

**(RE)ESCRITURAS DE CAPERUCITA ROJA EN LA  
LITERATURA HISPÁNICA DE LA SEGUNDA MITAD DEL  
SIGLO XX QUE DESAFIAN NORMAS SOCIALES  
COERCITIVAS**

by

Tiana Vekić

B.A., The University of British Columbia, 2009

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE  
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in

The Faculty of Graduate Studies

(Hispanic Studies)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA  
(Vancouver)

August 2011

© Tiana Vekić, 2011

## **Resumen**

La presente tesis analiza una selección de narrativas hispánicas de la segunda mitad del siglo XX que (re)escriben la historia de Caperucita Roja para desafiar normas sociales coercitivas (tales como la sexualidad conservadora, el desarrollo femenino, y la opresión político-militar) y reivindicar la autonomía del ser. Desde una interpretación socio-histórica de Caperucita Roja, definiéndola como una abstracción simbólica de realidades socio-históricas, la tesis analiza de manera comparativa cómo varios autores hispánicos (Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Carmen Martín Gaité, and Manlio Argueta) han utilizado Caperucita Roja para resaltar normas opresivas de un orden social particular y proponer maneras de transformarlo.

## **Abstract**

This thesis analyzes a selection of Hispanic narratives from the second half of the 20th century that (re)write the story of Little Red Riding Hood in order to challenge coercive social norms (such as those pertaining to conservative sexuality, female development, and political and military oppression) and restore the autonomy of the individual. Parting from a socio-historic interpretation of Little Red Riding Hood, and defining it as a symbolic abstraction of socio-historic realities, the thesis analyzes in a comparative manner how various Hispanic authors (Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Carmen Martín Gaité, and Manlio Argueta) have used Little Red Riding Hood to highlight oppressive norms in a particular social order and propose ways of transforming it.

# Índice

Resumen .....	ii
Abstract.....	iii
Índice .....	iv
Agradecimientos.....	v
1 Introducción .....	1
2 Marco teórico-histórico: el discurso social en <i>Caperucita Roja</i> .....	5
2.1 El discurso social en los cuentos populares y los cuentos de hadas.....	7
2.2 Agencia social en <i>Caperucita Roja</i> .....	17
3 Reivindicación de la libertad sexual.....	24
3.1 Juegos amorosos que rompen indiscretamente las reglas sexuales conservadoras: “El Lobo Feroz” y “Caperucita Roja” de Juan Marsé y Manuel Vázquez Montalbán.....	27
3.2 El desarrollo de una sexualidad femenina bestial en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” de Luisa Valenzuela .....	35
4 El camino hacia la libertad en una sociedad capitalista en <i>Caperucita en Manhattan</i> de Carmen Martín Gaité.....	48
5 <i>Caperucita en la zona roja</i> de Manlio Argueta: una experimentación narrativa en la representación de la lucha revolucionaria contra el régimen violento de El Salvador .....	69
6 Conclusiones.....	88
Bibliografía .....	97

## **Agradecimientos**

Agradezco:

A mi supervisora Rita De Grandis por todo su entusiasmo y dedicación, y a Raúl Álvarez-Moreno por guiarme y sugerirme muchas lecturas útiles.

A José Lara y otros colegas del departamento español y francés que me ayudaron con mis ensayos, me motivaron a trabajar, y me hacían compañía en las bibliotecas y los autobuses.

Al gobierno de Canadá por su ayuda financiera generosa (SSHRC).

Y a mi familia, por despertar en mí desde la niñez el amor por la literatura.

# 1 Introducción

La historia de Caperucita Roja –la niña llevando una capucha roja que se encuentra con un lobo engañador al cruzar el bosque de camino a la casa de su abuela– tiene una larga tradición multicultural y un origen enigmático. Se suele identificar, equivocadamente, el cuento de Charles Perrault (“Le petit chaperon rouge,” 1697) o el de los hermanos Grimm (“Rotkäppchen,” 1812) como la versión “original” o “clásica.” Aunque estas primeras versiones literarias canonizaron el cuento (sobre todo “Rotkäppchen”), y son el más frecuente *hipotexto*<sup>1</sup> de las (re)escrituras posteriores, la historia de Caperucita circulaba anteriormente en la tradición oral europea (Francia, Tirol, e Italia) y también oriental,<sup>2</sup> desde la Edad Media y aun la Antigüedad.<sup>3</sup>

Asimismo, la gran cantidad de (re)escrituras transculturales producidas hasta hoy en día han convertido a Caperucita Roja en un fenómeno multicultural. Más que preocuparse por la historia “original,” “clásica,” o “auténtica” de Caperucita Roja, lo que tenemos es una red intertextual compleja y ecléctica de Caperucita Roja que es transhistórica, transcultural, y transgenérica.

---

<sup>1</sup> Utilizamos el término de Gérard Genette, de su concepción de la *hipertextualidad*: el *hipotexto* es el texto anterior al que el *hipertexto* (texto posterior) se relaciona (11).

<sup>2</sup> Por ejemplo, Wolfram Eberhard muestra que hay un cuento paralelo en la tradición oral china: “The Story of Grand aunt Tiger.”

<sup>3</sup> Los estudios de Jan M. Ziolkowski y Susana González Marín investigan las versiones precedentes de Caperucita Roja en la Antigüedad y Edad Media respectivamente.

La cuestión de por qué se ha convertido en tal fenómeno global es difícil de contestar. A mi modo de ver, es debido a su fama (muchas gente probablemente ya conoce alguna versión de la historia), a la falta de una significación fija (hay enorme variedad de significación entre distintas versiones)<sup>4</sup> y a la simplicidad de la historia,<sup>5</sup> que facilitan el juego intertextual y su adaptación a distintos entornos históricos y culturales. La falta de un origen preciso y una versión “auténtica” le da a la historia una significación ambigua; no podemos resaltar una versión primaria o una significación “correcta” argumentando que *ésta* es la historia “verdadera” de Caperucita Roja. De manera que, hay un espacio abierto a la (re)significación y la

---

<sup>4</sup> Por ejemplo, Donald Haase argumenta que los cuentos de hadas no tienen una significación última y uniforme, sino que consisten en “chaotic symbolic codes” que son muy ambiguos y que invitan varias interpretaciones (235). La longevidad de los cuentos de hadas y su transmisión entre distintas sociedades es gracias a esa flexibilidad interpretativa e inestabilidad de los símbolos: “this wide applicability implies that inestability in the tales’ symbolic associations and core values accounts for their stability in the world-wide canon” (Haase, *The Reception of Grimms’ Fairy Tales* 236).

<sup>5</sup> Caperucita Roja es reconocible y se puede reconstruir a partir de pocos elementos, dejando espacio abierto para la elaboración. Por ejemplo, Gianni Rodari ha comentado que se puede evocar la historia de Caperucita sólo a partir de cinco palabras (niña, bosque, flores, lobo, abuela): “Cinque parole, per esempio, sono in serie, e suggeriscono la storia di Cappuccetto Rosso: «bambina», «bosco», «fiori», «lupo», «nonna»” (56). Un ejemplo de una obra que “reduce” la historia a pocos elementos es *Le petit chaperon rouge* (1965) de Warja Honegger-Lavater en la que ilustra Caperucita Roja en una serie de imágenes que cuentan la historia según un código de colores y signos geométricos (por ejemplo, un círculo rojo representa a Caperucita) (para un análisis de la obra de Honegger-Lavater, y de otros artistas que reinterpretan Caperucita Roja según un código visual minimalista, véase *Recycling Red Riding Hood*, páginas 55-65 de Sandra L. Beckett).

(re)codificación, facilitando la adaptación de la historia a distintas épocas y contextos socio-históricos, y a finalidades particulares de los distintos autores.

La mayoría de los estudios de Caperucita Roja, y los cuentos de hadas en general, abarcan la tradición francesa, alemana e inglesa. Aparte de algunos estudios,<sup>6</sup> la aportación hispánica a este corpus global de Caperucitas en general ha sido ignorado. El propósito de esta tesis es analizar una selección hispánica de narrativas (novelas y cuentos) de la segunda mitad del siglo XX. Para el corpus, selecciono los siguientes textos (en orden cronológico): “El lobo feroz” y “Caperucita Roja” (1974) de Juan Marsé y Manuel Vázquez Montalbán (España); *Caperucita en la zona roja* (1978) de Manlio Argueta (El Salvador); *Caperucita en Manhattan* (1990) de Carmen Martín Gaité (España); y, “Sí esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” en *Simetrías: cuentos de Hades* (1993) de Luisa Valenzuela (Argentina). La delimitación histórica y genérica de los textos en mayor parte tiene que ver con las limitaciones de la extensión de la tesis de *Masters*, y asimismo con mi deseo de enfocarme en literatura contemporánea.

Dentro del corpus seleccionado existe una tendencia a la apropiación de la historia para hacer una crítica y/o desafiar discursos sociales dominantes. En particular aprovechan la historia

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, los estudios de (re)escrituras hispánicas de cuentos de hadas (incluyendo a Caperucita Roja) de Fiona Mackintosh (“Babes in the *Bosque*: Fairy Tales in Twentieth-Century Argentine Women’s Writing”) y de Dorothy Odartey-Wellington (*La reelaboración de los cuentos de hadas en la novela española contemporánea*), y el de Sandra L. Beckett sobre las versiones multiculturales de Caperucita Roja (*Recycling Little Red Riding Hood, y Red Riding Hood for all Ages*).



como un cuento de advertencia –que enseña reglas sociales y pautas de conducta mediante el miedo y la amenaza de un castigo– para cuestionar o desafiar normas o ideologías sociales.

Defiendo esta interpretación social en el segundo capítulo donde presento el marco teórico-histórico y muestro que hay una agencia socio-cultural en los cuentos populares, los cuentos de hadas, y en la evolución de Caperucita Roja. La agencia social puede consistir, por una parte, en propagar normas sociales hegemónicas, y por otra parte, en cuestionar (o subvertir) discursos sociales dominantes.

Los siguientes capítulos presentarán lecturas minuciosas de las obras que integran el mencionado corpus. En el tercer capítulo examino cómo los cuentos de Marsé y Montalbán y Valenzuela desafían normas sexuales inhibitorias mediante la reivindicación de la expresión sexual libre. En el cuarto presento un análisis de la novela infantil de Martín Gaité donde resalto el desarrollo de una agencia aventurera e independiente en una niña que aprende a vencer el miedo durante el proceso de madurez. Finalmente, en el quinto capítulo investigo cómo la obra de Argueta utiliza Caperucita Roja para cuestionar la violencia perpetrada por una dictadura militar. El hilo común que veo entre estas obras, y la tesis que pienso elaborar, es el uso de la historia de Caperucita para cuestionar y/o desafiar el adoctrinamiento (mediante el miedo) de normas sociales que inculcan la pasividad, la censura, y la inhibición.

## 2 Marco teórico-histórico: el discurso social en Caperucita Roja

Dada la ambigüedad de su origen y la larga difusión multicultural y transhistórica es tentador argumentar que la historia de Caperucita Roja es universal, que expone alguna experiencia humana universal situada en el tiempo y espacio ambiguo de un “había una vez.” Sin embargo, dentro de este corpus de extensión global, hay enorme variedad de significaciones entre las distintas versiones; de manera que, podemos hablar de versiones “subversivas” que son radicalmente diferentes en comparación con otras. Más que representar alguna verdad universal (estable a lo largo del tiempo y entre culturas y sociedades diferentes), Caperucita Roja se caracteriza por la heterogeneidad, inestabilidad, y adaptabilidad.

En las (re)escrituras de Caperucita Roja, y los cuentos de hadas en general, hay elementos formales<sup>7</sup> que se conservan y que son parte de un diálogo intertextual que relaciona las versiones entre sí. Sin embargo, una limitación del estudio formal es que ignora la manera cómo se cuentan y reciben las historias; por ejemplo, un estudio comparativo de Alessandra Levorato sobre el lenguaje, estilo y lingüística entre distintas versiones transhistóricas y transculturales de Caperucita Roja muestra que la significación de los textos está vinculada a la

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, el estudio comparativo de Vladimir Propp de la morfología de los cuentos maravillosos muestra que hay una estructura particular (en las “funciones” o acciones) que se repite en los textos.

relación que existe entre cambios en el contenido y el lenguaje de los textos y cambios en el entorno sociocultural. Las particularidades de cada versión –la manera en que se apropia de Caperucita Roja y los cambios que introduce– son importantes porque transforman (aun subvierten) la significación de la historia y forman parte de su desplazamiento a otros tiempos, lugares, y culturas.<sup>8</sup>

La manera como (y creo que también *para qué*) cada versión cambia la historia de Caperucita Roja tiene que ver con una (re)formulación de normas o ideologías sociales. En particular, veo las (re)escrituras de Caperucita Roja como producciones creativas (y originales) vinculadas a un contexto socio-histórico específico, sea como una repetición de un discurso dominante de aquel contexto o como contestación al mismo. Argumento que hay una agencia social en Caperucita Roja; tenemos versiones que utilizan la historia para adoctrinar en las normas sociales dominantes y otras que se apropian de ella para cuestionar o subvertir ciertas normas sociales.

---

<sup>8</sup> Hay otros investigadores que también han defendido este argumento; por ejemplo, Susana González Marín asevera que cada versión de Caperucita “posee una identidad propia y peculiar, dada la complejidad de las relaciones que se establecen en cada caso con las circunstancias culturales correspondientes,” y Fiona Mackintosh que “The word *versions* reminds us that each new version of a fairy tale takes on a life of its own despite its origins in another text, adapting to changing circumstances and new contexts” (21; 154).

## 2.1 El discurso social en los cuentos populares y los cuentos de hadas

Aunque Caperucita Roja atraviesa numerosos géneros (narrativas, poesía, la literatura infantil, cine, arte visual, entre otros) su desarrollo está más íntimamente vinculado a los cuentos populares y los cuentos de hadas. Como base teórica, parto de los estudios socio-históricos de los cuentos populares y cuentos de hadas para demostrar la agencia social en esas narraciones fabulosas. La razón de elegir un punto de vista socio-histórico es porque, a mi modo de ver, mejor explica la evolución histórica y transcultural de Caperucita. Por ejemplo, en su estudio sobre la historia cultural de Francia del siglo XVIII (y en relación con su análisis de Caperucita Roja) Robert Darton argumenta que la evolución de los cuentos tiene que ver con un cambio de mentalidad en una cultura: “los cuentos son de hecho documentos históricos. Han evolucionado durante muchos siglos y han adoptado diferentes formas en distintas tradiciones culturales. En vez de expresar el funcionamiento inmutable del ser interior del hombre, sugieren que las *mentalités* han cambiado” (19). Asimismo, Jack Zipes argumenta que los cambios narrativos y estéticos reflejan un cambio en los conflictos sociales y en la percepción de la necesidad y posibilidad de llevar a cabo un cambio social:

[In] each new stage of civilization, in each new historical epoch, the symbols and configurations of the tales were endowed with new meaning, transformed, or eliminated in reaction to the needs and conflicts of the people within the social order. The aesthetic

arrangement and structure of the tales were derived from the way the narrator or narrators perceived the possibility for resolution of social conflicts and contradictions or felt change was necessary. (*Fairy Tales* 6-7)

En mayor parte, me apoyo en la teoría socio-histórica de los cuentos populares y los cuentos de hadas de Jack Zipes, según quien: “Folktales and fairy tales have always been dependent on customs, rituals, and values in the particular socialization process of a social system” (*Fairy Tales* 79). Siguiendo la idea de Fredric Jameson del inconsciente político, Zipes propone que los cuentos populares y los cuentos de hadas son abstracciones simbólicas de realidades sociales y pueden ser usados como armas políticas: “The realm of the fairy tale contains a symbolical reflection of real socio-political issues and conflicts” (*Breaking the Magic Spell* 36).

Para Zipes, los cuentos populares vienen fundamentalmente de la plebe, en particular de los trabajadores agrarios de la clase baja, y el cuentista actúa como portavoz de la gente (*Breaking the Magic Spell* 5-7). De manera que, en los cuentos encontramos la percepción de la gente común de su entorno social: “Originally the folk tale was (and still is to a certain degree) an oral narrative form cultivated by the common people to express the manner in which they perceived nature and their social order and their wish to satisfy their needs and wants” (*Breaking the Magic Spell* 5). La representación del entorno social en los cuentos populares da a

conocer los conflictos socio-políticos y las condiciones crudas de la vida, asimismo delimitando las contradicciones que existen y vislumbrando la necesidad y la posibilidad de hacer un cambio:

[T]he oral folktales were those symbolic acts in which they enunciated their aspirations and projected the magic possibility in an assortment of imaginative ways so that anyone could become a knight in shining armor or a lovely princess. They also presented the stark realities of power politics without disguising the violence and brutality of everyday life. Starvation and abandonment of children, rape, corporal punishment, ruthless exploitation –these are some of the conditions that are at the root of the folktale. (*Fairy Tales* 7-8)

El poder, o la “magia” de los cuentos, es que posibilitan imaginar un cambio en las relaciones de poder, y hasta desarrollar una esperanza utópica. Según Zipes, la utopía de los cuentos populares tiene que ver específicamente con la utopía concreta de Ernst Bloch, o sea, las utopías que potencialmente pueden influir en el futuro (*Breaking the Magic Spell* xi). Al mismo tiempo que los cuentos populares expresan utopías deseadas y dan esperanza para alcanzarlas, también delimitan (normalmente al final de la historia) las limitaciones de la movilidad social: “the ending of almost all folk tales are not solely emancipatory, but actually depict the limits of social mobility and the confines of the imagination” (Zipes, *Breaking the Magic Spell* 28).

Con el desarrollo de los cuentos de hadas, podemos ver unas similitudes, pero también diferencias significativas en la agencia social de los cuentos. Una idea equivocada es que los cuentos de hadas surgen como una simple copia literaria de los cuentos populares orales; o sea, que los autores de cuentos de hadas (como por ejemplo han visto los hermanos Grimm) son “colectores” que transcriben (supuestamente fielmente) los cuentos populares (Bottigheimer 6-7). En realidad, más que ser “recopilaciones,” los cuentos de hadas son apropiaciones del folklore (y de la voz de la gente que los contaba) por autores que suelen representar la ideología de la aristocracia (Bottigheimer 6-7; Zipes, *Breaking the Magic Spell* 11, 27).<sup>9</sup> En particular, más que surgir como transcripciones del folklore, los cuentos de hadas aparecen como medio apropiado para expresar el proceso civilizador: “the literary fairy tale became an acceptable social symbolic form through which conventionalized motifs, characters and plots were selected, composed, arranged and rearranged to comment on the civilizing process” (Zipes, *Spells and Enchantment* xx).

Una versión temprana de los cuentos de hadas es *El Conde Lucanor* (1330-1335) de Don Juan Manuel, una colección de *exempla*, sentencias, y un tratado doctrinal que presentan pautas de conducta mediante cuentos moralizantes (Gimeno Casalduero 101-103; Prat Ferrer 172) Otros

---

<sup>9</sup> Los cuentos de hadas se apropian en particular de un tipo de cuento popular: el cuento maravilloso (o, “wonder folk tale,” “Zaubermärchen,” “conte merveilleux”) (Zipes, *Spells and Enchantment* xii).

ejemplos se pueden encontrar también en Italia, como en los cuentos de Giovanni Boccaccio (*Decameron*, 1353), Giovanni Francesco Straparola (*Le Piacevoli notti*, 1550), y Giambattista Basile (*Lo cunto de li cunti*, 1620) (Bottigheimer 74; Zipes, *Spells and Enchantment* xvii). En ellos podemos ver una dimensión social, como ha argumentado Ruth B. Bottigheimer hablando de las *Zaubermärchen* *Piacevoli notti* de Straparola: “Renaissance Venice provides an excellent example of the birth of a new genre, the rise of fairy tale, in direct response to educational, social, economic, and legal forces” (22).<sup>10</sup> Asimismo Zipes argumenta que los cuentos de Straparola y Basile representan conflictos sociales según códigos ideológicos del proyecto civilizador de su tiempo: “Straparola and Basile set examples for the French writers of fairy tales by focusing on violent conflicts that demanded some kind of self restraint and resolution *in accordance with the civilizing process of their times*. Their ideological perspectives and narrative strategies varied in light of the social and political problems depicted in their tales” (*Breaking the Magic Spell* 27, énfasis es mío).

---

<sup>10</sup> Podemos destacar otras dimensiones sociales en las obras italianas: los cuentos de Boccaccio son ejemplares (dan consejos morales e ilustran cuales tipos de conductas se deben emular o evitar); Straparola representó la condición negativa de los venecianos pobres y dio la esperanza de ascenso social mediante intervenciones mágicas; y, en los cuentos de Basile aparecen representaciones de entornos familiares a sus lectores (como una Piazza abarrotada), y jerga napoleones (Bottigheimer 79, 93-94, 80-81).



