

Caperucita no es una princesa. La potencia crítica de un personaje tradicional

Little Red Riding Hood is not a princess. The critical potential in a traditional character

Ana Gisela Cejas

Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Argentina
acejas@uarg.unpa.edu.ar • orcid.org/0009-0005-2244-2795

Andrea Pac

Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Argentina
apac@uarg.unpa.edu.ar • orcid.org/0000-0002-6251-3640

Recibido: 03/10/2023. Aceptado: 15/11/2023.

Resumen

Este trabajo se propone interpretar distintas reescrituras de “Caperucita Roja”, a la luz de las lecturas que los estudios feministas y los de literatura infantil han hecho de los cuentos tradicionales. La hipótesis que lo inspira es que, al no tratarse de una princesa, el personaje tiene una riqueza especial para las reescrituras que critican las representaciones de género propias de los cuentos de hadas, y que se mantienen en las versiones popularizadas de otros relatos como “Blancanieves”, “Cenicienta” o “La Bella Durmiente”. Con el fin de enmarcar el análisis, en primer lugar se presenta la conexión que existe entre los dos campos mencionados a partir de que el interés académico por la literatura infantil se fortalece con la expansión de los estudios feministas sobre los cuentos folklóricos. En segundo lugar, se sugiere un corpus representativo de libros álbum que proponen reescrituras de “Caperucita” con rasgos críticos. La conclusión es que las características de este personaje lo hacen especialmente potente para este tipo de literatura.

Palabras clave: literatura infantil, libro álbum, narrativas feministas, Caperucita Roja, reescrituras

Abstract

This paper aims an interpretation of different rewritings of “Little Riding Red Hood”, in the light of the criticism of fairy tales in Feminist Studies and Children’s Literature

Studies. Our inspiring hypothesis is that, since she is not a princess, this character holds a particular potential for rewritings that reject traditional gender representations, which are present however in the popular versions of “Snow White”, “Cinderella” or “Sleeping Beauty”. In order to frame the analysis, we first present the connection between the two fields of studies mentioned above, since the academic interest in Children’s Literature is fostered by the development of the feminist perspective on folk tales. Secondly, we suggest a brief but meaningful corpus of picture books that convey critical rewritings of “Red Riding Hood”. Our conclusion is that this character’s traits make her especially powerful for this kind of literature.

Keywords: children’s literature, picture books, feminist narratives, Little Riding Red Hood, rewritings

Introducción

¿Qué niñas no soñaron alguna vez con ser la princesa que comía perdices al final del cuento? ¿Cuántas veces se habrá idealizado ser Cenicienta, Aurora o Blancanieves? ¿Será equiparable este sueño a los deseos de ser la niña de la caperuza roja? Probablemente, no. Caperucita Roja es la protagonista de un cuento tradicional, igual que ellas; pero no es ni deviene una princesa. En un sintético recuento de las producciones cinematográficas es posible identificar que durante el período temporal entre 1937 y 2016 Walt Disney ha realizado las producciones animadas de doce princesas. Entre 1937 y 1959 tienen sus largometrajes las princesas más conocidas como *Blancanieves* (1937), *Cenicienta* (1950) y Aurora, popularmente identificada como *La Bella Durmiente* (1959). Luego de tres décadas la empresa cinematográfica llevó a cabo la producción de películas que dieron origen a las nuevas princesas del mundo de Disney que proponen tramas que se alejan de las clásicas princesas herederas de títulos nobles o lazos matrimoniales: Ariel, conocida como *La Sirenita* (1989), Bella de *La Bella y la Bestia* (1991), Jasmín de *Aladdín* (1992), *Pocahontas* (1995), *Mulán* (1998) y, entre las más recientes *Tiana* (2009), *Rapunzel* (2010), Mérida de *Valiente* (2012) y *Moana* (2016) (Pérez Conde, 2023, p. 614).

