas de los barcos en los que posiblemente Ulises volverá y los gritos de los marineros. A estos sonidos se sobreponen de un modo constante el sonido de unos gemidos lejanos y de una máquina de tejer.

En definitiva, que si bien la interfaz principal sería la imagen pictórica de Penélope movida con el cursor por el espectador, comprobamos que en la estructura total de la obra, imágenes (fotográficas y cinematográficas) y sonidos se intercalan sugiriendo a su vez una *relectura literaria* del mito. Como señala Evans (2008), el diálogo entre las

distintas artes que constituyen la obra construye una unidad compuesta de una multiplicidad de voces de modo que aunando sonidos, pintura y cine, Clauss ofrece una revisión literaria digital de la historia de Penélope.

A pesar de ser muy conocido, conviene recordar aquí que Penélope era la hija del rey Icaro de Esparta y de la ninfa Periboa. Casada con Odiseo, éste debe partir a la guerra dejándola con su hijo Telémaco. Odiseo le advierte que si Telémaco alcanza la mayoría de edad y él no ha vuelto debe contraer segundas nupcias comenzando entonces la eterna espera de Penélope.

En todo caso, como sabemos, en ausencia de Odiseo acudieron más de cien pretendientes solicitando la mano de Penélope, pero al rehusar ella, se instalaron en el palacio consumiendo sus bienes. Es de sobra conocida la estratagema que urdió ella para no elegir a ninguno de los pretendientes: afirmó que elegiría a uno de ellos después de terminar de tejer una mortaja para Laertes. Ella tejía por el día y destejía por la noche, así durante tres años, hasta que fue traicionada por una de sus criadas. Se ve obligada entonces a elegir a uno de los pretendientes, pero ello coincide con el regreso de Odiseo que no se da a conocer a su esposa hasta después de acabar con la vida de los pretendientes.(P.Miranda, 2007, p.267)

Seguidamente, la recreación del mito de Penélope en la tradición literaria es innegable. Desde *La Odisea* hasta nuestros días el tema de la mujer que espera el retorno del héroe mientras teje y desteje una tela ha inspirado numerosas obras de arte. Homero, en su obra épica, creó el personaje femenino con una clara función ejemplificante puesto que Penélope era la mujer bella, fiel, madre abnegada y sumisa a las órdenes del marido. Este rol femenino será el cultivado por la tradición literaria europea posterior desde las versiones moralizadoras del romancero hasta el mismo Boccaccio que en su *De claris mulieribus* (1361-1675) resalta la castidad de Penélope. En la pintura renacentista son múltiples las obras que se inspiran en la leal Penélope y en su máquina de tejer y en el siglo XVIII, el mito inspirará óperas en las que se introducirá el componente religioso.

Será en el siglo XX cuando, tal y como establece Piquer Sanclemente (2014, p.9) se ofrezcan múltiples y renovadoras visiones de Penélope,

Joyce-*Ulises*-y Milton Babbit – *Penelope's night song*, del musical *Fabulous voyage* de 1946 y posteriormente Robert Graves, sientan pilares para la relectura de la Odisea. Se revierte el sentido de la historia dando preeminencia a lo femenino, especialmente en las lecturas posmodernas. Las reinterpretaciones en el teatro y en la literatura del siglo XX son ingentes: Antonio Buero Vallejo, *La tejedora de sueños* de 1952, teatro simbolista que rompe el mito de la fidelidad y muestra la calamidad humana, o Torrente Ballester, que en 1946 publica *El retorno de Ulises* desmitificando el mito de un regreso que no sucede. Jorge Luis Borges en *Un escolio*, de 1977, habla del “amor de Ulises” como ejemplo de amor ideal, perfecto, y verdadero.

En estas versiones, Penélope deja de ser una mujer pasiva que espera la vuelta del héroe. Tal y como indica Pérez Miranda (2007, p.272),

Ya A. Buero Vallejo, en la *Tejedora de Sueños* (1952), hace que Penélope se enamore de uno de los jóvenes a los que Ulises da muerte. Para Penélope, el regreso de Ulises no es tanto el final de su angustiada espera, como el final de sus ensoñaciones románticas. En las nuevas versiones, el tiempo causa estragos, y tanto Penélope como Ulises envejecen. Así sucede en *¿Por qué corres Ulises?* (1976) de Antonio Gala, o en *El Último Desembarco* (1988) de F. Savater.