En Francia en los siglos XVII y XVIII los cuentos de hadas se desarrollan como género literario institucionalizado<sup>11</sup> en los salones literarios y la corte con la función de enseñar la *civilité* francesa (Zipes, *Spells and Enchantment* xix; Orenstein 28). Según Zipes esos cuentos propagan la ideología de la aristocracia francesa y el proceso civilizador de la burguesía: “It represented the glory and ideology of French aristocracy [and] introduced the norms and values of the bourgeois civilizing process as more reasonable and egalitarian than the feudal code” (*Spells and Enchantment* xxii). Los cuentos de hadas también se extienden en Alemania como herramienta de un proyecto civilizador en el siglo XIX –cuando se elabora la idea de *Volksbildung* (la necesidad de educar a la gente)–<sup>12</sup> para enseñar pautas de conducta según la división de clases: “As the bourgeoisie gradually solidified itself into a class in Germany [...] bourgeois writers industriously produced didactic tales which preached how one was to conduct

---

<sup>11</sup> Es en este momento cuando se acuña el término “cuentos de hadas,” tomado de la obra de Madame d’Aulnoy, *Les contes de fées* (1697). Aunque el término se utiliza exhaustivamente (y se ha traducido a varios idiomas, como “cuentos de hadas,” “fairy tales,” etc.), es poco apropiado para describir el género porque los cuentos no tratan necesariamente de hadas sino de entornos donde son posibles las ocurrencias mágicas o fantásticas, como han comentado al respecto J.R.R. Tolkien (“fairy-stories are not in normal English usage stories *about* fairies, or elves, but stories about Fairy, that is *Faërie*, the realm or state in which fairies have their being”) y Ruth Bottigheimer (“fairy tales play out in the world of human beings, into which magical forces intrude”) (32; 76).

<sup>12</sup> Los hermanos Grimm conciben su colección de cuentos de hadas –*Kinder-und Hausmärchen*– como un manual de educación (Haase, *The Reception of Grimms’ Fairy Tales* 31).

oneself in conformity with laws of one's social class and state" (Zipes, *Breaking the Magic Spell* 25).

Además, en los siglos XIX y XX el didactismo de los cuentos de hadas contribuyó a su canonización como literatura infantil. Anteriormente, los cuentos de hadas se escribían para lectores adultos; sin embargo, desde el siglo XVII –cuando se empezó a formar paulatinamente el concepto del niño– y sobre todo en el siglo XIX cuando se reconoció por primera vez como ser distinto del adulto y en necesidad de ser formado, los cuentos de hadas se utilizaron como herramienta pedagógica en la socialización de los niños (Shavit 134-137). La pedagogía en los cuentos de hadas infantiles también refleja la ideología social hegemónica, como argumenta Zipes: “fairy tales operate ideologically to indoctrinate children so that they will conform to dominant social standards” (*Breaking the Magic Spell* 34).

Una manera frecuente *cómo* los cuentos de hadas enseñan normas sociales es por medio de amenazas. En *Off with their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood* Maria Tatar investiga la pedagogía en los cuentos de hadas e identifica dos modelos narrativos –los cuentos de advertencia y los cuentos ejemplares–, observando en ellos una dimensión didáctica selectiva que recompensa ciertos tipos de conducta mientras castiga otros.<sup>13</sup> Denominando la agencia

---

<sup>13</sup> “Whether a tale exalts the value of hard work or praises any of a host of virtues ranging from kindness to *politesse*, it imparts specific lessons by instituting a system of rewards for one type of behavior and punishment for another” (56).

social en esos cuentos “pedagogy of fear,” Tatar argumenta que los cuentos de hadas utilizan el miedo, el castigo, y la coerción para intimidar a los niños y suprimir la curiosidad y la tenacidad, enseñándoles así la conformidad, docilidad, y disciplina:

The very genre “cautionary tale,” while often warning of quite legitimate dangers, usually really aims to deter children from being too inquisitive about the world they inhabit and deviating in any way from behavioral norms. Using intimidation, cautionary tales persuade children to obey the laws set down by parental authority, celebrating docility and conformity while discouraging curiosity and willfulness. (30)

En particular, Tatar resalta la violencia y el didactismo en los cuentos de advertencia que siguen la estructura narrativa de declarar una prohibición, mostrar su transgresión, y terminar con un castigo.<sup>14</sup> El carácter violento del mensaje didáctico suele ser exagerado (el castigo –frecuentemente la muerte– es desmesurado en relación con un delito leve), haciendo de los cuentos: “sadistic stories aimed at controlling behaviour” (Tatar 31). En comparación con la violencia humorística del folklore (de tipo *slapstick*), la regulación violenta de los deseos naturales en estos cuentos hace a los protagonistas moralmente culpables por no seguir las normas sociales.

---

<sup>14</sup> “Such tales which enunciate a prohibition, stage its violation, and put on display the punishment of the violator are surely the most openly violent and explicitly didactic of all children’s stories” (25).

Sin embargo, en contraste con estos tipos de cuentos de hadas, hay también otros que se aproximan más al potencial revolucionario del folklore utilizando las historias para cuestionar normas sociales (hegemónicas) y expresando deseos de cambio, como reconoce Maria Tatar: “fairy tales can still be told and retold so that they challenge and resist, rather than simply reproduce, the constructs of a culture (236-7).<sup>15</sup> Asimismo, Michel Butor resalta la dimensión crítica en su análisis de cuentos de hadas franceses: “A world inverted, an exemplary world, fairyland is a criticism of ossified reality. It does not remain side by side with the latter; it reacts upon it; it suggests that we transform it, that we reinstate what is out of place” (353). Según él, los cuentos de hadas, como una imagen inversa del mundo,<sup>16</sup> exageran las desigualdades sociales para resaltar la rigidez del orden social y la necesidad de subvertirlo: “The fairy tale will amplify it, paint it black and white, make it still more visible and invert it” (353).<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Por ejemplo, en el siglo XIX y XX tenemos escritoras femeninas –que Nancy A. Walker llama “disobedient writers”– que exponen y desafían los paradigmas autoritarios en los cuentos de hadas que reescriben (Haase, *Fairy Tales and Feminism* 23). Asimismo, en “The Struggle for the Grimms’ Throne: the Legacy of the Grimms’ Tales in FRG and GDR since 1945,” Jack Zipes identifica varios tipos de narraciones experimentales desde los 70s (cuentos utópicos, pedagógicos, feministas, espirituales, satíricos y paródicos) que desacreditan los valores burgueses propagados en los cuentos de los hermanos Grimm.

<sup>16</sup> “Fairyland is the world inverted, the other side of the mirror, the opposite” (Butor 352).

<sup>17</sup> Esta manera de representar la sociedad que identifica Butor en los cuentos de hadas –la inversión, la amplificación, y exageración de las contradicciones (“paint it black and white”)– tiene el efecto de hacerlo más visible (“make it still more visible”), es decir, de desfamiliarizarlo (según la escuela rusa – por ejemplo, la teoría de Viktor Shklovsky sobre el arte– la desfamiliarización es una técnica artística de renovar y hacer más activa la percepción del mundo que ha sido habituada y automatizada). Asimismo,

El poder, o verdadero “encanto” según Zipes, de estos cuentos de hadas de miradas críticas es que pueden reivindicar la autonomía individual (frente a la dominación y opresión), dándole al sujeto la posibilidad de reconstruir el entorno según sus deseos: “their real ‘enchantment’ emanates from these dramatic conflicts whose resolutions allow us to glean the possibility of making the world, that is, shaping the world in accord with our needs and desires” (*Breaking the Magic Spell* 20). El deseo de transformar el entorno social se relaciona con el impulso utópico que encontramos en los cuentos populares. Según Ruth Bottigheimer, es por ese potencial utópico que seguimos contando cuentos de hadas: “Fairy tales, which speak in a language well understood in the modern world, remain relevant because they allude to deep hopes for material improvement, because they present illusions of happiness to come, and because they provide social paradigms that overlap nearly perfectly with daydreams of a better life” (13). De manera que podemos identificar (al menos) dos tendencias en la agencia social de los cuentos de hadas: el uso de los cuentos de hadas como herramienta pedagógica de una ideología social dominante, y como medio subversivo que permite criticar un orden social y expresar los deseos (revolucionarios o utópicos).

---

también podemos ver la incorporación de la desfamiliarización en la teoría de J.R.R. Tolkien sobre los cuentos de hadas en lo que él llama “Recovery” (descrito como “regaining of a clear view”): “We should look at green again, and be startled anew (but not blinded) by blue and yellow and red (...) We need, in any case, to clean our windows; so that the things seen clearly may be freed from the drab blur of triteness or familiarity” (67).

No pretendo argumentar que la representación social en los cuentos de hadas y cuentos populares sea “realista” (ni tampoco quiero entrar en esta cuestión), sino resaltar que podemos encontrar en ellos la *mentalité* de la que habla Darton. Es decir, estos cuentos presentan una reflexión social: apoyan o cuestionan una ideología, señalan los límites del orden social, y analizan la necesidad y/o posibilidad de llevar a cabo cambios. Esa reflexión social cambia mientras las historias pasan de boca a boca o de pluma a pluma. En el caso de Caperucita Roja, podemos ver esa agencia social y observar cambios en ella mientras la historia traspasa tiempos y culturas distintos.

## **2.2 Agencia social en Caperucita Roja**

Numerosos estudios ya han remarcado la agencia social en las (re)escrituras de Caperucita Roja. Revisando ahora algunos de ellos, y repasando brevemente la trayectoria histórica de Caperucita Roja, podemos destacar varios discursos sociales (por ejemplo, religiosos, de género, políticos) en las (re)significaciones de la historia. Asimismo, podemos identificar las dos tendencias de la agencia social que hemos visto en los cuentos de hadas; tenemos por una parte, la promulgación de normas sociales dominantes (mediante el didactismo, advertencias, estructuras narrativas de tipo prohibición-transgresión-castigo, el uso del miedo y/o violencia en el proceso civilizador) y, por otra parte, el desafío de las normas sociales (expresión de deseos no permitidos, exploración de vías prohibidas, subversión de pautas sociales).

En las versiones tempranas de Caperucita Roja que circulaban en la Antigüedad y la Edad Media podemos destacar su relación con los ritos de iniciación femenina, y la presencia de una doctrina religiosa. En *¿Existía Caperucita Roja antes de Perrault?*, un estudio comparativo de los antecedentes de Caperucita en la filología clásica, Susana González Marín identifica en varias fuentes la repetición de numerosos elementos de la historia de Caperucita (prendas semejantes a la caperuza roja, el uso de una cesta, recogimiento de flores, la entrega de una niña a un lobo, y el canibalismo) utilizados en textos atenienses sobre ritos de iniciación femenina (incluyendo ritos de matrimonio), muchos de los cuales cuentan el sacrificio de una niña a una figura monstruosa (frecuentemente un lobo). González Marín demuestra en esas historias la presencia de simbología religiosa y connotaciones sexuales que promueven la castidad.<sup>18</sup>

Asimismo, en un estudio de los cuentos de hadas en la tradición medieval latina, Jan M. Ziolkowski define Caperucita Roja como un cuento de advertencia y encuentra en ella una pedagogía cristiana. Se basa textualmente en un fragmento del poema *Fecunda ratis* (“El barco cargado lujosamente,” 1022-4) del maestro Egbert de Liège titulado “De puella a lupellis

---

<sup>18</sup> Por ejemplo la *túnica* y el *flammeum* que las jóvenes llevan simboliza la castidad:

[E]xisten desde hace mucho tiempo relatos en los que se ilustran ritos de iniciación (¿qué es, al fin y al cabo, el bautismo?) de niñas tocadas con una prenda característica, que puede ser mágica, y amenazadas por un lobo [...] No sólo *túnica*, otras prendas podían tener el mismo sentido. Especialmente interesante es el caso de *flammeum*, un velo anaranjado que formaba parte del atuendo tradicional de las novias romanas. Los cristianos lo identificaron como un símbolo de castidad. (42, 45)

seruata” (“De una niña salvada de los lobatos”), donde una niña es salvada de los lobatos gracias a una túnica roja que recibe durante el bautismo. Ziolkowski argumenta que el texto “served as an exemplum”; el propósito de la historia es convencer a los campesinos para que bauticen a sus niños, pues el lobo era un símbolo del demonio dentro del cristianismo (106).

En el siglo XVII cuando Charles Perrault escribe “Le petit chaperon rouge” (1697) introduce varios cambios; quizá el más significativo es que el lobo ya no simboliza un demonio, sino que deviene una metáfora de hombres seductores. Asimismo, refuerza el didactismo de la historia añadiendo una moraleja al final que advierte a las niñas ingenuas del peligro que puede ser dejar a los “loups doucereux” (lobos melosos) entrar en sus cuartos (Perrault 145).<sup>19</sup> En su análisis del cuento, Jack Zipes argumenta que cuando Perrault se apropia de la versión oral de Caperucita Roja, transforma la historia introduciendo valores según el discurso del *homme civilisé* de la ascendiente *haute bourgeoisie* en Francia: “Perrault’s tales provided behavioral patterns and models for children which were intended to reinforce the prestige and superiority of bourgeois-aristocratic values and styles” (*Trials* 13). Asimismo, Catherine Orenstein argumenta que “Le petit chaperon rouge” propaga la moral de la hegemonía cultural, dándonos: “morality through the lens of official culture” (33). En particular, hay un discurso sexual y genérico; en

---

<sup>19</sup> Es interesante notar también que en la jerga de aquel tiempo, la expresión *elle avait vû le loup* –ella ha visto el lobo– significa que la muchacha perdió la virginidad (Orenstein 26).



*Fairy Tales and the Art of Subversion*, Zipes argumenta que Perrault crea de Caperucita un modelo de conducta para las niñas, enseñándoles la importancia de inhibir los impulsos sexuales naturales mediante un cuento de advertencia (y el ejemplo negativo de Caperucita que es castigada siendo devorada por el lobo al final de la historia).

Aunque en el siglo XIX los hermanos Grimm eliminan en *Rotkäppchen* (1812) el final violento, introduciendo al cazador –una figura masculina heroica de un orden patriarcal– para salvar a la niña y a la abuela, al final refuerzan el carácter didáctico. La madre advierte a la niña que no se aparte del camino correcto,<sup>20</sup> y al final de la historia la niña declara haber aprendido la importancia de ser obediente<sup>21</sup> (Zipes, *Trials* 16). Además, Zipes argumenta que *Rotkäppchen* enseña, desde un punto de vista ideológico burgués, el sacrificio de la individualidad y los deseos propios a favor de la autoridad y el orden establecido:<sup>22</sup>

Their narration of *Little Red Cap* is fundamentally a justification of law and order and against individual autonomy and imagination (...) they introduced more phrases and

---

<sup>20</sup> “[...] walk properly like a good little girl, and don’t leave the path or you’ll fall and break the bottle and there won’t be anything for grandmother. And when you get to her house, don’t forget to say good morning, and don’t go looking in all the corners” (Grimm 35-6).

<sup>21</sup> “[...] and as for Little Red Cap, she said to herself: Never again will I leave the path and run off into the wood when my mother tells me not to” (Grimm 37).

<sup>22</sup> Otro aspecto social anti-individualista que introducen los hermanos Grimm –y que está relacionado con el desarrollo del concepto de nacionalismo en el siglo XIX y la ocupación francesa en Alemania– es fomentar la identidad nacional y la cohesión cultural (Bottigheimer 34).

images suggestive of authority and order, and they elaborated on the woods scene to show that Little Red Riding Hood wants to break from the moral restraints of her society to enjoy her own sensuality (inner nature) and nature's pleasures (outer nature). (*Trials* 18, 56)

Comparamos este argumento de Zipes con el análisis psicoanalítico de Bruno Bettelheim, en el que interpreta la historia de Caperucita Roja (la de los hermanos Grimm) como una historia de madurez femenina, que trata de la resolución de un conflicto psicológico interior entre los deseos irracionales del subconsciente –“pleasure principle”–, y la racionalidad de la consciencia que acata la realidad –“reality principle.” La niña resuelve el conflicto y madura, cuando aprende a reconocer el peligro del deseo y la importancia de cumplir sus responsabilidades. Este proceso de madurez psicológica “natural,” sin embargo, se parece más a un proceso de socialización, tal como ha apuntado Zipes: la niña aprende a sacrificar los deseos propios (“pleasure principle” de Bettelheim) para seguir las pautas sociales y adaptarse al orden simbólico de su entorno (“reality principle”).

En contraste con las versiones de Caperucita Roja que enseñan mediante la advertencia la importancia de seguir normas sociales, tenemos también versiones que utilizan la historia para desafiar las normas sociales. Zipes identifica tres tendencias en las versiones subversivas escritas

entre 1959 y 1980:<sup>23</sup> los cuentos en los que Caperucita es independiente y aprende a sobrevivir por sí sola, cuentos que rehabilitan el lobo, y narrativas que experimentan estéticamente para cuestionar convenciones culturales (*Trials* 39).

Quizá el tema social más frecuentemente re-conceptualizado es el de la construcción del género. En su estudio comparativo de Caperucita Roja, Alessandra Levorata muestra a nivel del lenguaje cómo ciertas versiones (como las de James Thurber “The Little Girl and the Wolf” 1939, Catherine Storr “Little Polly Riding Hood” 1955, O.F. Gmelin “Little Red Cap” 1978, y Angela Carter “The Werewolf” 1979) reconstruyen el modelo femenino –valorizando la curiosidad y la sensualidad en protagonistas activas, atrevidas, y valientes– y promueven una reflexión crítica sobre la relación entre género y poder. Otras versiones que juegan con la construcción genérica eligen abordar el tema del travestismo (del lobo que se pone las prendas de la abuela), como el poema y las ilustraciones en “Little Red Riding Hood” (1971) de Anne Sexton (Beckett, *Red Riding Hood for all Ages* 105; Orenstein 193-4). Asimismo, el género y la sexualidad no son las únicas agendas sociales re-escritas en las versiones subversivas. Por ejemplo, el tema de la obediencia y el conformismo en Caperucita ha sido elaborado críticamente en numerosas versiones políticas; como vemos en la Alemania nazi, cuando surgen versiones –

---

<sup>23</sup> Aunque Zipes precisa esas fechas (por el corpus en que se basa), argumentaría que esas tendencias no se limitan solamente a aquel periodo de tiempo. Además, aunque los ejemplos que doy en adelante son todos del siglo XX, se pueden encontrar también cuentos de hadas subversivos anteriores y posteriores.

como el *Little Red Cap* (1937) de Ulrich Link– que critican el racismo y el nacionalismo (Zipes, *Trials* 35-6).

Es dentro de esta tradición del uso de cuentos de hadas y cuentos populares para reflexionar críticamente sobre los paradigmas sociales, que sitúo este estudio de las (re)escrituras hispánicas. Frente a la denuncia de los cuentos de hadas que inculcan las normas sociales opresivas,<sup>24</sup> quiero demostrar el uso de Caperucita Roja en la literatura hispánica para cuestionar y desafiar precisamente esas normas sociales coercitivas, que limitan el desarrollo libre y autónomo del individuo en sociedad.

---

<sup>24</sup> Por ejemplo, últimamente en España los cuentos de hadas se han convertido en tema polémico. En abril de 2010 la campaña “Educando en Igualdad” dirigida por Bibiana Aído critica los cuentos de hadas por enseñar estereotipos machistas, queriendo retirarlos de las escuelas (“La campaña “Educando en Igualdad” y la polémica sobre los cuentos tradicionales.”) y, el mismo mes, en un artículo sobre una exposición de la escultora Bene Bergado titulado “Abajo los cuentos de hadas,” Guillaume Fourmont declara que “los cuentos de hadas sólo sirven para reproducir y difundir los valores de una sociedad conservadora” (“Abajo los cuentos de hadas: Bene Bergado reflexiona en Hom@ sobre las normas de exposición, las emociones humanas y el capitalismo”).

### 3 Reivindicación de la libertad sexual

Como vimos arriba, uno de los paradigmas sociales en Caperucita Roja, que ha recibido más atención, es el discurso sexual. Varios estudios ya han desarrollado el tema de la sexualidad en la historia, en particular, interpretándola como una historia sobre la iniciación sexual de una niña pre-pubescente. Al salir de la casa, Caperucita es inocente, pero la capucha roja<sup>25</sup> que lleva alude a la iniciación de la madurez sexual, que ocurre durante su viaje a través del bosque y es provocada por su encuentro y relación con el lobo,<sup>26</sup> aquí símbolo de la sexualidad no civilizada. La manera en que las versiones utilizan esos elementos y los (re)significan muestra que la sexualidad es una construcción discursiva flexible.

---

<sup>25</sup> El color rojo simboliza la sangre, el fuego, la pasión, el poder de dar vida, y la muerte (Cirlot 53-55). Además, se asocia con la sexualidad femenina. En un estudio sobre el simbolismo cromático en los cuentos de hadas, Francisco Vaz de Silva argumenta que el color rojo representa la fertilidad sexual femenina; por ejemplo, el derramamiento de tres gotas de sangre que aparece en cuentos de hadas alude a los tres instantes de sangrar (la primera menstruación, la pérdida de la virginidad, y el parto), y la rosa en flor es un símbolo de la matriz fértil (243-245).

<sup>26</sup> De los mitos y leyendas surge la asociación del lobo con el apetito sexual exagerado y las tendencias violentas (incluyendo la violación) (Otten 223). En las reescrituras e ilustraciones de Caperucita Roja, por ejemplo, se repite la imagen de un lobo reclinado provocativamente sobre una niña, como comenta Catherine Orenstein refiriéndose a las obras entre el siglo XVII y XX: “the image of the wolf bent over the swooning maiden has become part of a common visual language [...] the wolf appears as a metaphor from an erotic dream” (187).