Por el contrario, de Caperucita Roja solo se han realizado versiones escasamente conocidas que, en general, corresponden al género de terror

y para adultos. En cuanto a Walt Disney “tan solo le dedica un cortometraje que no alcanza la fama del resto de películas de la productora” (p. 614). Previamente al éxito de *Blancanieves*, hubo dos fallidos intentos de instalar a Caperucita en el mundo cinematográfico, por un lado “existe una película de 1922, *Little Red Riding Hood*, una caricatura corta de seis minutos considerado el primer intento de Disney de contar historias animadas” (Valero Cuadra, 2022, pp. 120-121) y, por otro lado, la misma productora realizó un cortometraje que une las historias de Caperucita y Los tres cerditos en 1934 titulada *The big bad wolf* que, lejos de ser una copia fiel de los cuentos tradicionales de Grimm y Perrault

despoja de toda violencia al cuento de Caperucita Roja, eliminando la escena en la que el lobo, que aparece infantilizado, devora a la abuela y a la niña. En esta versión, se limita a encerrarlas en un armario, en el que permanecen hasta que los tres cerditos acuden a salvarlas. (Pérez Conde, 2023, p. 614)

Por otra parte, Caperucita no es un personaje que pueda ser idealizado. Por el contrario, es apenas una niña pequeña e ingenua que desobedece a su madre y es responsable así de su propia desgracia (Tatar, 1999). Es engañada dos veces (primero en el bosque y luego en la casa de la abuela), y termina siendo devorada (en la versión de Perrault) o bien es rescatada por un leñador –que ni siquiera se casa con ella– (en la versión de los hermanos Grimm). Como señalan Mancilla Pinda et al. (2021), en las versiones tradicionales de Caperucita predomina el

didactismo moral, encarnado en elementos como la advertencia de una madre a su hija, la presentación del bosque como un escenario masculino y riesgoso (donde habitan el lobo y el cazador), la decisión de correr el riesgo o incluso el interés por hacerlo por parte de la niña, una devoración y una restitución del orden, ambas acciones a manos de personajes masculinos. (p. 19)

Más aún, si bien tanto Perrault como Grimm hacen referencia a que se trata de una niña bonita, según el estudio de Baker-Sperry y Grauerholz (2003), en las 227 versiones de Caperucita Roja que analizaron no hay referencias a la belleza femenina ni a la masculina, a diferencia de las

numerosas menciones encontradas en las versiones de otros cuentos de hadas.

No obstante, tal vez sea esta insignificancia extrema de Caperucita como mujer, o la exacerbación de la función ejemplar y edificante que tiene el personaje en las versiones tradicionales, lo que la convierte en una protagonista adecuada para las reescrituras contemporáneas que estimulan su empoderamiento. Como señala Tatar, “aunque las estrategias para reformular la historia varían de un autor a otro, por lo general apuntan a convertir a Caperucita Roja en una heroína inteligente y astuta” (1999, p. 7, nuestra traducción). Es verdad que este no es el cuento más versionado en el actualmente popularísimo formato de películas (animadas o no). Pero, en nuestro medio, son más abundantes las reescrituras feministas, contestatarias o que simplemente proponen una Caperucita malvada, que reescrituras similares que tengan como protagonista a alguna de las famosas princesas.

Esta es, precisamente, la hipótesis que inspira y se propone desarrollar este trabajo: Caperucita no es una princesa (y, en consecuencia, no es adecuada como modelo para el marketing de la industria cultural), y por otro lado la versión tradicional es claramente edificante en cuanto al comportamiento moral de las jóvenes; en consecuencia, funciona como una fuente rica para las reescrituras contestatarias y feministas. Con ese fin, haremos primero una reconstrucción del estado de la cuestión en cuanto a las reescrituras feministas de los cuentos tradicionales. Luego, propondremos una interpretación de un corpus de cuentos de literatura infantil seleccionada, a saber, “Caperucita Roja y el Lobo” de Roald Dahl con ilustraciones de Quentin Blake, “Pobre Lobo” de Ema Wolf con ilustraciones de Matías Trillo, *La niña de rojo* de Aaron Frisch con ilustraciones de Roberto Innocenti y *Una Caperucita Roja* de Marjolaine Leray.