No queda rastro en estos casos de la idílica esposa modelo homérica. Antes bien, siguen proliferando en la actualidad imágenes de una Penélope que ya no desea la vuelta de Ulises como en el poema *Carta a un desterrado* de Claribel Alegría o la obra de Clauss que nos ocupa.

Importante por simbólica y trascendente en el análisis de la imagen del mito en esta obra, nos parece la labor tejedora de Penélope. Hasta el siglo XX, la mujer que cose se consideraba una mujer pasiva que se encargaba de las tareas domésticas, sin embargo en los años 70 se cambia esta concepción y como escribe Piquer Sanclemente (2014, p.10) se identifica el tejido con la actividad creadora femenina. Quizás sea en este momento donde se produce el cambio más profundo puesto que,

Además, volviendo al significado original de La Odisea no es casualidad el hecho de que lo que Penélope teje sea en realidad un sudario, el sudario de Laertes, padre de Ulises. No directamente el sudario del propio Ulises porque el destino teje la conclusión de la vida y

de la esperanza, y Ulises está vivo; y cuando Penélope desteje el sudario, combate en realidad contra la Parca, en definitiva, contra la muerte. El tejido es el espacio interno de la mujer, su orden, es conservación y protección, pero también es la posibilidad de la maquinación, la destrucción y la muerte. Se plasma en la idea del sudario el sentido cósmico, circular, del acto de tejer. De hecho algunos autores han sugerido reminiscencias del folclore universal sobre el sentido circular del universo, del tiempo y del espacio.

Precisamente podría ser ésta la reinterpretación del mito que encontramos en la obra de Nicolas Clauss claramente feminista. El omnipresente sonido de la máquina de tejer nos ofrece una imagen de Penélope poderosa, capaz de cambiar la vida de Ulises, en consecuencia sabedora de que puede influir con su actitud en el destino del héroe. Junto al sonido de la máquina de coser escuchamos gemidos en los que podríamos encontrar el deseo reprimido de Penélope. Lejos de ocultar sus anhelos, la mujer se muestra a sus pretendientes consciente de su belleza, reivindicándose como propietaria de un cuerpo que le pertenece.

La *Penélope* de Clauss, semidesnuda, se acerca y aleja del lector en un vaivén parecido al de las olas del mar, rompiendo con la quietud propia de la sumisión. En la acción simbólica de tejer encuentra su liberación porque mientras completa el tejido es consciente de que avanza hacia la muerte, sin embargo, cuando lo deshace se aproxima y reinvierte el sentido de la existencia llegando a la negación del tiempo y a su destrucción, al “intento del restablecimiento del orden cósmico”.

Sintetizando, la variación temática del mito nos conduce de la figura homérica sometida y sin voz a la Penélope protagonista de esta obra capaz de modificar el devenir con su comportamiento, consciente de su feminidad y capaz de crear su propio destino.

Como resultado, si la evolución del mito conduce a la reivindicación de una nueva visión de Penélope parece necesario aludir en este caso al feminismo que incorpora. En principio, como se señaló anteriormente, en la obra hallamos el omnipresente sonido de la máquina de tejer como símbolo del devenir humano, como símbolo del “empoderamiento” femenino: Penélope teje y desteje un sudario para Laertes y en su acción controla el tiempo porque ella es capaz, como Sherezade con sus historias, de dilatar el día de la elección que los pretendientes le demandan.

Además esta tela envuelve al lector en la obra pudiendo tener un significado polisémico; oímos jadeos y gemidos entrecortados tras el ruido de la tejedora. ¿Gemidos

de los pretendientes? ¿De Ulises resistiendo al canto de las sirenas atado al mástil del barco tal y como representa la imagen? ¿O gemidos reprimidos de la propia Penélope? Contradiendo a lo escrito por Simone de Beauvoir (2005, p.104):

el hombre no define a la mujer por sí misma sino en relación con él; no la ve como un ser autónomo... Él es el sujeto, él es el absoluto; ella es el otro.