Uno de los discursos frecuentes que se elabora en Caperucita es la civilización y regulación de la sexualidad. Estos cuentos de advertencia enseñan mediante el castigo (frecuentemente la muerte o la violación) la importancia de ejercer dominio sobre la sexualidad. Por ejemplo, según Jack Zipes, los cuentos de Perrault y los hermanos Grimm son ejemplos de socialización represiva de la sexualidad dentro de un orden patriarcal que castiga a Caperucita por desviarse de las normas y ser cómplice de su violación:

*Little Red Riding Hood* reflects men's fears of women's sexuality –and of their own as well. The curbing and regulation of sexual drives is fully portrayed in this bourgeois literary fairy tale on the basis of deprived male needs. Red Riding Hood is to blame for her own rape. The wolf is not really a male but symbolizes natural urges and social non-conformity. (*Trials* 57)

En oposición, hay versiones que utilizan la historia de Caperucita para denunciar la violencia directa del patriarcado hacia la mujer, y la de la regulación sexual femenina. En el mundo hispánico tenemos, por ejemplo, el poema de Gabriela Mistral “Caperucita Roja” (1964) que resalta el contraste entre el terror de una niña indefensa y la violencia del lobo,<sup>27</sup> la canción

---

<sup>27</sup> Para ilustrarlo, destaco la última estrofa del poema:

Ha arrollado la bestia, bajo sus pelos ásperos,  
El cuerpecito trémulo, suave como un vellón;  
Y ha molido las carnes, y ha molido los huesos,  
Y ha exprimido como una cereza el corazón... (373)

del cantautor Ismael Serrano “Caperucita” (1996), sobre la violación repetida de una Caperucita desvirgada por un lobo y luego casada con otro; y el videoarte de Eva Sánchez *Caputxeta vermella* (2007) (“Caperucita Roja”), que utiliza la versión de Charles Perrault<sup>28</sup> (donde la niña y la abuela son devoradas por el lobo) para hacer una crítica del feminicidio, en particular el que está ocurriendo en Ciudad Juárez en México.<sup>29</sup>

Otras versiones, sin embargo, se enfrentan a la regulación sexual oprimiente en Caperucita Roja, subvirtiendo el discurso sexual, y convirtiendo la historia en una que exalta la liberación de una sexualidad no civilizada. La sexualidad, tanto del lobo como de Caperucita, es abiertamente

---

Mistral presenta la injusticia de la violencia a través de la serie de contrastes que oponen la bestia –de “pelos ásperos”– a la niña –“suave como un vellón”–, la violencia del lobo (enfaticada por la repetición de “y ha molido”) al terror de una niña indefensa, arrodillada, nombrada y caracterizada (en el diminutivo además) como “el cuerpecito trémulo.”

<sup>28</sup> Hablando de su obra *Caputxeta vermella*, Eva Sánchez comenta que alude a la historia de Perrault porque es una historia ejemplar donde la niña, después de tener relaciones con el lobo, es castigada por sobrepasar los límites de una sociedad patriarcal:

El títol fa referència a la primera versió de l'escriptor francès on el desenllaç del conte no és ben bé igual al que ens ha arribat fins als nostres dies. No apareix el llenyataire que salva a la iaia i a la caputxeta, sinó que ambdues són devorades pel llop, després de que la caputxeta i aquest mantinguessin relacions. És un càstig exemplar, sacrificial, per aquelles dones que s'atreveixen a sobrepassar els límits permesos, assignats per una societat patriarcal. (*Llibreria Pròleg*)

<sup>29</sup> La concepción del arte de Eva Sánchez, y su modo de realizar obras, están vinculados a una creencia en la función social y crítica del arte, como podemos ver en el siguiente comentario que hace:

Yo creo que el arte debe servir para abrir los ojos al mundo. Es una herramienta de conocimiento y reivindicación. No puedo concebir el arte sin un componente de crítica social. Información, Meditación, Reacción, Rechazo, Expresión, Actuación, Provocación, Transmisión, Reflexión son los eslabones de la cadena que conforman mi particular *modus operandi* para la realización de una obra de arte. (Zúñiga Vázquez)

“salvaje,” es decir, no constreñida por una discreción social. En el siglo XX tenemos muchos ejemplos de versiones que celebran la expresividad sexual, sobre todo en la cultura popular que convierte Caperucita en una *femme fatale*; por ejemplo, las versiones del animador Tex Avery que presentan metáforas visuales de la excitación sexual (en palabras de Catherine Orenstein), la canción de Sam The Sham and the Pharaohs *Lil' Red Riding Hood*, donde el lobo observa qué grandes ojos y labios tiene Caperucita, entre otros ejemplos (Orenstein 117, 126-7). En España, es digna de mencionarse la canción “Caperucita feroz” (1980) del grupo Orquesta Mondragón, que representa visualmente el contenido sexual de la canción durante las interpretaciones, utilizando coreografía y vestuarios provocativos. En la literatura, los cuentos de Juan Marsé y Manuel Vázquez Montalbán, y los de Luisa Valenzuela desafían la regulación represiva presentando una sexualidad no civilizada.

### **3.1 Juegos amorosos que rompen indiscretamente las reglas sexuales conservadoras:**

#### **“El Lobo Feroz” y “Caperucita Roja” de Juan Marsé y Manuel Vázquez Montalbán**

Durante el franquismo (1939-1975) la represión y la censura se extendieron a todos los campos de la sociedad española (Fontana 25). En unión con la Iglesia, el régimen instaló una rígida ortodoxia católica en materia social y política, incluyendo el tema de la sexualidad (Fontana 117; Fernández Santander 33). Sin embargo, en los sesenta se empieza a abrir un espacio cultural de oposición (Balibrea Enríquez 41). En la prensa, aunque seguía siendo



restringida por la censura, la ley de Prensa de 1966 dio lugar a una proliferación de revistas combativas de información y de opinión, cambios en la temática de las revistas (más cuestiones políticas y sociales), y una mayor permisividad de la expresión (Balibrea Enríquez 42; Barrera 160). Una de estas publicaciones que surgen es *Por Favor* (1974-1978), una revista de sátira política dirigida por Manuel Vázquez Montalbán, Jaume Perich Escala y Juan Marsé (Estrade 38). Es una revista polémica (teniendo sanciones, suspensiones y secuestros), politizada e ideológicamente comprometida: “*Por Favor* se configura como una arma mediática de intervención en la realidad política y social de su tiempo con una propuesta rupturista” (Fontes y Menéndez 548).

En 1974 Marsé y Vázquez Montalbán publican en *Por Favor* dos cuentos emparejados de Caperucita Roja: uno –“El lobo feroz”– cuenta el punto de vista del lobo, y el otro –“Caperucita Roja”– el de Caperucita. Los dos autores, que mantienen una visión del escritor como una figura socialmente comprometida y cuya función es pensar críticamente y plantear preguntas,<sup>30</sup> se

---

<sup>30</sup> Para Vázquez Montalbán, el escritor siempre se compromete –“Todo escritor se compromete a través de lo que piensa, lo que escribe o lo que omite”–, y el intelectual tiene la capacidad de cultivar una carga crítica que se oponga a las ideas del poder –“la lucha del pensamiento tiene una carga de adivinación y de crítica [...] Entonces, el intelectual ha tenido que elegir entre ser una herramienta reproductora de las ideas del poder a través de su habilidad con el lenguaje, o bien rechazarlas. Aquella segunda condición ha sido tradicionalmente muy difícil. Muy pocos a lo largo de la historia la han escogido” (Estrade 169, 184). Por su parte, Marsé también opina que un escritor debe oponerse al poder y pensar críticamente: “He tenido problemas con mis libros, pero es lo que debe ocurrir con un escritor cualquiera; enfrentarse continuamente con lo establecido en el poder; es, yo no diría la misión del escritor, sino un hecho

apropian de la historia de Caperucita Roja de manera crítica y provocadora: exaltan una sexualidad<sup>31</sup> no permitida en la sociedad franquista-católica.<sup>32</sup> Desafían la censura sexual franquista, en particular el dogma cristiano, mediante juegos sexuales y lenguaje vulgar, utilizando el humor para traspasar los límites de la expresión sexual.

“El lobo feroz” y “Caperucita Roja” narran el desarrollo de una relación entre el lobo y Caperucita, comprendiendo las siguientes acciones: el encuentro del lobo y Caperucita, la llegada de Caperucita a la casa de la abuela donde encuentra el lobo en la cama fingiendo ser la abuela, la serie de preguntas de por qué “la abuela” parece diferente, Caperucita entrando en la cama, y una interrupción de los juegos amorosos. La serie de acciones son parte de un juego erótico; los dos protagonistas, caracterizados únicamente por su sexualidad, expresan sus deseos jugando con humor descarado a Caperucita y el lobo. El lobo persigue a Caperucita, y ella reacciona coqueteando ambiguamente entre inocente y provocadora. El erotismo surge de las tácticas

---

connatural a él; porque el escritor es un individuo que continuamente se plantea preguntas y duda” (Sherzer 44).

<sup>31</sup> El tema de la sexualidad es recurrente en los dos autores; por ejemplo Vázquez Montalbán ha escrito poesía erótica, y Marsé elabora en varias novelas el tema de la represión sexual, siendo representada la sexualidad como un impulso natural que la civilización reprime para controlar al individuo (Estrade 208; Sherzer 149-159).

<sup>32</sup> Marsé y Vázquez Montalbán tenían que ir al juicio por el contenido “obsceno” de “El Lobo feroz” y “Caperucita Roja” (Marsé, “Entrevista”).

seductoras de los dos, y de la tensión entre el disimulo de la inocencia y la expresión vulgar de la sexualidad.

La iniciación y desarrollo de la relación depende del lobo; él se fija en Caperucita, empieza una conversación con ella, y luego la persigue en la casa de la abuela. La motivación de esas acciones viene del impulso sexual del lobo, es decir, de su atracción sexual por ella y el deseo de conquistarla. Cuando se encuentran, el lobo observa a Caperucita, fijándose en su cuerpo; “El lobo feroz” empieza con el lobo plantándose delante de Caperucita y ojeando la ropa sexy que lleva (“La niña estaba muy buena ese día: medias negras de red, ligas rojas, sostén calado y minifalda”), y en “Caperucita Roja” el hombre/lobo en el metro echa una “mirada incisiva” sobre los “muslos minifaldados” de Caperucita (30-31). El deseo sexual del lobo se elabora más en “El lobo feroz,” donde la historia es narrada en primera persona por el lobo mismo. El narrador-protagonista expresa su excitación explícitamente y utiliza expresiones familiares: “El bosque estaba silencioso y dormido, ideal para ligar”, “Mientras esperaba, me puse cachondísimo” (30). Contando la historia, el lobo se enfoca en dejar ver cómo se empeña en conquistar a Caperucita. Lo podemos ver en las acciones, por ejemplo, lleva a Caperucita a bailar y la invita a beber, y en los diálogos donde enfatiza orgullosamente que él es “un lobo feroz”. Por ejemplo, cuando la encuentra se levanta y se hace alarde de ser la fiera famosa:

¿Eres tú el lobo feroz?

–¡Claro que sí!– Me levanté sobre las patas traseras –¿Acaso no se me nota? Mirame bien.

–Pues...no sé. Como nunca he visto ninguno.

–¡Jo, jo, jo! Pues míralo bien porque nunca verás otro igual. (30)

A lo largo de la historia, continúa intentando seducirla para actuar como “un lobo feroz”; por ejemplo, cuando está en la cama de la abuela juega con la serie de preguntas de por qué “la abuela” parece diferente, invitando a Caperucita a observar distintas partes de su cuerpo –que nombra de manera afectuosa por el uso del diminutivo– y haciendo alusión a la posible estimulación sexual que pueden provocar: “Mira qué dientecitos tengo, son para mordisquearte mejor...Mira qué boquita, mira qué lengüecita...” (30). Él énfasis que el lobo pone en demostrar que él es “un lobo feroz” es un juego erótico; en realidad, es un hombre desempeñando el rol del “lobo.” La apariencia bestial del hombre (“un hombre barbado y de nariz húmeda”) hace que se confundan e intercambien “el lobo” y “el hombre”: “De pronto, se abren las sábanas y aparece: o bien un hombre disfrazado de lobo en pleno «streaking» o bien un lobo disfrazado de hombre también en pleno «streaking»” (31).

Aunque es el lobo el que persigue a Caperucita e inicia la relación, ella en verdad ejerce el control sobre la situación. Entiende ya desde el principio hacia dónde lleva el juego seductor del lobo (es decir, aquí el lobo no corrompe a una Caperucita inocente), diciéndole por ejemplo

en un momento: “No disimules, te he reconocido en seguida. Tra-la-ra-la-ra. Déjame sitio y no hagas más el burro. –Se metió en la cama” (30). Además, ella también expresa su deseo sexual y despliega sus propias artes seductoras. Esto lo podemos ver bien en “Caperucita Roja” –narrada en primera persona por ella–, donde llama la atención a su cuerpo mediante el uso de adjetivos (“bien acolumnadas piernas bronceadas”) y metáforas (refiriéndose a los senos como “frutas del mal”), jugando así a seducir y excitar no sólo el lobo, sino al lector también: “Tra-la-ra-larita, tra-la-ra-larita, cantaba yo saltando sobre mis bien acolumnadas piernas bronceadas, sintiendo cómo trotaban ante esas frutas del mal que la naturaleza ha puesto sobre mis pulmones y mi corazón” (31).

Aunque no es una niña inocente, Caperucita juega a parecerlo, por ejemplo, preguntando al lobo si quiere coger flores, cantando “tra-la-ral-la-ra” y brincando. La tensión entre la inocencia y la expresión explícita de la sexualidad se da además por el contraste entre las ilustraciones de Caperucita, donde aparece como una niña inocente (sonriente, las mejillas regordetas, acompañada por pajaritos) sorprendida por el ataque del lobo feroz, y el retrato de ella en el texto en plena madurez sexual y gozando del papel de seductora. Disimular la

inocencia y luego expresarse vulgarmente<sup>33</sup> tiene que ver con el placer de romper las reglas sociales, de probar lo prohibido.

El humor y la expresión sexual atrevida adquieren una significación particular porque ocurren en un entorno socio-histórico particular: España a fines del franquismo. La acción transcurre en un entorno moderno; en “El lobo feroz” el lobo lleva a Caperucita a una discoteca donde ponen la música del segoviano Ismael Peña, haciéndose referencia a la canción popular de aquellos años “Dónde vas carpintero” del cantante: “empezaron a poner discos de ese pesado de Ismael y su dichoso carpintero” (30). Y en “Caperucita Roja,” Caperucita toma el metro para ir a la casa de la abuela y allí se encuentra con el hombre/lobo (30). Además de los entornos, hay referencias también a bebidas (el lobo invita a Caperucita a un “gin-fizz”), comidas (Caperucita lleva a la abuela “bocadillos de anchoas” en un bolso), y vestidos de moda en la época (por ejemplo la minifalda) (30-31). Sobre todo, la adaptación a la cultura española se da en el estilo, caracterizado por el lenguaje coloquial (apareciendo expresiones como “chavala”, “cachondísimo”, “no hagas más el burro”, “¡Marrano! ¡Guarro!”, “no le hice ascos al asunto”), la oralidad (“Bailamos agarrao”, “estoy muy acatarrá”, “Ven, anda”, “Pues...no sé”), y las onomatopeyas (“¡Jo, jo, jo!”, “Tra-la-ra-la-ra”) (30-31).

---

<sup>33</sup> Además de las expresiones vulgares sexuales, Caperucita también habla de manera descortés, por ejemplo riñendo al lobo así: “-Cállate, anticuado, que eres un anticuado. Y no me quites las medias que se me hacen carreras. ¡Marrano! ¡Guarro!” (30).

Al intercalar el discurso sexual en “El lobo feroz” y “Caperucita Roja” en un entorno socio-histórico específico, Marsé y Vázquez Montalbán dan a la historia una significación particular: la expresión de la sexualidad deviene una subversión de la censura franquista.

La segunda historia “Caperucita Roja” termina con el vecino (el “leñador”)<sup>34</sup> interrumpiendo el juego sexual y llamando a la policía porque la pareja no está casada por la Iglesia:

Mientras nos amábamos yo tenía el presentimiento de que se presentaría el leñador a estropear el asunto. Y se presentó. Era el vecino del piso de abajo alertado por los ruidos y los gritos. Se nos quedó mirando.

- ¿Están Uds. Casados por la Iglesia?
- No señor.

Contestó el lobo antes de que yo pudiera intervenir. Entonces el vecino llamó al 091. (31)

Al fin de la historia, el orden se re-establece y estropea los deleites sexuales. El orden social –la ley (llamar a la policía) y la religión (sexualidad regulada por la Iglesia y destinada a la procreación)– se imponen autoritaria y moralmente. La sexualidad libremente expresada anteriormente ahora es subrayada como algo subnormal y no permitido; deviene pecado, delito y

---

<sup>34</sup> El “leñador” es una referencia a la versión de los hermanos Grimm donde el leñador viene a salvar a la niña y a la abuela, y mata al lobo.

es amoral. El fin cuestiona la justificación de una regulación sexual que invade la intimidad, y suprime la libertad de dos seres gozando de una aventura sexual inocente, de un juego divertido que no daña a nadie.

### **3.2 El desarrollo de una sexualidad femenina bestial en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” de Luisa Valenzuela**

La expresión sexual explícita, el deleite de la exploración sexual, y la transgresión de lo no permitido son también temas centrales en la versión de Caperucita Roja que escribe Luisa Valenzuela: “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja.” El cuento forma parte de las (re)escrituras de los cuentos de hadas de Valenzuela recopilados en la sección de *Simetrías* (1993), subversivamente titulada “cuentos de Hades.” El título nos da la pista interpretativa que, primero, el estilo de los cuentos de hadas de Valenzuela va contra lo convencional (la sustitución de “hadas” por “Hades”, el dios griego del inframundo); y segundo, que tratan del sufrimiento de seres oprimidos (son historias del reino autoritario de Hades). La (re)escritura de los cuentos de hadas de Valenzuela va en paralelo con la crítica de la pedagogía del terror de María Tatar, siendo “cuentos de Hades” una denuncia del poder autoritario que oprime mediante la violencia y el terror.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> En particular, Valenzuela critica la violencia y el silenciamiento que se imponía en Argentina durante la Guerra Sucia (1976-1983), siendo eso un tema que une a sus cuentos de hadas, y al que alude el título



“Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” abre la posibilidad de transformar el proceso de madurez femenino, y por consiguiente la identidad femenina, mediante la subversión de los modelos patriarcales; presenta una Caperucita que madura en una mujer decidida por la rebelión y desobediencia de las pautas sociales. La posibilidad de cambiar el modelo de formación femenino es introducida a partir del título, que expresa la identidad femenina mediante una oración condicional ambigua. Tenemos una relación condicional entre “esto es la vida” (prótasis u oración subordinada) y “yo soy Caperucita Roja” (apódosis u oración principal); significando que las condiciones del entorno (“esto es la vida”) determinan una identidad particular (“yo soy Caperucita Roja”). Sin embargo, la oración condicional es ambigua. Son imprecisos tanto la condición antecedente (la sustitución de una declaración directa por el demostrativo “esto” invita a la especulación sobre el referente), como la consecuencia consiguiente (“Caperucita Roja” es una figura inestable, de identidad plural, por haber sido objeto de numerosas revisiones). Esas

---

“cuentos de Hades” al referirse a historias ocultadas en el inframundo. Aunque no es tan explícito en “Sin esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”, las alusiones se destacan más en las otras historias de “cuentos de Hades”, como en “La llave” que subvierte la moraleja de la historia de “Barba azul.” En su versión, la escritora argentina cuestiona la advertencia sobre el peligro de la curiosidad femenina (de una novia que desobedece a su marido y utiliza una llave para abrir la cámara prohibida donde se esconde un secreto morboso), y lo hace para exaltar la lucha de las Madres de Plaza de Mayo por sacar a la luz la muerte de los detenidos y desaparecidos. Para un análisis de las alusiones políticas en *Simetrías* véanse los trabajos de Sharon Magnarelli, Gwendolyn Díaz, y Joy Logan.

ambigüedades abren la posibilidad de (re)escribir la identidad de Caperucita Roja y su proceso de madurez.

“Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” comienza con el mismo nudo cardinal que muchas otras versiones anteriores: la madre manda a la hija llevar a la abuela comida. En esta versión, la madre pone énfasis en precisar las instrucciones, repitiendo “le dije” y aclarando lo que *no* le había dicho: “Le dije toma nena, llévale esta canastita llena de cosas buenas a tu abuelita. Abrígate que hace frío, le dije. No le dije ponte la capita colorada que te tejió la abuelita porque esto último no era demasiado exacto. Pero estaba implícito” (111). La acción de la madre de mandar a Caperucita a atravesar el bosque es polémica; por una parte, advierte a Caperucita sobre el peligroso lobo, pero por otra, le manda ir sola donde va a encontrarse con uno: “Madre me dijo cuidado con el lobo, y me mandó al bosque” (117). Podemos razonar que la madre decide mandarla sabiendo el peligro para enseñarle una lección, cuya prueba retoma de la idea tradicional cristiana del libre albedrío: Caperucita recibe instrucciones y advertencias específicas y luego es mandada a un entorno donde va a ser tentada, siendo la prueba que ella aprenda a elegir lo correcto (seguir el consejo de su madre y no caer en la tentación), internalizando así la lección.