Cuentos de hadas, literatura infantil contemporánea y feminismo

Hablar de cuentos tradicionales refiere a aquellos relatos que en un principio se transmitían de manera oral y pasaron a ser registrados de forma escrita por distintos escritores desde el siglo XVII; de hecho, fue madame D'Alunoy quien, con su compilación (1697-1698), selló la denominación “cuento de hadas” (Zipes, 2014). Pero sin dudas su popularización se da a partir del siglo XIX como literatura para un público infantil. Entre las más reconocidas recopilaciones y versiones se encuentran la de Perrault (1697), la de los hermanos Grimm (a partir de 1812) y los cuentos de Andersen (1835 en adelante). El registro escrito de estos cuentos tradicionales se ha adaptado a su contexto histórico, de modo que las distintas escrituras manifiestan características propias de su época. En particular, nos interesa destacar que

dentro de esta literatura se ve reflejada la visión social que había en cada época histórica sobre la infancia. Esta visión ha cambiado, por ejemplo se han modificado los estereotipos de género a lo largo de la historia. No obstante, un hilo rojo que corre a través de todas las épocas es la concepción de las niñas y los niños como seres asexuales e inocentes. (Eriksson, 2021, p. 1)

Sin embargo, a partir de la década de 1960, escritores, escultores, artistas han producido versiones subversivas de los cuentos tradicionales:

han enfocado los tópicos de los cuentos de hadas desde una perspectiva crítica y escéptica, con el propósito de perturbar a los espectadores y recordarles que el mundo está dislocado y que estos cuentos no ofrecen una alternativa para la gris realidad. (Zipes, 2012, p. 265)

En estas nuevas recreaciones, Zipes diferencia dos tendencias: una que recurre a fragmentos e imágenes de los cuentos para “evocar una sensación de asombro o bien de desconcierto” en obras que no evocan ningún relato conocido en particular; otra que reescribe historias conocidas de manera explícita y tiende “a incluir una crítica [...] en imágenes que incitan, tal vez incluso inducen, a los espectadores a

repensar lo que saben sobre ellos” (pp. 266-267). Este trabajo se centra en las producciones de literatura infantil de esta última tendencia.

La conexión entre la literatura infantil y la perspectiva crítica, en especial desde los estudios feministas, no es casual. Ambos tipos de estudios han sido marginales en la academia hasta que el cambio de siglo puso el foco en las historias de mujeres y niños/as (Hunt, 2015). En la academia de habla inglesa, a partir de la década de 1970 y coincidentemente con la segunda ola de la teoría feminista, estos estudios han contribuido a que la literatura infantil reclame su derecho a ser incluida en los estudios literarios con una voz propia (Paul, 2015). En especial, a partir del análisis feminista de los cuentos folklóricos, “lo que empezó siendo esencialmente un debate sobre la representación de las mujeres se convirtió en una discusión multifacética sobre la historia del género literario y un análisis más detallado de su producción y recepción” (Haase, 2004, p. 2).

En Argentina, es a partir de la década de 1990 cuando se registra una explosión en el mercado editorial destinado a las infancias (Bajour y Carranza, 2005), y esta literatura empieza a ser también objeto de estudio académico. Arpes y Ricaud (2008) identifican a la literatura infantil local como género en virtud de tres indicadores propuestos por Steinberg: las temáticas independizadas del didactismo y abundantes en un humor desnaturalizador de la realidad; la retórica rupturista en cuanto al uso del lenguaje; aspectos enunciativos concentrados en el paratexto (imágenes, prefacios, contratapas). En este marco, se difunde también un tipo de literatura que será de especial interés en este trabajo, a saber, el libro álbum. Este se caracteriza no solo por el contrapunto entre el texto y la imagen, sino sobre todo por su carácter experimental que implica una fuerte intertextualidad así como “la transgresión de las formas convencionales de narrar, ya sea a través de la fragmentación del texto o incluso de la adopción de estructuras propias de la lírica, y en particular de la poesía infantil para narrar una historia” (Bajour y Carranza, 2005, encabezado 4, párr. 7). En esta multiplicidad de producciones, las

reescrituras¹ de los cuentos tradicionales constituyen un objeto de interés por sí mismas².

Así pues, en la confluencia entre estudios feministas y estudios de literatura infantil, es posible identificar una tendencia doble: por un lado, el análisis feminista de los cuentos tradicionales; por el otro, la reescritura de los relatos en clave feminista. En cuanto a lo primero, como se señaló más arriba, los cuentos de hadas han sido analizados también en términos de mecanismos que estructuran roles y comportamientos sociales en general y, en particular, roles y comportamientos de género. Zipes (2012) señala que psicólogos y educadores han mostrado que

las historias y los cuentos de hadas influyen la manera en que los niños conciben el mundo y los lugares que ocupan en él aun antes de aprender a leer [...]. En consecuencia, los cuentos juegan un rol importante en la socialización temprana [porque los cuentos proveen] tipos de personalidades, patrones de comportamiento y fines adecuados. [...] En tanto que es un agente clave de la socialización, los cuentos de hadas permiten a los niños descubrir su lugar en el mundo y poner a prueba hipótesis acerca del mundo. (p. xii, nuestra traducción)