En la obra de Clauss es Penélope la que se construye como un absoluto porque Ulises, Laertes y los pretendientes son el “otro” sometidos a su voluntad tejedora. Incluso el protagonismo de Penélope puede llegar a acentuarse cuando el lector mueve su figura con el cursor, la agranda o la lleva de un lado a otro entre cortinas teatrales pero no puede hacer que desaparezca de escena. La figura femenina se muestra ajena a lo que ocurre detrás de ella (siempre de espaldas a las imágenes proyectadas), a lo que escucha, al espectador.... Ella, impasible, quizás melancólica... Ella, inmersa en su propio deseo.... Contribuye a intensificar esta experiencia sensorial, la imagen que Clauss nos presenta de Penélope. Una mujer semidesnuda, de frente y de espaldas, que no esconde su cuerpo, antes bien lo muestra como signo de rebelión frente a la representación tradicional en la que se nos ofrecía otra visión del mito. Como señala Aráez Llobregat en relación a las representaciones literarias del cuerpo femenino (2008)

El arte ilustró este mito (el de Penélope) escenificando el cuerpo de una mujer replegada sobre su telar, los artistas representaron el perfil de un cuerpo *sin carne*, el de un ser desprovisto de esa parte sensible que le permitiese mostrar los sufrimientos, deseos y frustraciones padecidos durante esos veinte largos años de abandono.

Seducidos por esta elegante historia de amor hilada con paciencia y fidelidad (la de Penélope y Ulises), numerosos escritores embelesados por la fidelísima esposa cuya virtud debía ser imperecedera han continuado agasajando en prosa o en verso a Penélope

En contraposición, a Clauss no parece interesarle la fidelidad de Penélope, la historia de amor o la espera – tema que como vimos es inherente al mito – sino el deseo femenino, la figura de la “amante” que puede ser Penélope movida sinuosamente entre los sonidos sensuales de las olas del mar.

De todo esto deducimos la inclusión de un punto de vista feminista en la obra. Pero, como ya señalábamos al inicio de este trabajo, ¿puede ser ciberfeminista un

hipertexto digital creado por un hombre? Recordemos que según las teorías de Wilding y Fernández la respuesta sería negativa. Referido a este tema, históricamente podríamos repasar numerosos e intensos debates casi clásicos sobre feminismo que no nos conducirían a una solución única. Entre otras recogemos la voz de Victor Seidler cuando en “Recreating sexual politics”, reconoce que la corriente central de las políticas sexuales nunca ha ubicado certeramente el problema de cómo pueden responder los hombres a la opresión de las mujeres y cuál es su propia implicación en ello. Sin embargo, no podemos olvidar que Clauss ha sido un creador de net.art y tiene muy presentes en todas sus producciones (Penélope no es una excepción) la rebelión contra cualquier norma, difuminándose la figura del autor (carece de importancia) y borrándose con ello la línea de separación con el lector. Es indiferente por tanto la cuestión de sexos. En las producciones de Clauss el género se difumina con el autor y no condiciona las lecturas. Se promueve el diálogo interactivo y la interpretación libre de la obra de modo que son totalmente indiferentes el sexo, la raza o la religión del autor y del lector. En este sentido, estamos ante una visión feminista del mito de Penélope ya que hay una reivindicación de la figura de la mujer independientemente de que el autor sea un hombre.

En este sentido y profundizando un poco más llegaríamos a la cuestión ciberfeminista. Si concebimos el ciberfeminismo como una filosofía y conjunto de teorías y prácticas relacionadas con las interacciones entre feminismo y ciberespacio, rechazando el requisito de la autoría femenina como uno de los fundamentales de este ciberfeminismo, efectivamente podríamos encuadrar a esta Penélope como una obra ciberfeminista. Porque Clauss reivindica la identidad femenina y única del mito de Penélope en una obra para cuya visualización es necesario instalar un programa informático en nuestro PC y cuyo vehículo de difusión en la red. Además, Clauss cumple con el requisito que para el ciborg establece Donna Haraway (1991), esto es, que en la obra las fronteras sean transgredidas y se den las fusiones peligrosas (¿imágenes, narración épica y sonidos?) que seres progresistas exploran como parte de un necesario trabajo político, que en este caso no es otro que un trabajo de concienciación social sobre la igualdad de la mujer (aunque su autor no sea una mujer).