Cuando la madre le enseña cómo debe atravesar el bosque transmite a la hija códigos de conducta femenina. En este caso, es cómplice del patriarcado porque sus advertencias le enseñan

a Caperucita a ser acatadora, pasiva y a no ser demasiado inquisitiva del mundo exterior. En los avisos de la madre a la hija podemos ver la pedagogía del terror que identifica Maria Tatar en los cuentos de hadas, porque intentan inculcar la obediencia y suprimir la curiosidad, enseñando a Caperucita a temer el bosque como la madre misma lo teme; Caperucita dice que ella y su madre: “Compartimos el miedo” (113).

Sin embargo, la pedagogía del terror de las versiones patriarcales anteriores es parodiada aquí por la exageración (la repetición de la madre de “No”), y por la ironía de que la madre le prohíba a Caperucita algo que es seductor para ella misma también (“Pero si a vos también te gustan, mamá”) (112-113). La repetición enfatiza tanto la prohibición como su transgresión, resaltando que Caperucita elige desobedecer y enfatizando su rebelión. Caperucita repite que oye los consejos de la madre, pero que no escucha:

No, nena, dice mamá.

A mamá la escucho pero no la oigo. Quiero decir, a mamá la oigo pero no la escucho. De lejos como en sordina.

No nena.

Eso le digo. Con tan magros resultados.

No. El lobo.

Lo oigo, lo digo: no sirve de mucho.

O sí: evito algunas sendas muy abruptas o giros en el camino del bosque

que pueden precipitarme a los abismos. Los abismos -me temo- me van a gustar.

Me gustan.

No nena.

Pero si a vos también te gustan, mamá. (112-113)

La transgresión de la prohibición es un rechazo de la madre como modelo femenino,<sup>36</sup> y asimismo una rebelión contra la femineidad patriarcal que la madre representa. En contraste a la madre, la abuela es el modelo alternativo, siendo depositaria de una sabiduría alcanzada mediante la experiencia independiente de sobrevivencia en el bosque, sin la ayuda del leñador de la versión de los hermanos Grimm: “La abuela es la que sabe, la abuela ya ha recorrido ese camino, la abuela se construyó su choza de propia mano y después si alguien dice que hay un leñador no

---

<sup>36</sup> En su estudio sobre el *Bildungsroman* (género de la formación de un individuo en un entorno social) femenino en Hispanoamérica, María Inés Lagos argumenta que es muy frecuente que la hija rechace a la madre como modelo femenino. En contraste, la abuela parece ser un modelo más favorable para una protagonista joven:

En las novelas que estudiamos la madre aparece, por lo general, como la representante de una imagen con la que la niña no quiere identificarse y en gran medida se la considera el agente que quiere imponerle a la protagonista que se someta a los valores de un sistema que discrimina contra las niñas [...] la madre no representa un modelo para las niñas, sino al contrario, es la figura ante la que los personajes se rebelan y con la cual rehúsan identificarse [...] La nana provee una visión diferente del mundo y ayuda a la niña a comprender más cabalmente su situación en la sociedad. (85-86)

debemos creerle. La presencia del leñador es pura interpretación moderna” (116). Los dos modelos femeninos se oponen espacialmente desde los extremos del camino y los lugares que habitan:

Esa tierna viejecita hacia la que nos encaminamos es la abuela. Tiene los cabellos blancos, un chal sobre los hombros y teje y teje en su dulce cabaña de troncos. Teje la añoranza de lo rojo, teje la caperuza para mí, para la niña que a lo largo de este largo camino será niña mientras la madre espera en la otra punta del bosque al resguardo en su casa de ladrillos donde todo parece seguro y ordenado y la pobre madre hace lo que puede. Se aburre. (114)

En contraste a la madre que se esconde (a causa del miedo del lobo) en su segura casa de ladrillos, la abuela es osada, vive y ha podido sobrevivir en el bosque peligroso. Además, la abuela teje la capucha roja polémica, que alude a la iniciación de la madurez sexual (véase la nota de pie 1). Podemos interpretar el camino lineal de Caperucita, de la madre y hacia la abuela, simbólicamente como un alejamiento ideológico del modelo femenino patriarcal y un acercamiento a un modelo femenino rebelde.

El alejamiento de la madre le da la oportunidad a Caperucita de distanciarse de las pautas sociales y de desarrollar libremente una identidad asertiva. A lo largo de su viaje, podemos ver un proceso de madurez de una niña ingenua y temerosa a una mujer valiente y capaz de

sobrevivir sola en un bosque. Primero al entrar al bosque, Caperucita es una niña a la que la madre llama “nena” y habla utilizando diminutivos como “canastita” y “capita” (111-113). Además es inocente; cuando ve el lobo por primera vez haciéndole señas obscenas lo saluda ingenuamente: “Al principio no entiendo muy bien y lo saludo con la mano” (113). Sin embargo, su paso por el bosque es una experiencia de aprendizaje por la cual pierde aquella ingenuidad inicial. La exploración de los misterios del bosque (“los abismos”) depende de dos rupturas con el orden patriarcal que oprimen esa actividad: primero, logra vencer el miedo (“Igual me asusto. Igual sigo avanzando”), y segundo, se deja llevar por la curiosidad (“me echo a andar por sendas desconocidas”) (113). La libre exploración cataliza el desarrollo de una identidad autónoma y asertiva, como también ha argumentado Willy O. Muñoz en su análisis del cuento: “La travesía, por lo tanto, deviene un viaje de autoconocimiento y de dominio de su medio ambiente, lo cual le permite adquirir su propia autonomía” (235).

El bosque, a pesar de sus peligros, es un entorno enriquecedor, “tan rico en posibilidades” (117). Durante el camino, Caperucita explora el bosque y aprende sobre la vegetación y los animales: “Hay bípedos implumes muy sabrosos, otros que prometen ser sabrosos y después resultan amargos o indigestos. Hay algunos que me dejan con hambre” (121). Se demora para observar la naturaleza: “Cierta tarde de plomo, muy bella, me detuve frente a un acerado estanque a mirar aves blancas” (119). En particular, es seducida por las frutas del bosque, que va

probando y añadiendo a su canasta, siendo eso una variante frutícola del tópico literario “collige, virgo, rosas” que incita a la joven a gozar del día: “Busca dulces y coloridos frutos para llevarse a la boca o para meter en su canastita” (114). La canasta, que parece ser sin fondo, es simbólicamente el depósito de esas experiencias que va acumulando durante el viaje.

La experiencia de Caperucita en ese nuevo entorno es sobre todo parte de una madurez sexual. El bosque es erotizado por símbolos sexuales, tales como los árboles “muy grandes y muy enhiestos,” las frutas silvestres que Caperucita lame y come, y los bípedos ya mencionados que pueden ser metáforas de los hombres que ella va “probando” durante su madurez sexual. La alusión a la experiencia sexual es declarada explícitamente por un símil que compara el sabor de las frutas a él de los hombres: “Hay frutas tentadoras por estas latitudes. Muchas al alcance de la mano. Hay hombres como frutas: los hay dulces, sabrosos, jugosos, urticantes. Es cuestión de irlos probando de a poquito” (116). Además, el clima del bosque es asociado con la sexualidad; cuando se vuelve más tropical, el calor le da ganas de desnudarse y revolcarse sobre el musgo.<sup>37</sup>

El símbolo mayor de la sexualidad – vulgar, no civilizada – es el lobo,<sup>38</sup> el seductor que se relame los colmillos, y que llama a Caperucita aullando. Aunque al principio es el lobo que

---

<sup>37</sup> “El bosque se va haciendo tropical, el calor se deja sentir, da ganas por momentos de arrancarse la capa o más bien arrancarse el resto de la ropa y envuelta sólo en la capa que está adquiriendo brillos en sus pliegues revolcarse sobre el refrescante musgo” (116).

<sup>38</sup> Willy O. Muñoz también argumenta que el lobo en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” representa la sexualidad no civilizada antigua: “En el cuento, el lobo representa asimismo lo que no ha

busca a Caperucita, a medida que Caperucita va desarrollado su propia sexualidad los roles se subvierten: ella deviene el depredador y el lobo la presa. Es decir, invierte el orden patriarcal que define las normativas de la relación sexual como hombre-depredador que persigue a la mujer-presa.<sup>39</sup> En su análisis de “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja,” Muñoz argumenta que el cuento subvierte el logos masculino de la sexualidad por tres maneras: primero, Caperucita experimenta el placer erótico; segundo, el poder que proviene de este placer le da la autonomía y gobierno de su propio cuerpo; y tercero, es el hombre que deviene el objeto del deseo de la mujer (334). Sin embargo, es discutible si la inversión verdaderamente cuestiona el discurso patriarcal, porque la inversión no deconstruye el modelo, como pretende hacer, sino que reproduce la misma estructura binaria entre un ser dominante (sea masculino o femenino) y otro sumiso (sea femenino o masculino).

Sin embargo, también hay una parodia de la relación sexual patriarcal en la inversión irónica del imaginario erótico patriarcal de la mujer inocente-sexual. El erotismo de Caperucita

---

sido domesticado por la civilización, por las disciplinas sexuales que gobiernan a los niños a partir del siglo XVIII’ (236).

<sup>39</sup> En su análisis de la iniciación sexual, Simone de Beauvoir desarrolla la dicotomía patriarcal hombre-depredador/mujer-presa, argumentando que la iniciación sexual es un acto violento:

(L)a chair féminine est pour lui une proie [...] C’est par le vagin que la femme est pénétrée et fécondée; il ne devient un centre érotique que par l’intervention du mâle et celle-ci constitue toujours une sorte de viol [...] c’est une violence qui la change de fille en femme : on parle aussi de «ravier» sa virginité à une fille, de lui «prendre» sa fleur. (131-132)



en las versiones patriarcales consiste en la perversión de la inocencia; al llevar ingenuamente la capucha roja (aquí un símbolo de su potencial sexual) deviene el blanco del deseo sexual del lobo. Esta imagen inocente-perversa se repite hiperbólicamente en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja,” cuando la madre le dice a Caperucita: “Cuídate del lobo, mi tierna niñita cándida, inocente, frágil, vestida de rojo,” y es luego parodiada cuando Caperucita, por su propia agencia sexual, juega a parecer inocente para seducir al lobo como también hace la Caperucita de Marsé y Vázquez Montalbán: “A veces para tentarlo me pongo piel de oveja” (116, 119). Al tener agencia en la actividad sexual, ella ya no es una víctima pasiva como la Caperucita de Perrault y los hermanos Grimm.

El proceso de madurez sexual de Caperucita se expresa, metafóricamente, por cambios en la capucha roja. Al principio, es una “capita”– en sustantivo diminutivo– y luego se transforma en una “capa” que le ciñe el cuerpo a Caperucita. Con la iniciación sexual la capucha es “bella” y adquiere “brillos” y “señorío” (116, 120). Sin embargo, con el paso del tiempo, la capucha deviene “raída” y pierde el color rojo, simbolizando que Caperucita ya no está en la flor de la madurez sexual (123). Al acercarse al final de viaje (y de su madurez sexual), la capucha, ahora en jirones ya no es roja y, por consiguiente, el lobo ahora la ignora. Llorando, Caperucita se pone a remendarla con espinas del bosque, recordando la imagen anterior de la abuela que tejía la capucha en “añoranza de lo rojo” (114).

Esta nostalgia de la juventud perdida, tanto de la abuela como de Caperucita, que extraña al lobo alejado,<sup>40</sup> es contradictoria a la liberación sexual que el cuento plantea porque reafirma la idea patriarcal de que sólo la mujer joven es deseable, y que el valor femenino radica en la plenitud de la iniciación sexual, cuando la capucha roja brilla. Esta ideología patriarcal de la sexualidad femenina se repite cuando Caperucita es sustituida como mujer deseada por otras Caperucitas más jóvenes, y que están comenzando el camino de la iniciación sexual: “Ya nadie se acuerda de mi nombre. Ya habrán salido otras caperucitas por el bosque a juntar sus frutillas” (123).

En cuanto Caperucita va avanzando en su camino, y desarrollando más su sexualidad, la expresión de esos deseos interiores “vulgares” va transformando la apariencia exterior. Al llegar a la cabaña de su abuela, ya no puede disimular su identidad sexual debajo de una imagen inocente exterior (como lo hacía antes jugando a ser el lobo en piel de cordero). Ese lobo interior, metáfora aquí del deseo sexual, se revela en el exterior transformando a Caperucita en un lobo con la “lengua colgante,” “los colmillos al aire,” y “la baba chorreando de las fauces” (124). Esa transformación, la revelación de la sexualidad indómita, es el momento crucial que desencadena el final de su madurez.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> “Se me ha alejado. A veces lo oigo aullar a la distancia y lo extraño” (121).

<sup>41</sup> La licantropía tiene que ver con el recobro del estado primario de la sexualidad indómita (Muñoz 236).

Al entrar en la cabaña, la Caperucita/lobo se enfrenta con la abuela/lobo. La resolución del enigma de que la abuela le parece “cambiada pero extrañamente familiar” es el momento culminante del desengaño, cuando Caperucita por fin reconoce el lobo interior y alcanza el autoconocimiento (125):

Y cuando abro la boca para mencionar su boca que a su vez se va  
abriendo, acabo por reconocerla.

La reconozco, lo reconozco, me reconozco.

Y la boca traga y por fin somos una. (125)

Mediante *mise en abyme* –notado en el movimiento simultáneo de las bocas como imagen-reflejo– Caperucita reconoce a la abuela (“La reconozco”), el lobo (“lo reconozco”) y a sí misma (“me reconozco”). La revelación consiste en que se reconozca a sí misma en su estado maduro: reconoce su apariencia exterior como una mujer físicamente madura (una abuela) y sus deseos interiores sexuales maduros (el lobo). Cuando la boca traga a Caperucita llega al fin de su desarrollo, deviniendo una persona coherente y completa: “por fin somos una.”

Resumiendo, en las (re)escrituras de Caperucita Roja de Marsé y Vázquez Montalbán y Valenzuela tenemos una subversión de la regulación represiva de la sexualidad. Los protagonistas transgreden normas de la conducta sexual (del catolicismo y del patriarcado), abiertamente expresando sus deseos “vulgares”. La sexualidad “bestial” o no civilizada de esos

protagonistas no es violenta sino erótica; se caracteriza por juegos seductores y el gozo de la exploración sexual. Expresar los deseos propios, a pesar de que no sean socialmente permitidos, les otorga una libertad sexual. De manera parecida, en el siguiente capítulo, veremos cómo otra Caperucita alcanza la libertad mediante la desobediencia y el rechazo de valores sociales.

#### 4 **El camino hacia la libertad en una sociedad capitalista en *Caperucita en Manhattan*<sup>42</sup> de Carmen Martín Gaité**

Mientras las versiones de Caperucita Roja de Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán y Luisa Valenzuela desarrollan una libertad sexual que desafía normas sociales, en la (re)escritura hecha por Carmen Martín Gaité, *Caperucita en Manhattan* (1990), la sexualidad deja de ser el tema principal, como también ocurre en el contexto socio-político de los noventa que pone más atención a otros temas tras los avances en la liberación sexual femenina. La importancia de la anécdota se concentra en el tema de la libertad que, como en las otras obras, se asocia también con el deseo de la(s) protagonista(s) por alcanzar su propia autonomía y alejarse de las normas sociales coercitivas. Asimismo, *Caperucita en Manhattan* se aproxima a “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” de Valenzuela en su manera de desarrollar una identidad femenina liberada; ambas historias narran el proceso de madurez de una niña que vence el miedo y explora libremente un entorno peligroso y tentador, deviniendo al final de su viaje un ser autónomo, asertivo, y libre.

Tras haber ya traducido del francés los *Cuentos* de Charles Perrault en 1980, Carmen Martín Gaité (re)escribe la historia de Caperucita Roja y la ilustra con sus propios dibujos,

---

<sup>42</sup> El análisis es de la edición de Siruela (1991) con ilustraciones de la autora.

subvirtiendo la moraleja de Perrault sobre la importancia de la prudencia y la obediencia femenina (Alemany Bay 33). Siguiendo la temática de sus otras novelas infantiles –*El castillo de las tres murallas* (1981), *El reino de Witiza* (1982), *El pastel del diablo* (1985)– Martín Gaité elabora en *Caperucita Roja* un discurso esperanzador de una protagonista activa e independiente que triunfa en su búsqueda de la libertad (Alemany Bay 27; Cruz-Cámara 150). La libertad, un tema recurrente en el trabajo literario de Martín Gaité, se alcanza al resolver una oposición entre la autonomía del ser y las imposiciones de la sociedad que restringen el libre desarrollo de la identidad de la protagonista (Cruz-Cámara 188-189).

Aunque *Caperucita en Manhattan* se emparenta con el género *Bildungsroman* –narrativas que relatan la formación de un individuo joven en una sociedad moderna– también se opone a éste. Mientras el *Bildungsroman* clásico<sup>43</sup> resuelve el conflicto entre los ideales de autodeterminación del individuo y las demandas del proceso de socialización, para terminar con la conformidad del ser y el sentimiento como parte de la sociedad, en *Caperucita en Manhattan* la protagonista no sacrifica su libertad individual y, finalmente, evita adaptarse al orden social. En particular, son los valores de una sociedad capitalista moderna lo que la protagonista va descartando durante su formación.

---

<sup>43</sup> Para una discusión del tema de la civilización del individuo en el *Bildungsroman* clásico véase el estudio de Franco Moretti.

*Caperucita en Manhattan* narra el proceso de formación de una Caperucita moderna.

Sara Allen, una niña que vive en Brooklyn, tiene un día la oportunidad de visitar por sí sola a su abuela en Morningside y de explorar la ciudad durante su viaje. La novela está dividida en dos partes: la primera –titulada “Sueños de libertad”– presenta el entorno familiar y social en el que vive Sara y donde le enseñan aquellos valores y normas de comportamiento que le limitan su libertad, su deseo de viajar, y con ello, la oportunidad de forjar su propio camino e identidad; la segunda –titulada “La aventura”– narra la ruptura con aquel proceso de socialización, cuando Sara desobedece a su madre y toma la iniciativa de visitar a su abuela por sí sola, encontrando en el camino a una mujer atípica, miss Lunatic, que la guía en su proceso de madurez y le anima a explorar libremente su entorno. Mientras que en la primera parte Sara es restringida por las precauciones de su madre, el miedo de la ciudad moderna, la cotidianidad, las convenciones y la seguridad, y vive sus deseos de manera indirecta; en la segunda, tras vencer el miedo, da rienda suelta a su curiosidad y explora su entorno, deteniéndose a observar todo aquello que encuentra a su paso y que para ella representa una excepcional experiencia, dado que la conduce a un crecimiento de su carácter individual. De manera que, vencer el miedo y detenerse a explorar un entorno nuevo (sea una urbe o un bosque) son factores claves para el desarrollo de una identidad femenina asertiva, tanto en la obra de Martín Gaité como también en Valenzuela.

*Caperucita Roja* empieza con una descripción de los diferentes barrios de Nueva York, situando la historia en una urbe moderna.<sup>44</sup> Resalta en particular el Central Park como un lugar agradable para explorar, a pesar de ser peligroso por los crímenes que pueden ocurrir allí: “Es un gran parque alargado por donde resulta excitante caminar de noche, escondiéndose de vez en cuando detrás de los árboles por miedo a los ladrones y asesinos que andan por todas partes, y sacando un poquitín la cabeza para ver brillar las luces de los anuncios y de los rascacielos” (13-14). Sin embargo, a pesar de tener a su alcance tan interesante localización, son pocos los que aprovechan a explorarlo y descubrir sus encantos:

Pero a las personas mayores no se les ve alegría en la cara cuando cruzan el parque velozmente en taxis amarillos o coches grandes de charol, pensando en sus negocios y mirando nerviosos el reloj de pulsera porque llegan con retraso a algún sitio. Y los niños, que son los que más disfrutarían corriendo esa aventura nocturna, siempre están metidos en sus casas viendo la televisión, donde aparecen muchas historias que les avisan de lo peligroso que es salir de noche. (14)

---

<sup>44</sup> Aunque la acción se desarrolla en Nueva York, también se puede relacionar con las urbes modernas españolas. Lo que permite más tal conexión es el lenguaje por el cual Martín Gaité reproduce, mediante las voces de los personajes, el habla popular española, incluyendo expresiones como: “¡Menuda lagarta!”, “Válgame Dios” “¡Vaya, hombre!” “¡Anda!” “¡Vamos, hombre!” “¡Madre mía, cómo son!” (19, 22, 29, 56, 77, 133). Esa estrategia estilística de retratar a la sociedad española mediante el lenguaje también ocurre en otras obras del corpus.



Esta apertura de la novela plantea el problema principal y la crítica social que *Caperucita en Manhattan* desarrolla: los valores capitalistas (principalmente la preocupación por el dinero y el uso “útil” del tiempo), y el miedo hacia el mundo exterior que impide a la gente vivir libremente en su entorno, tomarse el tiempo para explorarlo y así crecer mediante dicha experiencia.<sup>45</sup>

Además, intercala una referencia metaliteraria a la versión de Perrault, una de estas “historias que les avisan de lo peligroso que es salir de noche,” y cuya pedagogía del terror Martín Gaité subvierte en su (re)escritura para hacer posible el desarrollo libre del ser autónomo (14).