En este sentido se refleja en esta obra lo que Angels Carabí (2000, p.180), señala como un cambio social contemporáneo puesto que en ella hay una muestra de

La renovación de las relaciones entre hombres y mujeres, que será posible y más rápida si un mayor número de hombres se muestra sensible a los cambios de las mujeres, incorpora el aspecto positivo de estas nuevas visiones, lo utilizó para reescribir su construcción de la masculinidad y se involucra para concebir una sociedad más justa e igualitaria donde la subordinación se entienda como dañina para ambos sexos.

Siendo esto así, estamos ante una obra creada por un hombre que pretende mover, cuestionar, motivar y despertar conciencias lectoras en temas feministas usando los medios tecnológicos que ofrece internet.

En contraste, no presenta ninguna duda sobre la expresión cyberfeminista contenida en ella, la obra de Donna Leishman, *Redridinghood*. La reinterpretación del cuento tradicional de Caperucita Roja que realiza Leishman traslada a la red una reinención feminista construida por una mujer, por tanto estaríamos ante ese cyberfeminismo del que nos hablaban Wilding y Fernández, necesario en los tiempos actuales.

Donna Leishman es una autora de literatura electrónica innovadora que trabaja en la Universidad de Escocia. Ha realizado estudios críticos sobre el arte y la literatura digital, llevando a la práctica dichos estudios con la creación de narraciones digitales inspiradas en los mitos o folklore popular. La autora forma parte de la generación de narradores interactivos que crean hipertextos e hipermedia para su difusión a través de internet. Además ofrece estudios adicionales sobre los personajes e historias creados para que el lector profundice en sus argumentos y llegue a entender mejor los motivos de actuación o formas de pensar de los personajes.

Entre sus obras encontramos *Deviant: The Possession of Christian Shaw (2004)* ; *The Bloody Chamber(2003)* ; *Avis Ana (2007)* o *RedRidingHood* (que es la que vamos a analizar en este trabajo).

En su propia página web la autora introduce al lector en su universo creativo con una frase que podría definir sus obras; en ellas la inspiración proviene de historias conocidas (por libros o cuentos populares) cuyos argumentos cambian imaginativamente. Para comenzar con el análisis de la obra y tal y como indica Carolina Gainza (2012),

Un hipertexto digital se estructura como una red, donde cada bloque de texto es un nodo de aquella red que se conecta con otro o con varios otros, permitiendo múltiples

combinaciones, en un espacio-tiempo que se ha llamado virtual, donde las conexiones se realizan de forma inmediata ante los ojos del lector.

En la obra de Leishman encontramos estas “múltiples combinaciones” en la confluencia de elementos visuales, sonoros, y escritos. En relación a los primeros, nos encontramos ante dibujos animados que pueden recordar al lector los ambientes y personajes de cómics de terror. La madre, Caperucita, el lobo y la abuela, se construyen con imágenes actuales de gestos desafiantes que en ocasiones pueden llegar a resultar agresivos. También los escenarios contribuyen a intensificar esa sensación de peligro: los grandes edificios grises que componen la ciudad y esconden a miles de seres humanos sin que importen sus identidades o la amplia cantidad de árboles que encubren al lobo en su persecución tras Caperucita y a la que accedemos a través del cuadro que hay en el salón de casa de la niña. Todas las escenas se cubren de grises, negros y azules muy suaves que contrastan con el negro que bordea los ojos de los protagonistas y con el rojo intenso de la blusa de Caperucita.

Estos elementos visuales se intercalan con la función interactiva del lector que con el cursor del PC “juega” con la historia, decidiendo la discursividad con la sucesión de pantallas que se agrandan o empequeñecen casi superponiéndose a la anterior imagen discursiva y cuyo significado se intensifica con la banda sonora jazzística que alerta sobre la gravedad o peligro que pueden sufrir los personajes.

Y no podemos obviar la presencia de elementos escritos que recuerdan al lector que se encuentra ante la reinterpretación de un cuento clásico, de una historia que conoce pero que está siendo modificada.

La historia de la niña con una caperuza roja que va a casa de su abuelita a llevarle comida y se encuentra con un lobo es de sobra conocida mundialmente. Son numerosas las versiones existentes de este cuento popular cuyo origen podemos situar en la tradición oral, en Europa occidental hacia el siglo XI.

Siguiendo a la profesora M.del Pilar Ballesteros (2012, p. 15), encontramos numerosas versiones de este relato, desde *La Caperucita Medieval* de Egberto de Lieja hasta *La falsa abuela, El lobo y las tres muchachas, Las muchachas de los cabellos rojos, etc...* en todas ellas el único elemento común es la caperuza roja que viste la protagonista puesto que argumentalmente son muy divergentes.

Sin duda, las dos versiones más difundidas son la elaborada por Charles Perrault y la creada por los Hermanos Grimm. Parece que Perrault se inspiró en una historia francesa titulada *Historia de la abuela*. En palabras de Ballesteros (2012, p. 16),

La *Historia de la abuela* nos cuenta que una madre envía a su hija a casa de su abuela enferma para que le lleve pan caliente y leche. Por el camino, la niña se encuentra con un hombre lobo que le da a escoger entre dos caminos. La niña escoge el más lento y el hombre lobo llega primero a la casa de la abuela. La mata, la descuartiza y se la come y se mete en la cama simulando ser la abuela. Cuando la niña llega a la casa, el *bzou* la invita a comer y beber de los restos que hay en la despensa. Mientras la niña come y bebe ignorante, un gatito le reclama que se está comiendo a su abuela; entonces el lobo invita a la niña a desnudarse y a acostarse con él. Mientras esta se va desnudando poco a poco, va tirando sus prendas al fuego. Una vez acostada Caperucita emprende el famoso interrogatorio a la supuesta abuela diciéndole: “¡qué uñas tan grandes tienes”, ¡qué orejas tan grandes tienes!... hasta finalmente decir “¡qué boca tan grande tienes!” a lo que el lobo responde: “¡es para comerte mejor!”. Cuando la niña se da cuenta del engaño, dice al *bzou* que necesita salir para hacer sus necesidades, a lo que este responde que lo haga en la cama. Como la niña se niega, el desconfiado *bzou* ata una hebra de lana al pie de la cama y la deja ir. Cuando la niña sale, ata el extremo de la hebra a un ciruelo del patio, entonces el *bzou* se da cuenta de que algo sucede, tira de la cuerda y ve que la niña se ha escapado.

Este es el argumento que versionarían Perrault en 1697 con el título *Le petit Chaperon Rouge* y los Hermanos Grimm en 1812-1815 dentro de la colección *Kinder-Und Hausmärchen* con el título *Rotkäppchen*. En ambas versiones la figura de Caperucita es la de una niña inocente y desprotegida que es engañada por un lobo (un seductor mentiroso) y que es protegida en el caso de los Hermanos Grimm por un leñador que la salva de sus garras. En cuanto a los finales, si en el cuento de Perrault, Caperucita y la abuela mueren, en la versión de los Grimm encontramos que son salvadas por el leñador que abre la barriga al lobo y las rescata y posteriormente aparece un segundo lobo que es engañado por la abuelita y Caperucita. Parece lógico que por su final feliz, y siendo un cuento para niños, se difundiera mayoritariamente la versión de los hermanos Grimm.

Si bien nos hemos centrado en las versiones más conocidas no podemos obviar la proliferación de interpretaciones de la historia de Caperucita que se han realizado hasta hoy. Indica Muñoz Lascano (2010) que

Desde Perrault hasta lo que llevamos del siglo XXI la historia de Caperucita Roja se ha narrado, repetido, modificado, puesto por escrito, cambiado, ilustrado, transformado y vuelto a contar.

Títulos como *Caperucita Roja y el lobo* de Roald Dahl, *Habla el lobo* de Patricia Suárez (2004), o el poema *Carta a Caperucita Roja* (2000) de Elsa Bonermann refieren nuevos puntos de vista de un argumento muy conocido popularmente.