La primera parte presenta el conflicto entre el proceso de socialización de Sara, que pretende adoctrinarle tales valores sociales coercitivos, y la resistencia de la niña que sueña con liberarse y seguir su propio camino. La resistencia de Sara en aceptar convenciones se fortalece por su capacidad de tomar la iniciativa y crear alternativas. Es así que la protagonista utiliza la imaginación para compensar lo que le falta, por ejemplo, inventa palabras que llama “farfanías” para expresarse mejor, y para enriquecer su vocabulario en español. Asimismo, aprende a leer ella sola cuando es muy pequeña y lo hace de manera activa y crítica, al grado que re-escribe los finales de sus primeras lecturas: *Caperucita Roja*, *Alicia en el País de Maravillas* y *Robinson*

---

<sup>45</sup> Esa reflexión crítica de la sociedad moderna es recurrente en las obras literarias de Martín Gaité. Sus novelas frecuentemente retratan la sociedad española de los noventa, criticando el capitalismo tardío y el discurso del consumismo (Cruz-Cámara 201; Wilson 77).

Crusoe.<sup>46</sup> Los neologismos y la re-escritura de obras anteriores subrayan la inestabilidad de la lengua y de las historias, mostrando la posibilidad de innovar los dos. Asimismo, es una proyección del proceso creativo de la autora en su propio personaje que crea un espejismo metaliterario de la (re)escritura de Caperucita Roja.

Las primeras lecturas de Sara le despiertan el deseo de tener sus propias aventuras y la llevan a asociar la libertad con la idea de emprender viajes sin la necesidad de contar con alguna autoridad superior o una figura paterna o materna: “la aventura principal era la de que fueran por el mundo ellos solos, sin una madre ni un padre que los llevara cogidos de la mano, haciéndoles advertencias y prohibiéndoles cosas. Libres” (22). Al no poder alcanzar esa libertad deseada, Sara vive de manera vicaria, mediante la imaginación y la lectura: “leyendo se puede viajar con la imaginación, o sea soñar que se viajaba” (37). Sin poder explorar la ciudad, estudia y memoriza un plano que tiene de Nueva York: “Había llegado a conocerla [a Manhattan] como las rayas marcadas en la palma de su mano y estaba segura de poder orientarse de maravilla por la isla de sus sueños, surcarla de un extremo a otro y meterse sin miedo en todos sus recodos, a pesar de que nunca había tenido ocasión de comprobarlo” (41). Desde el interior de su casa,

---

<sup>46</sup> “El fin [de Caperucita Roja] estaba equivocado. También el de Alicia, cuando dice que todo ha sido sueño, para qué lo tiene que decir. Ni tampoco Robinson debe volver al mundo civilizado si estaba tan contento en la isla” (23).

imagina cómo puede ser el mundo de afuera, asomándose una noche a la ventana abierta<sup>47</sup> y repitiendo “miranfú,” una nueva “farfanía” que acaba de inventar y que quiere decir “va a pasar algo diferente” o “me voy a llevar una sorpresa,” como si lo rezara (35).

Sara aprende que esas fantasías suyas no son aceptables y las cultiva en secreto: “Había entendido que los sueños sólo se pueden cultivar a oscuras y en secreto” (36). Su madre, Vivian Allen, es la que más le impide el libre desarrollo de su individualidad aplacando su curiosidad. Le preocupa que Sara haga muchas preguntas,<sup>48</sup> y sobre todo, los tipos de preguntas que hace – como “qué es morirse” o “qué es la libertad”– que le parecen “raras” en una niña (21).

Asimismo, las “farfanías” le parecen anormales, haciéndole pensar que “Dios mío, esta niña está

---

<sup>47</sup> La ventana es un topos artístico de larga y extensa tradición, tanto en producciones literarias como iconográficas (Pedrosa 332). El simbolismo de la ventana como límite ente lo interior y lo exterior, y su asociación a ritos de iniciación de mujeres encerradas, ya aparece en la literatura medieval hispánica y europea (Pedrosa 333-334). En las obras de Martín Gaité, la ventana es un motivo recurrente que alude a la apertura al mundo para un personaje recluso (en particular femenino) que mira por ella observando una ciudad animada que invita a la aventura (Martinell Gifre 32-33). Asimismo, Martín Gaité ha desarrollado el tema de “las mujeres ventaneras” en la ficción hispánica en el ensayo “Mirando a través de la ventana” donde argumenta que: “La ventana es el punto de referencia de que dispone [la mujer] para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido” (*Desde la ventana* 36). En el análisis de textos femeninos, suyos y de otras autoras, anota que es desde la ventana donde la mujer expresa su deseo de libertad: “la vocación de escritura como deseo de liberación y expresión de desahogo, ha germinado muchas veces a través del marco de una ventana. La ventana es el punto de enfoque, pero también el punto de partida” (*Desde la ventana* 37).

<sup>48</sup> Hay numerosas descripciones de Sara que la caracterizan como una niña preguntona, por ejemplo: “A Sara le daba vueltas la cabeza como si fuera un molino y se le ocurrían cientos de preguntas que le quería hacer a la abuela Rebeca,” y “le veía en los ojos [de Sara] las ganas de freírle a preguntas” (53, 186).

loca” (33). El comportamiento y manera de pensar atípica de Sara le inquieta tanto a Vivian que en algún momento considera seguir el consejo de una vecina de llevarla a un psiquiatra, si no fuera tan caro.

La madre de Sara, que se caracteriza por ser cautelosa<sup>49</sup> y por preocuparse demasiado,<sup>50</sup> representa un modelo femenino negativo que le limita a Sara en su desarrollo enseñándole convenciones, rutinas repetitivas y a temer al mundo y a lo desconocido, impidiéndole así el descubrimiento de caminos diferentes. Esa pedagogía del terror –término de la teoría de María Tatar ya discutida anteriormente– también ocurre en el cuento de Valenzuela; en ambas narrativas es la madre la que transmite a la hija tal lección cuya función es la de suprimir la curiosidad y disuadir a la niña de la exploración, resultando en una delimitación del proceso de madurez.

Un ejemplo de la pedagogía de terror que Vivian transmite a su hija, de manera consciente (por las cosas que le dice) e inconsciente (por su manera de actuar como ejemplo de conducta) son los viajes que hacen cada sábado a visitar a la abuela para llevarle una torta de fresa, una receta de la familia orgullo de Vivian que Sara desprecia heredar, y del cual está harta

---

<sup>49</sup> Por ejemplo, le pone a Sara un impermeable aunque no va a llover, advirtiéndole que “hay que ser precavidos” (48).

<sup>50</sup> La madre, que “siempre estaba barruntando catástrofes,” le dice a la vecina “Pero es que, no sé, cuando estoy a gusto, siempre me parece que va a pasar algo malo” (19, 75).

por el tedio que su sabor le causa. Tras cerrar bien la puerta con varias cerraduras colocadas a alturas diferentes, cumplen puntualmente “a las mismas horas el mismo recorrido,” con Vivian cogiéndole a Sara fuertemente la mano (41). Durante el viaje, mientras Sara observa a la gente “a un negro que vendía plátanos en un carrito, a un chico que iba en moto con los auriculares puestos, a una rubia de tacones altos, a un viejo que tocaba la flauta sentado en unas escaleras,” Vivian es recelosa de ellos y le advierte a Sara que no les haga caso (48).<sup>51</sup> De manera que, el viaje con su madre es una tarea rutinaria marcada por la prisa y el miedo, pero que al mismo tiempo despierta en Sara “la tentación de echar a correr con su impermeable rojo, su paraguas y su cesta, traspasar aquel umbral y perderse sola entre la gente rumbo a Manhattan”, convirtiéndolo en una aventura (49).

De manera parecida a la anciana de “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” que vive sola en el bosque, la abuela –Rebeca Little, o Gloria Star (su nombre de artista) del cuento de Martín Gaité– es un modelo femenino alternativo: fue cantante de *music-hall*, se había casado varias veces, es aficionada al licor de pera, fuma tabaco de picadura, y ahora vive sola en un piso

---

<sup>51</sup> Hay aquí una dimensión crítica de la urbe moderna alienadora donde se ha perdido la compasión y el sentido de lo ciudadano:

Había mucha gente que iba hablando sola en el metro de Nueva York. Unos entre dientes, otros más alto y algunos incluso echando discursos como si fueran curas. Estos últimos solían llevar las ropas en desorden y el pelo alborotado, pero, aunque decían de vez en cuando, con un tono altisonante, «hermanos» o «ciudadanos», sus palabras se estallaban contra una muralla de silencio y de indiferencia. Nadie los miraba. (50)

en Morningside, en el “bosque” que en esta novela es Manhattan, donde pasa el tiempo leyendo y tocando música. Sara la admira porque es la única en la familia que se destaca como individuo; por ejemplo, en el álbum de la familia la foto de la abuela es “la única fascinante” en comparación con las demás, en las que “aparecían personas difíciles de distinguir unas de otras” (17).

En contraste a la madre, la abuela no se preocupa por tener una vida estructurada y vive en un desorden: “Por el suelo y colgando del respaldo de los asientos, se veía un revoltijo de ropas de toda índole, y encima de la gran cama deshecha, había un montón de cartas, fotografías y recortes de prensa esparcidos sin orden ni concierto” (61-62). El desorden es un tema recurrente que en las obras de Martín Gaité actúa como una metáfora de la libertad, tal como ha comentado al respecto Emma Martinell Gifre: “el desorden no se rechaza por lo que comporta de libertad y de falta de regularidad; el orden se asocia a la rutina y a la imposibilidad de una expansión individual” (74).<sup>52</sup> La abuela representa un ser libre y valiente que no tiene miedo de

---

<sup>52</sup> Asimismo, el desorden tiene una alusión social particular. En *Usos amorosos de la postguerra española*, Martín Gaité comenta que durante el franquismo el desorden se asocia con el anarquismo y es juzgado como “enfermedad.” Se enseñaba a las niñas en particular, como futuras amas de casa, a cultivar el orden:

La alerta contra la anarquía, que vertebró toda la política interior y exterior en los años de consolidación del franquismo, tuvo su correlato más fiel en el ámbito de lo doméstico. Son muy frecuentes los textos donde se habla del desorden en términos de enfermedad [...] En cambio sabían desde niñas que no había males más terribles para la buena salud de la sociedad que los

la ciudad: “A ella no le dan pizca de miedo los parques, baja mucho al de Morningside, y eso que dicen que es tan peligroso” (149). Mientras la madre le restringe a Sara el desarrollo libre, la abuela le quiere abrir los caminos a nuevas experiencias, animándola a explorar la ciudad,<sup>53</sup> discutiendo con ella abiertamente temas como la soledad y la libertad, y contestando a las preguntas “raras” de Sara que la madre evita.

Por otro lado, la abuela regala a Sara un librito sobre la estatua de la Libertad de Nueva York, lo que constituye, como el mapa de la ciudad memorizado, una prolepsis de la aventura que la niña va a experimentar. La primera parte de la novela termina cuando Sara lee secretamente aquel librito y sus padres le interrumpen para avisarle que esa misma noche deben

---

que se incuban en un hogar desorganizado. Y organizarlo era competencia indiscutible de la mujer. (*Usos amorosos de la postguerra española* 118)

En sus obras literarias, Martín Gaité subvierte este paradigma social, valorizando positivamente el desorden y asociándolo con la liberación femenina. Por ejemplo, Carmiña Palerm argumenta que la dicotomía orden-desorden elaborada en la novela *El cuarto de atrás* (1978) de Martín Gaité alude al orden totalitario del régimen franquista, y la valorización positiva del desorden al deseo de la protagonista por una utopía anárquica (124-128). El cuarto de atrás, que tanto representa el lugar físico de la casa como un cuarto metafórico dentro de la mente de la protagonista, es el espacio privado de la mujer donde el desorden y la suspensión de las reglas fomenta la imaginación y el pensamiento libre de la protagonista que desea vivir en desorden: “Yo soñaba con vivir en una buhardilla donde siempre estuvieran los trajes sin colgar y los libros por el suelo, donde nadie persiguiera a los copos de polvo que viajaban en los rayos de luz, donde sólo se comiera cuando apretara el hambre, sin más ceremonias” (*El cuarto de atrás* 78).<sup>53</sup> Por ejemplo, en la segunda parte de la novela, cuando Sara tiene la oportunidad de explorar Central Park, la abuela está contenta y conforme con que la niña se demore para disfrutar su viaje. Al respecto dice Sara: “la llamé [a la abuela] por teléfono antes de salir y sabe que iba a entretenerme un poco porque quería darme una vuelta por Central Park. A ella le gusta mucho esta zona; me dijo que qué suerte, que me fijara bien en todo para contárselo” (149).

viajar a Chicago para asistir a un entierro. Su madre le indica que dada la circunstancia deberá quedarse con la vecina, y le hace especial énfasis en el comportamiento y el rol que también deberá jugar durante la ausencia de sus padres: “Por favor, hija mía, acabas de cumplir diez años. Y ya tienes edad de hacerte cargo de las cosas. Espero que te portes bien” (81). Sin embargo, Sara decide desobedecer a sus padres, aprovechándose de su ausencia para visitar por sí sola a su abuela, viviendo por fin la aventura con que soñaba.

El viaje independiente e iniciático de Sara –relatado en la segunda parte de la novela, apropiadamente titulada “La aventura”–, presenta ciertos obstáculos, como todo viaje. Cuando Sara va en el metro rumbo a Morningside, decide salir algunas estaciones antes con el propósito de explorar Central Park; sin embargo, súbitamente experimenta un miedo que la paraliza en el andén: “me encontré andando sola camino de la salida entre tanta gente que no conocía, en vez de gozar de lo bonito que es eso, sentirse libre, me fallaron las fuerzas [...] me había entrado un miedo que no me dejaba ni respirar” (137). Mientras los otros viajeros ignoran a la niña llorando, una mujer se detiene a ayudarla, consolando y guiándola el resto de su viaje, siendo así como una especie de hada o *donante/auxiliar mágico* de los cuentos maravillosos. Se trata de un personaje nuevo y fantástico que Martín Gaité añade a la historia de Caperucita: miss Lunatic, el espíritu de la estatua de la Libertad que vigila Manhattan y sale por las noches a recorrer la ciudad.



Miss Lunatic es un ser marginal; su nombre en el inglés quiere decir “loca”, es decir, fuera de los parámetros de lo normal. Parece una mendiga (es “una mujer muy vieja vestida de harapos y cubierta con un sombrero de grandes alas”)<sup>54</sup> y una bruja que adivina el futuro<sup>55</sup> y lleva elixires, incluso uno contra el miedo: “Sabía leer el porvenir en la palma de la mano, siempre llevaba en la faltriquera frasquitos con ungüentos que servían para aliviar dolores diversos” (85); además, no tiene documentos oficiales que le legitimen su identidad ni posee familia o residencia conocidas (85). Es una individuo atípica, de “peculiar aspecto” y con sus propias “extravagancias,” que se destaca de los demás no solamente por su apariencia sino también por su moral (86). Rechaza los dos valores pilares de la sociedad capitalista –el dinero y el tiempo– en tal grado, que debate la creencia general de que en el dinero es necesario para vivir, cuando para ella sólo son “viles papeluchos arrugados” que impiden la vivencia libre, pues “se ha convertido en meta y nos impide disfrutar del camino donde vamos andando”; en ese sentido, propone que hay que aprovechar del tiempo para vivir en vez de ganar más dinero: “Para mí

---

<sup>54</sup> Miss Lunatic se parece a otro personaje de Martín Gaité: el hombre misterioso de la novela *El cuarto de atrás* que “trae la cabeza cubierta con un sombrero de grandes alas” y que visita una noche a la protagonista, deviniendo para ella un interlocutor que la guía en su proceso de autodescubrimiento (29).

<sup>55</sup> Aunque lee el porvenir, no parece determinado, sino flexible; miss Lunatic lee las manos de manera “abierta”, es decir, señala caminos dejando a la gente libre para hacer una decisión propia: “el porvenir no lo leo cerrado, sino abierto [...] no doy soluciones, me limito a señalar caminos que se cruzan y a dejar a la gente en libertad para que elija el que quiera” (93).

vivir es no tener prisa,<sup>56</sup> contemplar las cosas, prestar oído a la cuitas ajenas, sentir curiosidad y compasión, no decir mentiras, compartir con los vivos un vaso de vino o un trozo de pan”; también, argumenta críticamente que la gente “en nombre de ganar dinero para vivir, se lo toman tan en serio que olvidan de vivir” (92, 91, 92, 92). Asimismo, quiebra con el orden de la división social, socializando con toda clase y raza de gente,<sup>57</sup> sin prestar atención al estigma y menosprecio que se le suelen atribuir a los seres en el rango bajo de la sociedad:

Pero las zonas que frecuentaba de forma más asidua eran las habitadas por gente marginal, y su vocación preferida, la de tratar de inyectar fe a los desesperados, ayudarles

---

<sup>56</sup> Carmen Martín Gaité también tiene un ensayo sobre el concepto del tiempo en la sociedad –“Recetas contra la prisa” (1960)– en el que argumenta que la prisa, síntoma de la sociedad moderna, deviene una “angustia” del ser:

Tal como está organizado el mundo en que vivimos, es evidente que todo a nuestro alrededor parece girar al unísono pidiendo urgencia y que muchas cosas resultan materialmente imposible dejar de hacerlas de prisa. Ahora bien, el hacer las cosas de prisa lleva aparejada una angustia en el que las hace que impide hacerlas bien con la atención necesaria [...] Tanto es así que a este tiempo de pensar se le suele llamar perder el tiempo, porque el hombre se ha hecho esclavo de la prisa y siente como inerte y sin consistencia todo lo que no lleva su marca angustiosa. (*La búsqueda de interlocutor* 77, 80)

En contraste a los adultos, los niños, que todavía no se han adaptado al sistema social, gozan de un ritmo que les hace libres y les da la oportunidad de aprender: “Los niños van siendo ya de los pocos seres humanos libres, dueños de su tiempo [...] se entregan de lleno, con paciencia y atención a cada cosa que van haciendo. Por eso tienen la puerta abierta a todo aprendizaje” (*La búsqueda de interlocutor* 81).

<sup>57</sup> “Hablaba con los vendedores ambulantes de bisutería y de perritos calientes, africanos, indios, portorriqueños, árabes, chinos, con los viajeros extraviados por los largos pasillos del metro o por los andenes de Penn Station entre confusas consignas de altavoces, con los porteros de los hoteles, con los patinaderos, con los borrachos, con los cocheros de caballos que tiene su parada en el costado sur de Central Park. Y todos tenían alguna historia que contar” (87).

a encontrar la raíz de su malestar y a hacer las paces con sus enemigos. Lograba pocos resultados, pero no se desanimaba, y eso que le insultaron muchas veces por meterse donde nadie la había llamado, y llegaron a echarla a patadas de un local de Harlem, por defender a un negro al que estaban atacando otros cuatro, mucho más robustos. (88)

Son precisamente los valores morales subversivos, los que miss Lunatic enseña a Sara.

Le aconseja no seguir órdenes: “¿A qué nos importa lo que diga el chico [el guarda jurado]? Lo han puesto ahí para que se crea que manda, pero no manda”; ni tampoco prohibiciones: “Nunca hay que hacer caso de las prohibiciones –dijo miss Lunatic–. No suelen tener fundamento porque son de un sistema arbitrario,” animándola a su vez a seguir sus propios deseos y a expresarse libremente diciéndole a Sara “¡Dilo!” y “¡Sigue!” cuando se contiene (131, 132, 140).

Escuchando a miss Lunatic, Sara empieza a adoptar su modo de pensar, internalizando sus discursos, por ejemplo, refiriéndose al dinero como “viles papeluchos” (203).

Tener a miss Lunatic a su lado –un modelo de una mujer libre y segura de sí misma, que se mueve y camina con altivez e independencia, le ayuda a vencer el miedo y sentimiento de remordimiento por desobedecer a sus padres, dándole la oportunidad de gozar de su exploración de la ciudad observando los detalles, mediante la cual encuentra la liberación (89):

La niña levantó los ojos hacia el cielo, hacia los remates de los altísimos edificios coronados por jardines frondosos, balaustradas y estatuas, surcados de anuncios

luminosos que se sucedían sin cesar: letras y dibujos persiguiéndose de forma vertiginosa, enredándose unos con otros, desapareciendo o alternándose en un derroche de fantasía. La niña se soltó de la mano de miss Lunatic y dio un brinco con los brazos tendidos hacia el cielo. –Oh, soy libre! –exclamaba–. ¡Libre, libre, libre! Y las lágrimas volvieron a correr por sus mejillas sonrojadas de frío.” (124-125)

Después de pasarle a Sara esas lecciones que le fortalecen el carácter, miss Lunatic la deja sola para explorar Central Park, antes de ir a la casa de la abuela, para que tenga su propia aventura, porque formarse como ser autónoma implica caminar sola y superar el miedo: “tenía que quedarse a solas para conocer la atracción del impulso, la alegría de la decisión y el temor del acontecer. Venciendo el miedo que le quedara, conquistará la Libertad” (158).<sup>58</sup> De manera que, miss Lunatic desempeña la función del *donante/proveedor* de los cuentos maravillosos, un personaje auxiliar que sale al encuentro para ayudar al héroe y someterle a una prueba (pasar por Central Park sola) (Propp 54).

---

<sup>58</sup> La importancia de viajar solo para descubrir algo nuevo y así crecer aparece también en otro ensayo de Martín Gaité, “Los malos espejos” (1972):

[Y]a nadie se aventura a solas a nada, cada día da más miedo. Ni a conocer a una persona, ni a leer un libro, ni a hacer un viaje. Para todo se acude a las guías, a los informes, a los resúmenes. Nadie quiere arriesgarse porque ir a solas entraña siempre riesgo, de eso qué duda cabe; pero es, por otra parte, la única forma de inventar o de descubrir algo inédito. (*La búsqueda de interlocutor* 16)

Cuando Sara inicia su paso a solas por Central Park, la estatua de Libertad es un símbolo que le recuerda lo que le había enseñado miss Lunatic, animándola a seguir adelante: durante su camino, Sara “levantó la mirada y vio brillar a lo lejos, más allá de los árboles y al otro lado del río, la antorcha de Libertad. Y se sintió poderosa como la diosa misma que la mantenía en alto; no era el momento apropiado para desfallecer” (190). De manera que, miss Lunatic también representa una figura materna ideal que le guía a la niña en su camino independiente hacia la libertad. Podemos ver una similitud entre el rol que desempeña miss Lunatic y el pensamiento de Martín Gaité de que la madre debería animar al niño a aprender libremente sobre el mundo y formar una actitud autónoma: “Martín Gaité sees the role of the mother as one which facilitates the child’s development by giving them freedom to understand the world freely, giving them the tools to reach ‘criterio autónomo’” (Blanco 51).

Durante el paseo solitario de Sara por el Central Park, la niña se encuentra con el lobo, Edgar Woolf. Es un millonario famoso, propietario de una pastelería próspera, dueño de un rascacielos entero, pero es un hombre desesperado, obsesionado (“los ricos sólo piensan en aumentar su riqueza, sacándole más remordimiento al dinero que ganan”) e infeliz por haberse dedicado toda su vida a su negocio (99). Hay una subversión aquí, porque el hombre exitoso y ejemplar de la sociedad capitalista, él que ha realizado el “American Dream”, deviene el “lobo” de la historia o un ser “vulgar,” mientras la marginada miss Lunatic representa el espíritu

humano: “No soy más que un vulgar hombre de empresa, pero, eso sí, inmensamente rico” (167).

Lo que el lobo quiere de Sara es la receta de la torta de fresa porque le falta una para su pastelería), y ella, sin pensarlo mucho se la da, traicionando a su madre y renunciando a guardar la receta secreta en la cual está depositada la tradición y la herencia de la familia, diciéndole que la receta verdadera está en la casa de la abuela. Esta traición es una ruptura simbólica con el rol femenino tradicional que la madre pretende transmitir a la hija.

Al llegar al piso de la abuela y, tras encontrarla bailando con Edgar Woolf,<sup>59</sup> Sara decide no interrumpir ese momento de intimidad y se aleja para continuar su aventura en Nueva York. *Caperucita en Manhattan* termina de manera abierta (el último capítulo se titula “Happy end, pero sin cerrar”), con Sara caminando hacia la estatua de Libertad y leyendo un mensaje que le había dejado miss Lunatic en un papelito:

No te hice ni celeste ni terrenal,  
  
ni mortal ni inmortal, con el fin de  
  
que fueras libre y soberano artífice

---

<sup>59</sup> Aunque la sexualidad no es un tema central en *Caperucita en Manhattan*, se plantea en relación con la abuela quien representa una libertad sexual: es divorciada, tiene un novio (Aureliano) al principio de la novela y luego es soltera otra vez y en búsqueda de otro novio (le pregunta a Sara: “¿Te parezco muy vieja? ¿O crees que todavía puedo sacar algún novio?”) (69). El tema de la sexualidad sin compromiso (el matrimonio) se elabora también en las obras de Marsé, Vázquez Montalbán y Valenzuela discutidas en el capítulo anterior.

de ti mismo, de acuerdo con tu designio. (204)

En oposición a la moraleja de la versión de Perrault, estos versos ofrecen una lección sobre la libertad del ser (“soberano artífice de [sí] mismo”) de seguir su propio camino (“de acuerdo con [su] designio”). Son una cita del filósofo italiano renacentista Juan Pico della Mirandola (*De la dignidad del hombre*) cuya filosofía humanista reconoce la pluralidad de posibilidades que el ser tiene, concibiendo al ser humano como una persona libre de predeterminismo y capaz de elegir lo que quiere ser, y que puede servir para reivindicar al marginado (Odartey-Wellington 103-104). Como argumenta Dorothy Odartey-Wellington, este mensaje final de miss Lunatic sirve para revelar a Sara que es libre de elegir entre distintas posibilidades, sin ser atada al papel tradicional que le quiere imponer su madre (104).

La enseñanza moral de *Caperucita en Manhattan* consiste entonces en que Sara aprende de su aventura e inicia un proceso de madurez, basado en la necesidad de quitarse las amarras que las normas convencionales y el miedo le imponen y que a la vez le inhiben su desarrollo, y con él la verdadera posibilidad de reconocer la riqueza de las alternativas que existen a su alcance. Después de tener que cultivar en secreto sus deseos, la aventura de esa Caperucita moderna por la ciudad de Nueva York le permite realizarlos y crear para sí misma su propio camino, alcanzando así la libertad.

La libertad, el estado utópico alcanzado al final del proceso de madurez de Sara, es el eje central de la novela. Podemos entonces interpretar la novela como una propuesta feminista. Sin embargo, hay que precisar el feminismo y la concepción de liberación femenina; pues aunque Martín Gaité rechaza el movimiento feminista, llamándose “antifeminista” en desacuerdo con la concepción de liberación de la segunda ola feminista,<sup>60</sup> podemos ver una cierta posición feminista en sus obras, resaltada por María José Blanco en las ideas de *Cuadernos de todo*, que se relaciona en particular con las ideas feministas que existían en España antes de la guerra civil y el régimen franquista (Blanco 47, 49; Wilson 76-77). Para Martín Gaité, la libertad no es la independencia económica que el movimiento feminista propone. Esta es criticada por la autora por implicar que una mujer independiente significa ser como un hombre, es decir, entrar en el mundo industrial donde el valor de una persona se reduce a lo que gana. Martín Gaité asocia la libertad con la soledad y el espacio para reflexionar y formar pensamientos propios (Blanco 50, 52-53). En particular, tiene que ver con la posibilidad de conocer al mundo libremente y desarrollar una percepción autónoma que permite tener una actitud crítica; es decir, se trata de una reivindicación del individuo, como comenta Caroline Wilson en un ensayo sobre el feminismo de Martín Gaité: “pensando en su obra, lo que Carmen Martín Gaité busca y ha

---

<sup>60</sup> Blanco cita este comentario curioso de Martín Gaité que alude a la plurisignificación de la libertad femenina: “Yo soy antifeminista. Yo aspiro a la libertad” (49).



buscado, en sus escritos, en diferentes formas: ser fiel a sí misma y a su experiencia y conocimiento del mundo y comprometerse a escribir esa fidelidad en su obra” (81). El derecho de forjar el propio camino según los deseos individuales, siendo fiel a sí mismo y no a las normas que un orden social (sea el patriarcado o el feminismo) impone es la libertad que *Caperucita en Manhattan* desarrolla.

La reivindicación del individuo, y de su derecho a tomar una posición autónoma y crítica del mundo que le rodea, se repite en la (re)escritura que constituyen el análisis del siguiente capítulo: *Caperucita en la zona roja* de Manlio Argueta. Mientras en *Caperucita Roja en Manhattan* son las conductas de comportamiento femenino conservadoras las que impiden a la protagonista este libre desarrollo, en *Caperucita en la zona roja* es el sistema político y militar el que oprime al individuo en su lucha por forjar caminos alternativos.

## **5 *Caperucita en la zona roja* de Manlio Argueta: una experimentación narrativa en la representación de la lucha revolucionaria contra el régimen violento de El Salvador**

Como vimos hasta ahora, el miedo y las normas de comportamiento son obstáculos que limitan a Caperucita en su camino hacia la libertad. Tanto en *Caperucita Roja en Manhattan* como en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja,” es la madre quien transmite a la hija el miedo y las pautas de conducta enseñándole a ser cautelosa cuando sale de la casa. En la versión de Manlio Argueta titulada *Caperucita en la zona roja* (1977), el miedo se convierte en una arma de terror que el régimen salvadoreño impone sobre la sociedad para mantenerla bajo su control. Mientras que en las obras hasta ahora estudiadas, los protagonistas simplemente ignoraban las normas de su entorno y seguían otras, en *Caperucita en la zona roja*, alcanzar la libertad deseada implica la tarea de oponerse frontalmente contra la agresión y la violencia de la dictadura militar en San Salvador.

En ese sentido, la narrativa de Manlio Argueta tiene una carga social importante, dado que reflexiona críticamente sobre la realidad socio-política de El Salvador (en especial sobre el autoritarismo militar), y también sobre Latinoamérica (Gavidia 3). Argueta forma parte de la “Generación Comprometida” y es uno de los miembros fundadores del *Círculo Literario*

*Universitario* (1956) (Gavidia 21). En una entrevista con Zulma Nelly Martínez, Argueta explica que el círculo literario surge de un activismo cultural y político opositor a los gobiernos militares de El Salvador. En concreto se opone a la dictadura militar que comienza en 1931, cuando el general Maximiliano Martínez toma el poder por un golpe de estado y reprime mediante el terror al pueblo salvadoreño, sobre todo a las organizaciones campesinas:

Hay un régimen militar que asienta su poder en una victoria en contra del pueblo. De ahí viene su inflexibilidad, su vocación para mantener aplastadas las manifestaciones culturales [...] Desde ahí [al fundar el *Círculo Literario Universitario*] se inicia nuestra polémica pública, denunciando a la dictadura, escribiendo poesía, haciendo activismo cultural, participando en organizaciones políticas. Quiero decirte que nuestro grupo adquirió bastante vigencia; éramos muy conocidos como los poetas que se oponían al régimen. (Argueta, “Entrevista” 42-43)

El *Círculo Literario Universitario* elabora una concepción particular de la literatura a partir de una reflexión sobre su función social, el rol del escritor, y la manera cómo la literatura puede representar a la realidad social. Para éste grupo, la función de la literatura es tener un posicionamiento político que esté “ligado al pueblo y opuesto a la represión,” y el rol (moral) del escritor es romper con el silencio para no ser cómplice de la dictadura (Argueta, “Entrevista” 43). Eso resume el lema del grupo –“el escritor es una conducta”– que resalta la vocación ético-

moral de representar al pueblo como fundamento de la estética literaria: “la *ética* debe relacionarse íntimamente con la *estética*. La conducta moral nos debía mantener al lado de nuestro pueblo, combatiendo el régimen injusto” (Argueta, “Entrevista” 43). De manera que, el escritor deviene la voz del pueblo que ha sido silenciado;<sup>61</sup> o en palabras famosas de Miguel Ángel Asturias que resuenan en el lema del *Círculo Literario Universitario*: “el poeta es una conducta moral” (Arias, “Conciencia de la palabra” 46).

La siguiente cuestión entonces es cómo expresar esa conducta moral. El problema estético, la búsqueda por una manera de hablar de la realidad dan fruto a una experimentación narrativa. En su estudio sobre la “nueva narrativa centroamericana” –un mini boom de narrativas que surge a partir de la década de los setenta, coincidiendo con una crisis política, y que elaboran una nueva manera de representar la realidad socio-política de los setenta y ochenta–, Arturo Arias argumenta que la ideología revolucionaria de la ética viene en paralelo con una revolución estética: “los escritores centroamericanos no son sólo revolucionarios en la política sino también revolucionarios en la forma literaria” (“Conciencia de la palabra” 47).<sup>62</sup> Esa revolución estética consiste en romper con las paradigmas realistas anteriores para construir nuevos códigos

---

<sup>61</sup> En relación al género de los cuentos populares, Jack Zipes apunta que el cuentista actúa como portavoz de la plebe (*Breaking the Magic Spell* 5-7).

<sup>62</sup> El paralelismo entre la revolución de la ética y la estética había ya florecido con las Vanguardias (López García 187, 190).

simbólicos que redefinan y presenten nuevas maneras de comprender la realidad social (“Literary Production and Political Crisis in Central America” 26). Resumiendo las características principales de esta nueva narrativa, Arias concluye que:

[L]a nueva narrativa rompe literariamente de manera significativa con el discurso literario tradicional al incorporar todos los lenguajes de su tiempo y construir un microcosmos plurilingüístico, plenitud de puntos de vista orquestados estéticamente para explorar nuevas formas de percibir, expresar y ubicarse frente a sus respectivas sociedades desde una dimensión trascendental. (“Conciencia de la palabra” 58)

En el caso de Argueta –que se puede colocar dentro del grupo de la “nueva narrativa centroamericana”– él rechaza el realismo socialista convencional luckasiano, diciendo al respecto que el “realismo socialista ha caído en la trampa de una falsa realidad, de ahí viene su desprestigio” (“Entrevista” 52). De ese modo decide experimentar en su lugar con una estética narrativa que mezcla lo ficticio con lo real: “yo intercalo en el trabajo literario cosas ya elaboradas por la realidad” (“Entrevista” 47). Las narrativas de Argueta, y del grupo del *Círculo Literario Universitario*, tienen “como centro de «inspiración» a nuestro país” y en particular al pueblo, cuyos testimonios<sup>63</sup> el escritor va hilvanando en una obra que así adquiere un carácter

---

<sup>63</sup> Por ejemplo, su novela *Un día en la vida* (1983) surge de una entrevista que Argueta hace a una campesina (Argueta, “Entrevista” 46).

colectivo: “Para mí es un problema de método de trabajo que permite una incorporación de la voz colectiva en la obra individual. Entonces, así como en el teatro se habla de creación colectiva, en la novela podría hablarse de *recreación* colectiva” (Argueta, “Entrevista” 43, 48).

El lenguaje popular y la incorporación de una pluralidad de voces colectivas deviene entonces una característica fundamental de ese realismo experimental. Los escritores del *Círculo Literario Universitario* se dan cuenta de que sus obras deben reivindicar el lenguaje popular para que sus narrativas sean fidedignas a la voz de la gente que recrean, y que es además una ruptura formal:

[N]os avergonzábamos de nuestra lengua, de la lengua del pueblo...Era un contrasentido...¿Cómo era posible que nosotros estuviéramos defendiendo al pueblo y que, al mismo tiempo, nos avergonzábamos de la manera en que el pueblo hablaba? Y comenzamos a quitarnos de a poco esa vergüenza, y de repente descubrimos que el empleo del lenguaje local, de la lengua del pueblo, es también una forma de rebeldía: una ruptura con lo establecido desafiando al lenguaje ya que en el lenguaje se consolida y perpetúa lo establecido. (Argueta, “Entrevista” 48)

La teoría literaria del *Círculo Literario Universitario* y las características de la nueva narrativa centroamericana son esenciales en *Caperucita en la zona roja*, una novela que Argueta escribe en Costa Rica (donde está exiliado desde 1972 hasta 1993), y que gana el Premio “Casa de las Américas” (García 56). La novela es de un género híbrido: es una obra ficticia que tiene de

fondo histórico El Salvador de los setenta.<sup>64</sup> Presenta el desarrollo de una relación amorosa entre Alfonso (Al, poeta y estudiante universitario) y Hormiga (Caperucita, Genoveva) que ocurre en El Salvador, un entorno conflictivo donde el mando autoritario y violento de la oligarquía choca contra las manifestaciones y acciones revolucionarias. Alfonso deja a Hormiga para vivir y trabajar con un grupo estudiantil revolucionario que conspira contra el gobierno propagando folletos. Cuando la policía nacional allana la casa clandestina y captura a algunos de los miembros del grupo para torturarles y hacerles “desaparecer” Alfonso logra escapar y se integra a un movimiento guerrillero. El final de la novela no concluye con una resolución, sino con la continuación esperanzadora de la lucha revolucionaria, terminando con un homenaje a los que participan en la lucha: “Esta segunda misión que nos llevaría a otra y otra y recordándolos a todos, mis compañeros, mis hermanos” (183).

A diferencia de los cuentos tradicionales que desarrollan la historia linealmente, la historia en *Caperucita en la zona roja* se desarrolla de manera desconcertante y fraccionada, creando “un inmenso remolino” como lo describe Anna Margarita Gavidia, que representa a través de la estética narrativa el caos y la fragmentación de la sociedad salvadoreña (30).<sup>65</sup> De las

---

<sup>64</sup> Ejemplos de los hechos históricos que *Caperucita en la zona roja* expone incluyen, como nombra Anna Margarita Gavidia: “la masacre de los campesinos de 1932, la participación política por parte del estudiantado a partir de 1960, las manifestaciones estudiantiles y discursos presidenciales” (29).

<sup>65</sup> La representación de la fragmentación y destrucción de las sociedades centroamericanas es una de las características de la nueva narrativa centroamericana, como argumenta Arturo Arias:

estrategias narrativas de *Caperucita en la zona roja* podemos destacar: saltos en el tiempo y el entorno, la pluralidad de los nombres y los apodos de los personajes, el extenso uso del discurso libre indirecto y la mezcla de las voces de los personajes que hace difícil distinguirlas,<sup>66</sup> una variedad de géneros (epistolar, dramático, periodístico, testimonial, a nombrar algunos) y discursos (conversaciones, monólogos, debates y entrevistas políticos). Es así que esta pluralidad discursiva logra presentar un retrato complejo de la sociedad en el que participan personajes de diversos estratos sociales, como estudiantes universitarios, campesinos, guardias nacionales, poetas, y políticos, entre otros, en cuyas voces es posible apreciar el habla popular salvadoreña: el voseo;<sup>67</sup> expresiones populares e irreverentes –“*que les valía la verga,*” “cherito”–; y el lenguaje oral, como la tendencia de conectar dos o más palabras en una sola–“destudiar,”

---

The purpose of this writing is to echo the destruction of Central American society, portray its social chaos, and pose the difficulty of apprehending the meaning of life itself when it is degraded by war and tragedy. What transpires is the need to explore the fragmentation of society so as to try and make some sense of it and to be able to transform it. (“Literary Production and Political Crisis in Central America 19)

Una manera de representar este caos social, y la técnica que aplica Argueta a la novela, es crear un diálogo entre distintos discursos sociales y mezclar varios puntos de vista: “Social voices are engaged in an unending dialogue with one another, where the idioms of different classes, races, sexes, generations and locales compete for ascendancy. These languages represent points of view on the world, forms of conceptualizing social experience” (Arias, “Literary Production and Political Crisis in Central America 26).

<sup>66</sup> La mezcla de voces es típico de la nueva narrativa centroamericana que teje “todo un coro de voces y discursos disímiles y superpuestos” (Arias, “Conciencia de la palabra” 53).

<sup>67</sup> El voseo predomina en la habla diaria de El Salvador (García 81).



“mijito,” “yestuvo,” “miermano,” “questashaciendo”–, o de intercambiar ciertas consonantes – “chabela vargas,” “güeno” (54, 54, 44, 52, 71, 144, 58, 80, 144, el énfasis es mío).

En relación a esas técnicas narrativas, que forman parte de la búsqueda estética del *Circulo Literario Universitario* y la nueva narrativa centroamericana como manera de representar la realidad socio-política o de “explorar nuevas formas de percibir, expresar y ubicarse frente a sus respectivas sociedades”, podemos argumentar que la inclusión de la historia de Caperucita Roja en *Caperucita en la zona roja* es parte de su experimentación narrativa (“Conciencia de la palabra” 58).

La novela de Argueta elabora la historia de Caperucita Roja a partir de dos aspectos que en el presente narrativo resultan esenciales: el primero, alude al juego sexual entre Alfonso y Hormiga; en tanto que el segundo, muestra la violencia en su plenitud, es decir, las acciones del brazo represor del Estado. De esta manera, ambos elementos se incorporan en la trama principal de la novela (una historia de amor que se desarrolla en un entorno socio-político violento), cuyo título bien lo resume: *Caperucita* (la protagonista de la historia de amor) *en la zona roja* (San Salvador, la capital marcada por la violencia).<sup>68</sup> Además del título, Caperucita Roja aparece

---

<sup>68</sup> Oscar García interpreta el título como una alusión irónica a *Alicia en el país de maravillas*: “Al hacer una comparación resulta sumamente irónico que ‘el país de maravillas’ en la novela –la zona roja– no sea otro que el escenario de las masacres de estudiantes ejecutados por las fuerzas gubernamentales en las calles de San Salvador” (85).

también como elemento paratextual en la organización de la novela: las seis partes que dividen la novela se titulan: “I. En el bosque” (la relación amorosa entre Alfonso y Hormiga mientras viven juntos), “II. Los lobos” (la policía nacional que persigue al grupo estudiantil escondido en una cabaña en las montañas donde producen folletines revolucionarios), “III. Caperucita” (intercambio de cartas de amor entre la pareja después de que él la deja), “IV. Zona roja”<sup>69</sup> (la bajada de los guerrilleros a San Salvador), “V. Otra vez el bosque” (el encuentro inicial de la pareja en San Miguel), “VI. Otra vez la zona roja” (continuación de la lucha guerrillera y discusiones políticas). Aquí también tenemos una elaboración doble e intercalada de la historia de Caperucita Roja: las partes I, III, y V –el bosque (San Miguel, donde Alfonso vive con Hormiga) y Caperucita (Hormiga)– relatan la historia de amor, mientras los capítulos II, IV, y VI

---

<sup>69</sup> La zona roja es San Salvador; como es dicho explícitamente: “Años después nos fuimos a San Salvador. A la zona roja” (32). El color rojo puede referir al comunismo, y además, alude a la sangre de los manifestantes y revolucionarios que se derrama a manos de las autoridades; por ejemplo, la parte IV de la novela relata la manifestación estudiantil en San Salvador en la que aparecen descripciones del ataque brutal de la guardia nacional (“A Carlos lo vieron caer con la cabeza destrozada,” “Por las cunetas comenzaron a correr hilos de sangre, luego más gruesos, un ovillo rojo desmadejándose,” “el espectáculo era horroroso, una humareda por la calle y la sangre caminando en las cunetas, cuerpos tirados en el pavimento y todavía los guardias disparando,” “una cipotía completamente destrozada [...] iba a morir pues había perdido mucha sangre y estaba demolida”) contra los manifestantes indefensos llevando claveles rojos (“Todos llevábamos un clavel rojo, al llegar a la verja del Seguro fuimos tirando los claveles. Era una muralla roja de claveles”), símbolo de la lucha revolucionaria (por ejemplo, los manifestantes reyistas en México 1909-1911 llevaban claveles rojos, y también los soldados de la Revolución de los Claveles en Portugal en 1974) (113, 119, 120, 120-121, 113; Flores Torres 39; Soto Castillo 6).