En la Caperucita de Leishman la protagonista es una niña cuya característica principal no parece ser la inocencia. Contextualizada en una ciudad cualquiera del siglo XXI (“no muy lejos de la del lector”) la Caperucita de esta autora obedece a su madre y acude a casa de su abuelita siendo también asaltada por un lobo encarnado en una figura masculina que la persigue con pretensiones que presumimos no son muy honestas. Lejos de amedrentarse, Caperucita parece discutir con el lobo y cuando ha conseguido desentenderse de él se entretiene recogiendo flores para su abuelita. Entonces se queda dormida y el lector puede elegir entre dejarla que duerma o despertarla. Si elige esto último, la niña llegará a casa de la abuelita e intuirá que ocurre algo. Descubrirá inmediatamente al lobo en la cama de la abuelita y lejos de mantener el conocido diálogo con él a la llegada del cazador (“Abuelita, qué orejas tan grandes tienes”; etc...) observaremos una imagen suya, retadora y victoriosa, encima de la cama de la abuelita. Se ha salvado por sí misma, se ha comido al lobo y no requiere la ayuda del cazador.

En este mismo sentido y siguiendo el estudio *El maravilloso mundo de los cuentos de hadas y su simbología*, coordinado por la profesora M.del Pilar Ballesteros en 2012, podemos destacar varios temas hallados en el cuento tradicional que también están presentes en la obra de Leishman aunque con notables modificaciones de “carácter indiscutiblemente feminista” que a continuación destacamos:

- En la tradición, la inocencia infantil está representada por Caperucita, puesto que la niña desconoce los peligros que la acechan en el mundo real que es el del lobo. En la obra de Leishman esa inocencia se modifica, reflejando en la mirada

desafiante y valiente de la niña un conocimiento de lo amenazador y una actitud beligerante ante el mismo.

- El contenido sexual se desdibuja en esta versión puesto que presenta al lobo como una figura masculina acechante y violenta, incapaz de asumir el rechazo de la niña y con instintos vengativos causados precisamente por dicho rechazo. En el diálogo que mantiene con Caperucita la niña no parece tener miedo y el lobo (hombre), decide vengarse comiéndose a la abuela, ¿a la mujer envejecida que representa la tradición cultural?
- También con este contenido sexual está relacionado el rito iniciático o el despertar a la madurez que encarna la protagonista. Para algunos autores como Bettheleim (1994) queda simbolizado en la caperuza roja vinculada con la sangre y a su vez con la primera menstruación femenina. Por el contrario, en la obra que nos ocupa, Caperucita viste una camiseta roja que no la cubre por entero (como lo haría una capa). Parece que esta Caperucita no necesita mostrar externamente su aceptada condición femenina, ella sabe lo que es, con eso basta.
- También el tema de la muerte se reinterpreta en este caso con un carácter iniciático que podría coincidir con otras versiones. Frente a la versión de Perrault por ejemplo en la que “es necesaria la muerte de la abuela como un paso necesario para que Caperucita adquiera todo el poder y la sabiduría de la persona adulta, Leishman parece considerar la muerte de la abuela como un daño “colateral”, necesario para que Caperucita mate al lobo y consiga eliminar así cualquier peligro que éste pueda encarnar. Es necesaria la muerte de la abuela (¿o de su tradicional mentalidad?) para que pueda nacer una Caperucita diferente capaz de comerse al lobo sin necesitar ayuda de un tercero (el padre o figura protectora encarnada en otras versiones por el cazador).
- Concluimos con la referencia a los temas de la obediencia y la rebeldía, de total novedad e indudable signo feminista de nuestro hipertexto. La niña obedece a la madre y lleva la comida a la abuela, incluso parece acatar gustosamente la orden entreteniéndose recogiendo flores para la abuela, sin embargo, ante el peligro se rebela y al descubrir al lobo, acaba con él rebelándose a su vez contra su propia muerte.