–los lobos (la policía nacional) y la zona roja (San Salvador)– se dedican a los conflictos políticos que desembocan en la represión de la Guardia Nacional contra la sociedad civil.

La significación sexual de Caperucita Roja aparece en la historia de amor entre Alfonso, el lobo con “unos grandes dientes y unos ojos de fuego y el pelaje gris y [unas] patas con grandes pezuñas, listo a abalanzar[s]e,” y Hormiga “con el pelo cubierto por un pañuelo rojo y asomándose los mechones por la caperuza” (26, 11-12). Como ha sido el caso en la (re)escritura de Juan Marsé y Manuel Vázquez Montalbán, la historia de Caperucita Roja aparece como un juego sexual que los amantes utilizan para cortejar y expresar sus deseos. Cuando Alfonso conoce a Hormiga y empieza a conquistarla, se da cuenta de que, al no tener dinero para invitarla a tomar algo, su mejor estrategia es acompañarla al Instituto y recitarle unos versos del poeta Pablo Neruda para seducirla, así como mediante el juego de preguntas-respuestas con connotaciones sexuales entre Caperucita y el lobo, como también ocurría en la táctica seductora del lobo de Juan Marsé y Manuel Vázquez Montalbán:<sup>70</sup>

Pero qué te voy a platicar Dios mío si apenas me sé unos cuantos versos de neruda y punto...

- *¿De quién es esta naricita tan grande?*

---

<sup>70</sup> “Desplegué inútilmente todas mis artes seductoras: –Mira qué dientecitos tengo, son para mordisquearte mejor...Mira qué boquita, mira qué lengüecita...” (“El lobo feroz” 30).

- *Tuya y es para oírte mejor*

- *¿Y estas orejas inmensas?*

- *Son para oírte mejor.*

*Y te vas con la cestita al hombro, entre los lirios del campo (¡miradlos!). Con paso de qué lindo bocadito. (148)*

Una vez iniciada la relación, la pareja continúa jugando a Caperucita y el lobo durante los encuentros sexuales. En el juego de seducción, Alfonso la persigue de manera depredadora, husmeándola, y gruñendo (“Amorr”): “doy vueltas a su alrededor olfateándola, pongo la nariz en sus nalgas de insecto [...] Le ladro con vehemencia. Amorr, se me traban las erres hasta que me cubre el hocico con sus orejas” (24). Ella responde a su cortejo y los dos acaban lamiéndose el uno al otro: “Retuerce su cuerpo hacia atrás donde todavía estoy husmeándole el trasero. Transpiro por la lengua le lamo sobre su piel de hierbabuena. Los dos seguimos lamiéndonos, y llega la oscuridad hedionda a aterrorizaciones. La baño de saliva. Me baña de saliva. Los dos nos bañamos de saliva. Mar azul de tu lengua, vapor de aguas terminales” (24). El juego de Caperucita y el lobo deviene una rutina regular en su relación sexual: “Caperucita comenzó a morderme las orejas de lobo y yo a mordérselas a ella [...] el mismo juego de siempre en la cama” (168). Observamos que el sexo se representa metafóricamente como un acto depredatorio mutuo, a diferencia de las versiones tradicionalistas en las que el lobo devora a Caperucita:

Alfonso y Hormiga se lamen y se muerden, como ocurre también en las (re)escrituras del contenido sexual de Juan Marsé y Manuel Vázquez Montalbán (por ejemplo, el lobo dice que “La pellizqué en las nalgas”), y de Luisa Valenzuela, en la que Caperucita va probando los hombres como si fueran frutas, descubriendo que “los hay dulces, sabrosos, jugosos, urticantes” (“El lobo feroz” 30; “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” 116).

En contraste a la significación sexual –en la que jugar al lobo que persigue a Caperucita es una diversión erótica–, en la (re)significación política de dicha historia, el juego, es decir, su reverso resulta en algo macabro: aquí los lobos son la guardia, “el policía vestido de lobo de cuarenticinco en su cartuchera y sus cuatro cargadores,” que “caza”<sup>71</sup> a los que se oponen a la oligarquía, sean revolucionarios, manifestantes, estudiantes (72).<sup>72</sup> La primera descripción de la

---

<sup>71</sup> “La caza” de la policía de seres disidentes que se oponen a un gobierno autoritario ocurre también en la (re)escritura de Caperucita Roja de Raúl Rivero –“Versión Libre” y “Versión Libre 2” (2004)–, dos poemas que el periodista independiente escribe mientras está encarcelado durante la Primavera Negra de Cuba, bajo la acusación de conspirar contra Cuba y por órdenes del Gobierno de Estados Unidos (Eliseo Alberto 7-12). Mientras que en la versión de Argueta la policía son los lobos, en Rivero son los leñadores, retomando de manera irónica el personaje masculino heroico de la versión de los hermanos Grimm, los que “cazan” al lobo, aquí un ser inocente y enamorado (“Fui un lobo enamorado/ sin instinto de lobo/ un animal de la tercera edad/ manso y tranquilo”) pero subversivo (“enemigo probado de los leñadores), que es “denunciado” ante un leñador por una Caperucita Roja traidora (“El hombre vino con unos cazadores/ vinieron a matarme/ y a fuego de lupana/ me mataron”) (“Versión Libre” 47-48).

<sup>72</sup> Además de ser lobos, *Caperucita en la zona roja* también nombra a los policías como “tigres,” “leones” y “fieras,” es decir, como verdaderos depredadores (118, 183, 183). La bestialidad de la policía se contrasta con una imagen humanizada de los revolucionarios, que son estudiantes o poetas y pasan su tiempo libre leyendo, escribiendo y teniendo discusiones.

bestialidad de la guardia se presenta en el recuerdo de Alfonso sobre la muerte de su padre; le matan tras un levantamiento para saquear las casas ricas que guardan el maíz “desaparecido” de la ciudad:

Murieron unos cien ladrones en la ciudad de San Miguel. Bueno ellos habían sido hombres honrados y honestos pero de repente se habían metido a las casas ajenas. Los cinco ricos del pueblo convencieron fácilmente a los soldaditos del pueblo, cargaron sus checos y se fueron de cacería por las calles. Papá se hubiera salvado pero de repente se cerraron las puertas de las casas y se encontró sólo en las calles [...] Los soldaditos lo agarraron así, con las manos en alto, a la orilla de un zaguán y le dispararon a quemarropa, perros hambrientos, hijos de puta ladrones. Ahí quedó uno de los perros hambrientos. Papá acribillado en un zaguán de San Miguel. (31-32)

La violencia de la “cacería” hecha por la guardia resalta por la ironía en cómo es presentada: los “hombres honrados y honestos” devienen “ladrones” por intentar reclamar la comida que los poderosos acaparan y, por ende, son disparados a quemarropa y acribillados “con las manos en alto” por los “soldaditos,” diminutivo del nombre que contrasta con la violencia de sus actos. Asimismo, hay una concentración del poder (los cinco ricos convencen fácilmente a la

guardia para asesinar a unos cien pobres), y un desprecio hacia la masa sin poder (los “hijos de puta ladrones” o los “perros hambrientos”<sup>73</sup>).

La (re)escritura de Caperucita Roja para denunciar la violencia de las autoridades se elabora sobre todo en la segunda parte de la novela, titulada “Los lobos,” que relata la “caza” emprendida por la guardia hacia los revolucionarios. Mientras Alfonso vive en la montaña con el grupo estudiantil, una de las cosas que escribe para promover la revolución es una (re)escritura política de la historia de Caperucita Roja, que se reproduce en *Caperucita en la zona roja* como un *mise en abyme*. La (re)escritura de Alfonso cuenta el viaje de una Caperucita “desobediente” a la casa de la abuela a llevarle frutas. En su camino se encuentra con un lobo “disfrazado de policía, con su cuarenticinco en la mano” que le ordena darle la cesta –“si no le daba la cesta se la iba a comer a balazo” (51). Sin embargo, ella se mantiene firme y le replica: “a mí no me andés con amenazas de Juan Charrasqueado”<sup>74</sup> (51). A los insultos que recibe del lobo, como

---

<sup>73</sup> Nombrar a los pobres como “perros hambrientos” es una metáfora recurrente en *Caperucita en la zona roja*, y subvierte el uso de los perros para cazar a los lobos u otras bestias. Por ejemplo, en la escena final en el zoológico, cuando los guardianes tiran perros al foso de leones, la esperanza de Alfonso de que algún día gane el perro alude metafóricamente a la lucha de los pobres (“los perros hambrientos”) contra las autoridades en poder (“los leones,” “las fieras”): “ahí estoy en el parque zoológico porque pienso que algún día el león va a ser el perdedor. Los perros van a salir volando y las fieras se van a morir de hambre [...] La primera misión [revolucionaria] había sido un éxito, por eso fui escogido en esta segunda” (183).

<sup>74</sup> Juan Charrasqueado es el personaje de un corrido mexicano escrito en 1942 por el compositor Víctor Cordero, y cuya figura fue protagonizada en 1947 por el actor Pedro Armendáriz en la película homónima. Juan Charrasqueado es un conquistador de mujeres, heroico pero también un “borracho,

“bichita<sup>75</sup> culo cagado,” ella le replica de manera igualmente vulgar, recordando a la manera de hablar insolente de la Caperucita de la versión de Juan Marsé y Manuel Vázquez Montalbán:<sup>76</sup> “Caperucita le dijo: que comiera mucha mierda con la mano izquierda para que no se te pierda, culilio hijuelcaite” (51). En su respuesta, hay un contraste entre el contenido vulgar y la repetición de una rima (“comiera,” “mierda,” “izquierda,” “pierda”) que recuerda a la literatura infantil. El insulto además, es un ejemplo de la cacología (locución viciosa).

En el intercambio de insultos entre el lobo y Caperucita notamos la hipocresía de la figura de autoridad, principalmente en la ironía del comentario del lobo de que la sociedad es corrupta porque las personas “malcriadas” como Caperucita no saben respetar a las autoridades como él, que irónicamente también se comporta de manera “malcriada”: “Y el policía ve qué bichita más insolente, por eso es que esta sociedad está corrompida y va a la bancarrota, con tantos irrespetos y malcriadezas” (51). Aún más que la manera de hablar, hay una ironía en la función del policía; aunque el lobo intenta convencer a Caperucita que está ahí patrullando para protegerla, ella no deja ser engañada por aquel “lobo con piel de policía” cuando le dice: “si quería que la acompañaba pues para eso estamos nosotros, que eran puras bromas de asustar lo

---

mujeriego y jugador” (Hernández 1-2). Este ranchero tiene el poder de amenazar a otros porque es muy “valiente” y “buen gallo,” como lo describen la letra del corrido (García 82).

<sup>75</sup> “Bichita,” diminutivo del argot “bicha” quiere decir “niña” (García 82).

<sup>76</sup> “–Cállate, anticuado, que eres un anticuado. Y no me quites las medias que se me hacen carreras. ¡Marrano! ¡Guarro!” (“El lobo feroz” 30).



de la pistola y que le pagaban para cuidar a las bichas que pasan por el bosque a ver a sus abuelitas o cualquier otra cosa. Y Caperucita: quítate de mi camino, lobo con piel de policía” (51). En efecto, cuando los dos se despiden, el lobo corre a la casa de la abuela y la mata sin razón aparente: “Pero el lobo policía se escondió y luego salió corriendo donde esa viejita puta. Ya está tocando la puerta de la abuelita. ‘Soy yo, Caperucita’ –con una voz aflautada.<sup>77</sup> Abrió la abuela y el lobo sacó la cuarenticinco y le vació el magasin ta-tara-ta-ta” (51).

Las alusiones políticas de la (re)escritura de Alfonso se refuerzan en la escena posterior, cuando la guardia allana la cabaña de los estudiantes en búsqueda de Manuel y los guerrilleros preguntando “Que dónde estaba Manuel que en la casa se reunían los enemigos del gobierno, quéramos guerrilleros” (61). Hay varios paralelismos que relacionan, a manera de una prolepsis, la (re)escritura de Caperucita Roja de Alfonso con la acción de la guardia: como el lobo, la guardia aquí pide el respeto por la autoridad mientras trata de manera grosera a los estudiantes (“Y ellos, compañeros son los güevos, ni siguiera dándoles verga respetan la autoridad, fíjense, diciendo compañeros ante nosotros”); la guardia habla de manera vulgar (“cabrones,” “estás chingando con eso de Cojute”); las onomatopeyas dramatizan el uso de las armas (en comparación al “ta-tara-ta-ta” de la pistola cuando el lobo mata a la abuela, aquí tenemos el

---

<sup>77</sup> El policía haciendo la “voz aflautada” se repite en otro momento en la novela, cuando un policía consigue un papel de algo que había escrito Alfonso y lo lee: “–Sí, leé vos– en dúo, policía de azul y vestido de lobo. Leyendo con voz aflautada” (72).

“chucús chucús” y “cha-chas” de los cuchillos cuando la policía rasga los colchones); y el desenlace trágico (la guardia revuelve la casa, les amarra, los golpea, y les lleva a la estación para interrogarles, torturarles, y hacer desaparecer a Modesto y Feliciano) (62, 62, 62, 51, 61, 62).

De manera que, además de presentar una sexualidad liberada, *Caperucita en la zona roja* también (re)escribe la historia de Caperucita Roja para denunciar la violencia de la guardia. Como ha argumentado Oscar García en su tesis sobre narrativas guerrilleras centroamericanas, *Caperucita en la zona roja* tiene un “carácter contestatario radical”: es contrahegemónico al criticar directamente al Estado y a los grupos de poder, y revolucionario por plantear la necesidad de la revolución para cambiar la sociedad (109). Sin embargo, también reproduce ideologías conservadoras del imaginario tradicional, como la representación de la mujer como un ser pasivo y un objeto sexual, y que asimismo es excluida de los roles protagónicos de la novela, desempeñados a la vez por un colectivo de hombres (García 111). *Caperucita en la zona roja* desplaza a Caperucita del rol protagónico, otorgándolo a Alfonso, y es retratada casi únicamente como la amada; aparte de algunas ocasiones, como la carta en que describe a Alfonso la manifestación estudiantil que termina en una masacre, generalmente cuando se presenta su voz (en una narración en primera persona), el enfoque de la narración son reflexiones sobre su relación amorosa con Alfonso. Además del rol de amante, los personajes femeninos suelen

ocupar los roles tradicionales de la casa; por ejemplo, Hormiga y Margó, mujer de uno de los estudiantes revolucionarios en la cabaña clandestina, son las que cocinan en la casa. En particular, en la cabaña clandestina, mientras los hombres escriben, leen o tienen discusiones relacionadas con la revolución, Margó se ocupa de la cocina, la limpieza, y criar al hijo enfermo. Asimismo, Margó retoma la visión tradicional de la mujer sensible, preocupándose y llorando mucho, que se contrasta con el carácter intelectual de los personajes masculinos de la casa: “– Siempre pasa igual a fines de mes, se termina todo, no hay plata, y la comida se quema –casi llorando de desilusión– algo malo debe suceder –limpiándose los ojos con delantal– les he preparado tomate con cebolla: la única reserva –río de llanto” (56).

En conclusión, *Caperucita en la zona roja* es una novela histórico-ficcional que desarrolla una historia de amor en el entorno socio-político conflictivo de El Salvador en los setenta. Incorpora la historia de Caperucita Roja en su estructura (como elemento paratextual) y en la narración (como elemento intertextual) para representar la relación sexual entre Alfonso y Hormiga, y también para hacer alusiones políticas que denuncian la opresión de la dictadura militar salvadoreña. El doblez de la historia de Caperucita Roja en la novela de Argueta sobresale por el contraste que hay entre el ludismo que caracteriza la intimidad sexual entre Alfonso (el lobo) y Hormiga (Caperucita) con la violencia perpetrada por la guardia o los lobos, que “cazan” a los que se oponen a la oligarquía, siendo este último aspecto de gran importancia

en la narración. Por otra parte, es preciso mencionar que la representación simbólica de la realidad socio-política de El Salvador mediante la historia de Caperucita Roja puede ser una estrategia estilística que forma parte de la experimentación narrativa, y la búsqueda de un nuevo realismo social del *Circulo Literario Universitario* al que Argueta pertenece.

## 6 Conclusiones

Esta tesis presenta un análisis delimitado de (re)escrituras hispánicas de Caperucita Roja de la segunda mitad del siglo XX, en las que podemos ver una agencia social crítica que desafía discursos sociales coercitivos que limitan el desarrollo libre y autónomo del ser. Adaptan la historia de Caperucita Roja a un entorno social particular que alude a o pretende ser representativo de una realidad socio-histórica; por ejemplo, el uso de la habla popular, que al nivel estilístico añade una dimensión social particular, recurre en las obras del corpus. En relación con la teoría de Jack Zipes de los cuentos populares y cuentos de hadas, las obras del corpus codifican la historia de Caperucita Roja como una abstracción simbólica de una realidad socio-política particular en la que se proyectan deseos por un cambio social y se presentan los límites que obstaculizan su realización.<sup>78</sup>

Hay una variedad de discursos sociales que el corpus elabora. Resumiendo, podemos resaltar tres, sin pretender dividirlos nítidamente: la sexualidad, el desarrollo de la identidad femenina, y la opresión política. La libertad de la sexualidad recorre en la mayoría de las obras y se manifiesta como un juego erótico de Caperucita y el lobo. El erotismo surge de la perversión

---

<sup>78</sup> “The realm of the fairy tale contains a symbolical reflection of the real socio-political issues and conflicts” (“*Breaking the Magic Spell*” 36).

de la inocencia, jugando las Caperucitas de las obras de Marsé, Vázquez Montalbán, y Valenzuela a parecer inocentes, mientras que los lobos –incluido el de Argueta– son los depredadores que acechan a la Caperucita deseada; de la subversión de aquel modelo, tomando las Caperucitas de las obras de Marsé, Vázquez Montalbán y Valenzuela el control y seduciendo activamente al lobo; y, por último, de la simulación del acto de consumirse el uno al otro durante la relación sexual (por ejemplo, los amantes se muerden y se lamen en las obras de Marsé, Vázquez Montalbán, Valenzuela, y Argueta).

La libertad de la sexualidad se puede relacionar con la ideación de una identidad femenina alternativa. En “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja,” el proceso de madurez de Caperucita y su transformación identitaria tiene que ver con la exploración libre de sus deseos sexuales. Sin embargo, el tema de la sexualidad está ausente en el desarrollo de la identidad femenina en *Caperucita en Manhattan*. No obstante, aparte de la sexualidad hay varias similitudes en el proceso de madurez entre las dos protagonistas. En ambas obras, las generaciones femeninas anteriores juegan un papel importante durante el desarrollo de Caperucita; hay una relación tripartita –niña, madre, abuela– en la que la niña se aleja rechazando a la madre, representante de un modelo femenino conservador que pretende transmitirle valores sumisos, como el miedo del mundo fuera de la casa que le desanima la voluntad de explorar el mundo libremente, y se acerca a la abuela pretendiendo imitarla, ya que

en contraste a la madre es un modelo femenino alternativo y depositario simbólico de la sabiduría alcanzada mediante la experiencia de sobrevivir sola en un bosque/ciudad peligroso.

En ambas obras, desobedecer a la madre y vencer el miedo que ella le había infundido conducen a la libre exploración del entorno novedoso (el bosque/la ciudad) y la expresión de los deseos propios. Durante este viaje independiente, las protagonistas devienen más asertivas al seguir los impulsos de la curiosidad y llegan a ser individuos libres, es decir, capaces de expresar los deseos y forjar caminos propios.

El tema de la libertad del ser autónomo también se relaciona con el orden político que implementa las normas sociales. En la obra de Marsé y Vázquez Montalbán la libertad sexual es restringida por la política (el franquismo), que se une al catolicismo conservador y legitima el discurso católico sobre la relación sexual y el matrimonio. Mientras que la Caperucita y el lobo de Marsé y Vázquez Montalbán infringen la ley en el entorno privado de la casa, en la obra de Argueta los protagonistas conspiran en contra del gobierno clandestinamente dentro de la casa y públicamente, tomando acciones para revolucionar el sistema político. La renegociación del sistema socio-político se manifiesta en una confrontación directa entre los seres indignados y disidentes (los “perros hambrientos”) y la guardia (los lobos militantes), que defienden el orden oligárquico reprimiendo al pueblo con violencia extrema.

Sean discursos políticos, femeninos, o sexuales (o una mezcla de ellos), las obras del corpus elaboran la historia de Caperucita Roja para presentar personajes subversivos (utilizando sobre todo a Caperucita, el lobo, y la abuela) que rompen con las reglas hegemónicas establecidas. Asimismo, la contestación social de estas obras plantea deseos revolucionarios o utópicos. De manera que, se aproximan al impulso utópico de los cuentos populares y cuentos de hadas, en acuerdo con el argumento de Jack Zipes de que los finales de los cuentos proyectan utopías mientras presentan también las restricciones que dificultan su realización.<sup>79</sup> Entre las obras de esta tesis hay una variedad en la rigidez de los entornos sociales; mientras en algunas (“Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” y *Caperucita en Manhattan*) la transformación es posible y se alcanza al final un tipo de “y vivieron felices” en el que las protagonistas consiguen la libertad deseada, en las otras obras (“El lobo feroz,” “Caperucita Roja,” y *Caperucita en la zona roja*) no llegan a tal final utópico y el orden social dominante vuelve a re-establecerse o continúa imponiéndose.

Además de la diferencia en el desenlace, hay variedad en la manera cómo las obras (re)significan distintos elementos de la historia, mostrando la falta de significación fija en Caperucita Roja. Por ejemplo, podemos observar una ambigüedad (y aun una contradicción) en

---

<sup>79</sup> “the ending of almost all folk tales are not solely emancipatory, but actually depict the limits of social mobility and the confines of the imagination” (Zipes, *Breaking the Magic Spell* 28).



la significación de la figura del lobo. En las obras de Marsé, Vázquez Montalbán, y Valenzuela representa una sexualidad liberada (o no “civilizada,” es decir socializada por los códigos sexuales conservadores) mientras que en la novela de Martín Gaité deviene la figura ideal del capitalismo (un próspero hombre de negocios). En la novela de Argueta el lobo representa ambiguamente tanto la sexualidad libre del héroe que lucha en contra de la oligarquía, como la brutalidad de la guardia que defiende el orden social oligárquico. De manera que, hay una ambivalencia en la significación del lobo dentro del corpus: puede ser tanto una figura subversiva como un emisor de un discurso hegemónico, aun en un mismo relato (como en *Caperucita en la zona roja*).

La ambivalencia de Caperucita Roja es provechosa porque facilita la re-significación de aquellos signos vacíos según puntos de vistas (sociales) particulares. La posibilidad de incorporar en Caperucita Roja varios discursos sociales desde distintas perspectivas permite que continúe siendo (re)escrita y adaptada a otros entornos socio-históricos. Si extendemos más el estudio a (re)escrituras que se han producido recientemente (el siglo XXI) y también a otros géneros artísticos, podemos identificar más ambigüedades en las (re)codificaciones de los elementos de la historia. Por otra parte, seremos capaces de evaluar modificaciones en los discursos sociales o una emergencia de nuevos discursos que reflejan cambios en las *mentalités* sociales, en términos de Robert Darton. Asimismo, se podrá analizar no sólo cómo las

(re)escrituras ponen en tela de juicio discursos sociales coercitivos sino también cómo ciertas obras reafirman, a través de la historia de Caperucita Roja, discursos hegemónicos sin pretender hacer una distinción nítida entre obras subversivas y propagandísticas.

Por ejemplo, en relación con el tema de la sexualidad y/o la identidad femenina, hay varias (re)escrituras que se han hecho recientemente. En el cine, hay un cortometraje dirigido por Maja Djokic *En el bosque* (2006) que enfoca la historia en el encuentro entre Caperucita y el lobo en el bosque. El erotismo se construye otra vez a partir del juego de los roles de la Caperucita “inocente” y el lobo como depredador sexual, terminando con ella tomando la iniciativa y preguntándole si tiene un condón. Podemos mencionar también la película *Red Riding Hood* (2011) de Catherine Hardwicke, que ha alcanzado mucha popularidad global, en la que, sin embargo, se reproducen imágenes tradicionales de los géneros y la sexualidad.

Además del cine, el tema de la sexualidad y la identidad femenina ha sido trabajado en la danza y el arte. Evoé Sotelo, coreógrafa de la compañía mexicana de danza contemporánea *Quiatora Monorriel* expuso en 2009 “El regreso del lobo,” que ilustra la historia de Caperucita Roja a través de la danza mínima, un proyecto experimental de la coreógrafa que se basa en la improvisación y movimientos mínimos con gestos expresivos, y que explora el tema de la iniciación sexual, la lascivia, y el sadomasoquismo (“Evoé Sotelo”; Stephens). En contraste a la entrega de una muchacha inocente a un lobo depredador (representante de una masculinidad

lasciva) de la obra de Sotelo, hay una inversión del binarismo hombre-depredador/mujer-presa en la adaptación de la artista francesa Aude du Pasquier Grall, *Le cycle masculin n.7* (2008), que retrata a la artista vestida de rojo acercándose y explorando a través de la cámara a un hombre joven desnudo y en posiciones sumisas.<sup>80</sup>

*Le cycle masculin n.7* formó parte de la exposición “Caperucita ha crecido” de la Galería Antonia Puyó en Zaragoza el año pasado (abril-mayo 2010). Otra artista de esta exposición también utiliza la historia de Caperucita Roja para cuestionar ideologías dominantes de la sexualidad y la belleza femenina, haciéndolo sin embargo no mediante la subversión sino la exageración de los mismos códigos ideológicos. Los video-arte “Para acariciarte mejor” (2003), “Para besarte mejor” (2003) y “Para verte mejor” (2005) muestran a un modelo femenino aplicándose repetitivamente el esmalte de uñas, el pinta labios, y el rímel hasta tal punto extremo que lo bello se convierte en algo grotesco, criticando así la hipersexualización y los ideales actuales de la belleza femenina.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> La obra forma parte de *Le cycle masculin*, un proyecto de fotografías y vídeos (empezado en 1998) en los que la artista retrata de manera “depredadora” a hombres jóvenes e inocentes explorando su belleza y sexualidad, y subvirtiendo la relación tradicional del artista-masculino/modelo-femenino. Como ocurre en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja,” aquí también la inversión funciona, de manera irónica, reafirmando el patrón patriarcal al reproducir la estructura ideológica binaria mediante la inversión.

<sup>81</sup> Otra obra de Lagunas, “Abuela, madre, hija” (2005) –una trenza hecha con los cabellos blancos de la abuela, marrón oscuros de la madre, y marrón claros de la artista e hija– no fue parte de la exposición “Caperucita ha crecido” pero se podría conectar con la historia de Caperucita Roja al respecto de la relación tripartita entre las generaciones femeninas.

Además de extender el estudio profundizando más los discursos sociales discutidos en esta tesis, podemos también observar la emergencia de (re)escrituras de Caperucita Roja que comentan sobre otras (nuevas) ideologías sociales que se están gestando. Por ejemplo, la (re)escritura de Caperucita Roja de Arturo Pérez-Reverte, “Caperucita y el lobo machista” (2010) pone en tela de juicio lo políticamente correcto, un discurso actual relevante y poderoso, pero también entendible como un cierto tipo de eufemismo y de censura. Mediante la ironía, Pérez-Reverte se burla de los discursos “tolerantes” o de la “no discriminación,” como el discurso feminista. Presenta en Caperucita Roja una moraleja sarcástica en la que un lobo sexista, fascista y fumador se redime y es domado y “civilizado” por un cazador y una cazadora tolerante y ejemplar.

La variedad en las posiciones ideológicas entre las (re)escrituras, asimismo como la diversidad en la manera de representarlas que acabamos de trazar brevemente, muestra la inestabilidad de la historia de Caperucita Roja que fomenta su característica transhistórica, transcultural, y transgénica. Las ambigüedades de Caperucita Roja, un relato compuesto por signos vacíos, facilita su contemporización. Esta historia sin final decisivo ni significación fija seguirá siendo (re)codificada en diversas abstracciones simbólicas de realidades socio-históricas particulares. Como tal es una herramienta narrativa poderosa capaz de divulgar, a través de una

historia moralizante, tanto discursos sociales hegemónicos como pensamientos revolucionarios y utópicos.

## Bibliografía

Alemaný Bay, Carmen. *La novelística de Carmen Martín Gaité: aproximación crítica*.

Salamanca: Diputación de Salamanca, 1990.

Arias, Arturo. "Conciencia de la palabra: algunos rasgos de la nueva narrativa centroamericana."

*Hispanamérica* 21.61 (1992): 41-58.

---. "Literary production and political crisis in Central America." *International*

*Political Science Review* 12.1 (1991): 15-28.

Argueta, Manlio. *Caperucita en la zona roja*. El Salvador: UCA Editores, 1993.

---. "Entrevista con Zulma Nelly Martínez." *Hispanamérica* 14.42 (1985): 41-54.

Balibrea Enríquez, Mari Paz. *En la tierra baldía: Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda*

*española en la postmodernidad*. Barcelona: El Viejo Topo, 1999.

Barrera, Carlos. *Periodismo y franquismo: de la censura a la apertura*. Barcelona: Ediciones

Internacionales Universitarias, 1995.

Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe. V.2. L'expérience vécue*. Paris: Éditions Gallimard,

1949.

Beckett, Sandra L. *Recycling Red Riding Hood*. New York: Routledge, 2002.

---. *Red Riding Hood for all ages: a Fairy-Tale Icon in Cross-Cultural Contexts*. Detroit: Wayne

State University Press, 2008.

Blanco, María-José. "The Feminism of an Antifeminist in Carmen Martín Gaité's *Cuadernos de todo*." *Journal of Romance Studies* 9.1 (2009): 47-57.

Bottigheimer, Ruth B. *Fairy Tales: a New History*. New York: Excelsior Editions, 2009.

Butor, Michel. "On Fairy Tales." Trans. Remy Hall. *European Literary Theory and Practice: from Existential Phenomenology to Structuralism*. Ed. Vernon W. Gras. New York: Delta Book, 1973. 349-362.

Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. 2<sup>nd</sup> ed. Trans. Jack Sage. New York: Philosophical Library, 1971.

Cruz-Cámara, Nuria. *El laberinto intertextual de Carmen Martín Gaité*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2008.

Darton, Robert. *La gran matanza de gatos: y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Trad. Carlos Valdés. Universidad de México: Fondo de Cultura Económica México, 1987.

Díaz, Gwendolyn. "Politics of the Body in Luisa Valenzuela's 'Cambio de armas' and 'Simetrías.'" *World Literature Today* 69.4 (1995): 751-756.

Djokic, Maja, dir. *En el bosque*. Perf. Anna Ordóñez y Frank Capdet. Barcelona: Spin producción, 2006.

Eberhard, Wolfram. "The Story of Grand aunt Tiger." *Little Red Riding Hood: a Casebook*. Ed.

Alan Dundes. Madison: University of Wisconsin Press, 1989. 22-63.

Eliseo, Alberto. "Prólogo: en defensa de Raúl Rivero." *Sin pan y sin palabras: a favor de la*

*libertad en Cuba*. Raúl Rivero. Barcelona: Ediciones Península, 2003. 7-23.

Estrade, Florence. *Manuel Vázquez Montalbán*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 2004.

"Evoé Sotelo." *2ndo Festival Internacional de Danza*. Morelos Cuernavaca, 2009. Web. 1er

de agosto.

[http://morelostierradeencuentro.info/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6](http://morelostierradeencuentro.info/index.php?option=com_content&view=article&id=6)

[7:evoe-sotelo&catid=25:the-project&Itemid=77](http://morelostierradeencuentro.info/index.php?option=com_content&view=article&id=6)

Fernández Santander, Carlos. *La dictadura de Franco (ideología, personajes, métodos)*. A

Coruña: Ediciós do Castro, 2002.

Flores Torres, Oscar. *Monterrey en la revolución, 1909-1923*. Monterrey: Universidad de

Monterrey, 2006.

Fontana, Josep, ed. *España bajo el franquismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1986.

Fontes, Ignacio y Manuel Ángel Menéndez, eds. *El parlamento de papel: las revistas españolas*

*en la transición democrática*. Madrid: Grupo Anaya para la Asociación de la Prensa de

Madrid, 2004.

Fourmont, Guillaume. "Abajo los cuentos de hadas: Bene Bergado reflexiona en Hom@ sobre



- las normas de exposición, las emociones humanas y el capitalismo.” *Público.es*.
- Mediapubli Sociedad de Publicaciones y Ediciones S.L., 10 de abril, 2010. Web. 20 de junio, 2011. <http://www.publico.es/culturas/305284/abajo-los-cuentos-de-hadas>
- García, Oscar. *Guerrilleros de papel: la representación del guerrillero en seis novelas centroamericanas de los años setenta y ochenta*. Diss. Stockholm: Stockholm University, 2010.
- Gavidia, Anna Margarita. *Manlio Argueta: literatura de liberación*. Diss. San José: San José State University, 1990.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Gimeno Casaldueiro, Joaquín. “El Conde Lucanor: composición y significado.” *Revista de Filología Hispánica* 24.1 (1975): 101-112.
- González Marín, Susana. *¿Existía Caperucita Roja antes de Perrault?* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. “Little Red Cap.” Trans. Ralph Manheim. *Folk and Fairy Tales*. Ed. Martin Hallett & Barbara Karasek. 4<sup>th</sup> ed. Ontario: Broadview, 2009. 35-38.
- Haase, Donald, ed. *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne State University Press, 2004.
- . *The Reception of Grimms’ Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions*. Detroit, Michigan:

- Wane State University Press, 1993.
- Hardwicke, Catherine, dir. *Red Riding Hood*. Perf. Amanda Seyfried. Warner Bros, 2011.
- Hernández, Guillermo E. "Juan Charrasqueado." *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 33.2 (2009): 207-213.
- "La campaña 'Educando en Igualdad' y la polémica sobre los cuentos tradicionales." *Educando en Igualdad*. Federación de Trabajadores de la Enseñanza. Web. 20 de junio, 2011.
- <http://www.educandoenigualdad.com/spip.php?article168#commentaires>
- Lagos, María Inés. *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago, Chile: Editorial Cuatro Propio, 1996.
- Lagunas, Jessica. *Jessica Lagunas Art Portfolio*. Web. 3 de agosto, 2011.
- <http://www.jessicalagunas.com/>
- Levorato, Alessandra. *Language and Gender in the Fairy Tale Tradition: a Linguistic Analysis of Old and New Story Telling*. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2003.
- Logan, Joy. "Southern Discomfort in Argentina: Postmodernism, Feminism, and Luisa Valenzuela's 'Simetrías.'" *Latin American Literary Review* 24.48 (1996): 5-18.
- López García, José Ramón. *Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de Arturo Serrano Plaja (1929-1945). Volumen I*. Diss. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Mackintosh, Fiona. "Babes in the *Bosque*: Fairy Tales in Twentieth-Century Argentine Women's

- Writing.” *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Ed. Donald Haase. Detroit: Wayne State University Press, 2004. 149- 167.
- Magnarelli, Sharon. “*Simetrías: Mirror, Mirror, on the Wall...*” *World Literature Today* 69.4 (1995): 717-725.
- Marsé, Juan. “Entrevista.” *El País*. Ediciones El País, S.L., 7 de junio, 2011. Web. 25 de agosto, 2011. <http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=8162>
- Marsé, Juan y Manuel Vázquez Montalbán. “El lobo feroz.”, “Caperucita Roja.” *Por Favor* 29 Abril 1974: 30-31.
- Martín Gaité, Carmen. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Madrid: Nostromo, 1973.
- . *Caperucita en Manhattan*. 4th ed. Madrid: Siruela, 1991.
- . *El cuarto de atrás*. Barcelona: Ediciones Destino, 1978.
- . *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- . *Dos cuentos maravillosos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1992.
- . *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1987.
- Martinell Gifre, Emma. *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996.
- Mistral, Gabriela. “Caperucita Roja.” *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1964
- Madrid, Aguilar, 1958. 371-373.

- Moretti, Franco. *The Way of the World: the Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 2000.
- Muñoz, Willy O. "Luisa Valenzuela y la subversión en los cuentos de hadas: 'Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja.'" *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Eds. Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996. 221-246.
- Odarte-Wellington, Dorothy. *La reelaboración de los cuentos de hadas en la novela española contemporánea: las novelas de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Esther Tusquets*. Diss. Montréal: McGill University, 1997.
- Orenstein, Catherine. *Little Red Riding Hood Uncloaked: Sex, Morality and the Evolution of a Fairy Tale*. New York: Basic Books, 2002.
- Orquesta Mondragón. "Caperucita feroz." *Bon voyage*. Emi-Odeón, 1980.
- Otten, Charlotte F., ed. *A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Culture*. New York: Syracuse University Press, 1986.
- Palerm, Carmiña. "Re-inhabiting Private Space: Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*." *Feminismo/s* 5 (2005): 117-131.
- Pasquier Grall, Aude du. *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art*. Brooklyn Museum. Web. 1er de agosto de 2011.

[http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/gallery/aude\\_du\\_pasquier\\_gallery.php](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/aude_du_pasquier_gallery.php)

Pedrosa, José Manuel. "Mujeres en la ventana: alegorías del cuerpo, alegorías del alma." *La metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la edad contemporánea*. Eds. Rebeca Sanmartín Bastida & Rosa Vidal Doval. Madrid: Iberoamericana, 2005. 331-348.

Pérez-Reverte, Arturo. "Caperucita y el lobo machista." *Web oficial de Arturo Pérez-Reverte*. Santillana Ediciones Generales S.L., 31 de mayo, 2010.

Web. 3er de agosto, 2011. <http://www.perezreverte.com/articulo/patentes-corso/538/caperucita-y-el-lobo-machista/>

Perrault, Charles. *Contes*. Ed. Jean-Pierre Collinet. Paris: Éditions Gallimard, 1981.

Prat Ferrer, Juan José. "Los *exempla* medievales: una etapa escrita entre dos oralidades." *Oppidum* 3 (2007): 165-188.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Trad. F. Díez del Corral. Madrid: Akal Ediciones, 2001.

Rivero, Raúl. "Versión libre.", "Versión libre 2." *Corazón sin furia*. La Rioja: AMG Editor, Logroño, 2005. 47-49.

Rodari, Giovanni. *Introduzione all'arte di inventare storie*. 3era Ed. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1973.

- Sánchez, Eva. "Caputxeta vermella (2007)." *Llibreria Pròleg*, 2006. Web. 23 de junio, 2011. <http://llibreriaproleg.com/cveva.htm>
- Shavit, Zohar. "The Concept of Childhood in Children's Literature." *Little Red Riding Hood: a Case Book*. Ed. Alan Dundes. Madison: The University of Wisconsin Press, 1989. 129-158.
- Sherzer, William M. *Juan Marsé entre la ironía y la dialéctica*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982.
- Shklovsky, Viktor. "Art as Technique." *Debating Texts: a Reader in 20th Century Literary Theory and Method*. Ed. Rick Rylance. Milton Keynes: Open University Press, 1987. 48-56.
- Serrano, Ismael. "Caperucita." *Ismael Serrano Web Oficial*. Web. 3er de julio, 2011. <http://www.ismaelserrano.com/canciones/letras/caperucita.htm>
- Soto Castillo, Evelyn. "Península ibérica: haciendo memoria desde nuestra obra literaria, reconstruyendo nuestra historia y reconociéndonos desde los lugares de memoria." *Revista d'Estudis de la Violència* 10 (2010): 1-39.
- Stephens, Manuel. "¿Lobo, estás ahí?" *La jornada semanal*. 769. La Jornada (Desarrollo de Medios S.A. de C.V), 29 de noviembre, 2009. Web. 1er de agosto, 2011. <http://www.jornada.unam.mx/2009/11/29/sem-manuel.html>

Tatar, Maria. *Off with their Heads: Fairy Tales the Culture of Childhood*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Tolkien, J.R.R. *On Fairy-Stories*. London: Harper Collins Publishers, 2008.

Valenzuela, Luisa. "Sí esto es la vida, yo soy Caperucita Roja." *Simetrías*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993: 111-125.

Vaz de Silva, Francisco. "Red as Blood, White as Snow, Black as Crow: Chromatic Symbolism of Womanhood in Fairy Tales." *Marvels and Tales: Journal of Fairy-Tale Studies* 21.2 (2007): 240-252.

Wilson, Caroline. "Carmen Martín Gaité, la autoridad femenina y el partir de sí." Trad. Marina Picazo Gurina. *DUODA Revista D'Estudis Feministes* 14 (1998): 73-82.

Ziolkowski, Jan M. *Fairy Tales from Before Fairy Tales: the Medieval Latin Past of Wonderful Lies*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007.

Zipes, Jack. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Austin: University of Texas Press, 1979.

---. *Fairy Tales and the Art of Subversion: the Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. 2<sup>nd</sup> Ed. New York: Routledge, 2006.

---. *Spells and Enchantment: the Wondrous Fairy Tales of Western Culture*. New York: Penguin Books, 1991.

---. "The Struggle for the Grimms' Throne: The Legacy of the Grimms' Tales in FRG and GDR

since 1945." *Grimms' Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions*. Ed. Donald Haase.

Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1993. 167-206.

---. *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in*

*Sociocultural Context*. Massachusetts: Bergin and Garvey Publishers, 1983.

Zúñiga Vázquez, Araceli. "Caperucita Roja y las muertes de Juárez: Eva Sánchez en México."

*Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias*. Escáner Cultural, 1er de

noviembre, 2010. Web. 23 de junio, 2011. <http://www.revista.escaner.cl/node/1695>