Profundizando aún más en la perspectiva feminista del cuento, Roberto Simanowski se plantea (palabras que son citadas por la misma autora en la introducción a la obra), si *RedRidingHood* ofrece una perspectiva feminista del conocido cuento. Continúa señalando que Leishman mezcla los cuentos de hadas con una historia femenina. Esta Caperucita se enfrenta al hombre lobo, al depredador sexual y no busca protección alguna en figuras masculinas porque ella misma es capaz de protegerse.

En este caso observamos que la misma autora califica su obra de feminista; hay en ella una reivindicación de la mujer independiente. Lejos de dejarse oprimir por la figura masculina, esta Caperucita se rebela y logra vencer la fuerza y violencia del lobo (del poder masculino) sin necesitar la figura paternalista masculina que encarna el cazador. En este caso se supera la situación social de la niña a la que Simone de Beauvoir define en su obra (1994, p. 399)

juegos y sueños orientan a la niña hacia la pasividad; pero es un ser humano antes de convertirse en mujer; ya sabe que aceptarse como mujer es rendirse y automutilarse; si la rendición es tentadora, la mutilación es odiosa...

Contrariando lo anterior, Leishman aboga por acabar con esta pasividad que encarna la mujer en los cuentos tradicionales y construye una Caperucita que lejos de automutilarse o de rendirse se sabe fuerte y poderosa, que somete al enemigo y no está dispuesta a “dejarse comer”.

Además, observamos que la autora reinvierte el contenido sexual del cuento tradicional analizado por Bethelheim. Si tradicionalmente el lobo era el depredador, el seductor (¿don Juan?), el que atacaba la inocencia de Caperucita sin que la niña fuese consciente, en la versión del hipermedia, nuestra protagonista no se deja embaucar porque la nueva Caperucita (la mujer contemporánea) conoce su sexualidad, la acepta y decide sobre ella.

Comentario aparte merece la estética de la narración, que lejos de la candidez propia del cuento infantil, recrea una atmósfera mucho más agresiva. Los personajes ocultan miradas oscuras, diametralmente opuestas a las de los dibujos inocentes de Walt Disney. Los ojos de Caperucita son amenazantes, advierten de la falta de conformidad y de su independencia. Y a todo ello se une una banda sonora jazzística que contribuye a despertar al lector y a predisponerle para la lectura de una versión radicalmente diferente del inocente cuento de hadas.

Expuesto todo lo anterior, parece evidente que podríamos incluir esta obra en las tendencias ciberfeministas. Si recurrimos a la definición general que del ciberfeminismo realiza Plant (1997, p.37) podemos afirmar que es una “cooperación entre mujer, máquina y nuevas tecnologías”. Así, comprobamos que efectivamente Leishman (una mujer), usa las nuevas tecnologías para reivindicar socialmente una imagen diferente del cuento popular en la que la mujer.

En este sentido, es evidente que se requiere la creación de imágenes femeninas más positivas y complejas en la red, que rompan los códigos generados prevalecientes en ella (F.Wilding, 2004), y por eso es importante que autoras como Leishman creen hipertextos en los que se eliminen estereotipos machistas. La participación activa del lector permitirá una lectura atenta de la que seguro, se desprenderán nuevos valores con los que se construirá una sociedad equitativa e igualitaria. Serán las autoras feministas las que mediaticen la red para conseguir un propósito histórico equiparando a hombre y mujer luchando con sus narraciones para que Caperucitas sometidas se “coman” al lobo.

3. Conclusiones

Concluyendo, tras el análisis minucioso de la obra de Clauss y de Leishamn podemos comprobar que la reinterpretación digital del mito y del cuento clásico tiene una clara connotación feminista en ambos y reivindicativa de la posición de la mujer en la sociedad. Esto es, el feminismo se difunde aquí mediante nuevos sistemas creativos que colocan a la red en un lugar protagonista. La *Penélope* de Nicolás Clauss se desliza de un lado a otro de la pantalla mientras el receptor, impaciente (Penélope nunca lo fue), desea sacar su imagen fuera de la cuadrículada escena que la encierra y cuando *Caperucita* llega a casa de la abuelita el lector de la obra de Leishamn de su se sorprende con la mirada desafiante y final de la niña tras haberse comido al lobo.

Porque en la sociedad de Internet, Penélope teje su destino pacientemente, sabedora del poder que le otorga su labor frente a sus pretendientes y Caperucita ya no tiene miedo al hombre lobo; porque en la sociedad de las nuevas tecnologías, las Penélopes esperan solo si realmente lo desean y las Caperucitas son mujeres valientes que se rebelan contra los que las amenazan o ningunean.

En definitiva, estamos ante un tipo de creación artístico-literaria que difunde sin duda la necesidad de una transformación social para que hombres y mujeres sean

iguales en derechos y libertades, para que el sometimiento y la desigualdad femenina se conciban como algo pasado que ocurrió una vez “en un tiempo muy, muy lejano... “.

4. Bibliografía

- Amorós, C. (1994). *Feminismo: igualdad y diferencia*. México: UNAM.
- Aráez Llobregat, J.L. (2008). *Cuerpos re-escritos: dolor y violencia en escritoras y personajes femeninos de la literatura de mujeres*. (Universidad de Granada - Proyecto de investigación de excelencia de la Conserjería de Innovación, Tecnología y Ciencia de la Junta de Andalucía). (2008-2011)
- Arriaga Flores, M. (Ed.) (2006). *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino*. Sevilla: Arcibel editores y grupo de investigación Escritoras y Escritura.
- Bettheleim, B.(1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Mondadori.
- Carabí, A. (2000). *Feminismo y masculinidad. Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria.
- De Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo*. Valencia: Cátedra.
- Evans, F. (2008). *The Multivoiced Body. Society and Communication in the Age of Diversity*. New York: Columbia University Press.
- Fernandez, M., Wilding F. y Wright, M.(2002) *Domain Errors!: Cyberfeminist Practices*. Scunthorpe: Autonomedia.
- Hooks, B. (1981). *Aint I a woman: black women and feminism*. Boston: South and press.
- Huerta Calvo, J. (2006). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- J.Haraway, D. (1991) *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Jauss, H.R. (1967). *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*.
- Pérez Miranda, I. (2007). Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito. *Foro de educación*, 9, pp.267-268.
- Plant, S. (1997). *Zeros+Ones: Digital Women+ The New Technocultures*. Barcelona: Destino.
- Solé, I. (1996). *Estrategias de lectura*. Barcelona: Grao.
- Wilding F. y Fernández M. (2006): *Domanin Errors! Cyberfeminnist Practices*. Buenos Aires: autonomedia.

5. Webgrafía

- Ballesteros, M.P. (coord.) (2012). El maravilloso mundo de los cuentos de hadas y su simbología.

Recuperado de <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/33690/1/Los%20cuentos%20de%20hadass%20y%20su%20simbolog%C3%ADa.pdf>
- Borrás Castanyer, (2007) L. *De làrt si je veux*, recuperado de <http://www.elmcip.net/node/2999>
- Borrás Castanyer, L. (2004) *Estética de la recepción*, recuperado de <http://www.elmcip.net/node/3092>
- Clauss, N. (2002) Penélope. <http://www.flyingpuppet.com/shock/penelope.htm>
- ELCV 1
- ELCV 2
- Gainza, C. (2012) La literatura en la era digital: un análisis a propósito de Tierra de extracción de Doménico Chiappe y Andreas Meier recuperado de http://www.academia.edu/Documents/in/Literatura_Electronica
- Muñoz Lascano, P.(2010) Las mil versiones de Caperucia Roja recuperado de <https://cubosdemitorre.wordpress.com/2010/08/12/las-mil-versiones-de-caperucita-roja/>
- Leishman, D. (2001) *Redridinghood*. http://collection.eliterature.org/1/works/leishman_redridinghood.html
- Piquer Sanclemente R. (2014) Penélope y el tejido del tiempo recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento12336.pdf>
- Rodríguez Ruiz, J.A. (2002) El texto hipermedia recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9785>
- Seidler,V. (1989). Masculinities, Crime and Criminology recuperado de http://www.jerez.es/fileadmin/Documentos/hombresxigualdad/fondo_documental/Identidad_masculina/69.pdf
- Wilding, F. (2004). ¿Dónde está el feminismo en el ciberfeminismo? recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7069>