Y, en clave feminista, Rowe sostiene que “la potencia de estos relatos folclóricos para estabilizar la cultura se puede medir por la presión ejercida sobre las mujeres para que imiten los prototipos de los cuentos de hadas” (citada por Zipes, 2012, pp. 210-211). Desde luego, no se trata de una influencia causal, sino de la presentación de representaciones sociales que son “parte integrante de la realidad social” de quienes las manifiestan en sus prácticas (Bourdieu, 1998, p. 494). En efecto, una representación social

remodela y reconstituye los elementos del medio en el que el comportamiento debe tener lugar. Llega a dar sentido al comportamiento, a integrarlo en una red de relaciones donde está ligado a su objeto [...].

1 Preferimos la noción de reescritura que, según Hutcheon (2006) “no es una copia en algún modo de reproducción, mecánica o de otro tipo. Es repetición pero sin replicación, que vincula el consuelo del ritual y del reconocimiento con el placer de la sorpresa y la novedad. Como adaptación, incluye tanto el recuerdo como el cambio, la persistencia y la variación (p. 173, nuestra traducción).

2 En este contexto, es relevante también la mirada sobre las infancias, tema que no abordaremos en este texto.

Proporciona las nociones, las teorías y el fondo de observaciones que hacen estables y eficaces estas relaciones. (Moscovici, 1979, p. 32)

Para Hall (2010) la representación es “una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura” (p. 478). El hecho de compartir representaciones es lo que nos permite pertenecer a una misma cultura con sentidos comunes, y da lugar a la construcción de un mundo social que habitamos conjuntamente. Los niños y niñas son sujetos culturales, los cuales “aprenden el sistema y las convenciones de la representación, los códigos de sus lenguajes y cultura, que los equipan con un ‘saber hacer’ cultural que a su vez les posibilita funcionar como sujetos culturalmente competentes” (p. 452). Los niños aprenden e internalizan diferentes códigos, a través de las diferentes instituciones que propician la inserción cultural, que los convierten en personas culturalizadas en un proceso que no es natural sino social. Esto último nos permite resignificar el valor de la literatura infantil como transmisor de diferentes tipos de representaciones sociales y culturales.

Hall retoma a Saussure en relación al enfoque construccionista del lenguaje y la representación. En este sentido, es destacable la importancia que le otorga al proceso histórico cuando subraya que “un significante y un significado es el resultado de un sistema de convenciones sociales específico de cada sociedad y de cada momento histórico, entonces todos los sentidos son producidos dentro de cada historia y cultura” (p. 460). Como consecuencia de la transformación histórica de las representaciones se habilitan nuevas posibilidades de clasificar y pensar el mundo de manera diferente. En otras palabras “abre la representación al constante ‘juego’ o deslizamiento del sentido, a la constante producción de nuevos sentidos, nuevas interpretaciones” (p. 460).

Las representaciones más comunes contenidas en los cuentos de hadas, según Moore, contienen los siguientes núcleos y valores:

- 1) Las mujeres son chicas pobres o princesas hermosas que sólo serán recompensadas si demuestran pasividad, obediencia y sumisión;
- 2) las madrastras son siempre malvadas;
- 3) la mejor mujer es la esposa y ama de

casa; 4) la belleza es el valor más alto para las mujeres; 5) los varones deben ser agresivos e inteligentes/astutos; 6) el dinero y la propiedad son las metas más deseables en la vida; 7) la magia y los milagros son los medios para resolver los problemas sociales y 8) los cuentos de hadas son implícitamente racistas dado que suelen equiparar la belleza y la virtud con el color blanco y la fealdad con el negro. (citado en Zipes, 2012, p. 6)

Zipes observa que existen otras tradiciones con otros contenidos y valores; no obstante, las versiones más popularizadas mantienen al menos una representación de la mujer que triunfa sobre el infortunio si es paciente, trabajadora, hermosa y obediente.

En relación con el escenario de transformaciones que se inicia en la década del '70, en el feminismo tendrá lugar la corriente radical que brinda espacio para “desarrollar la teoría que dejaba en evidencia las relaciones de poder entre hombres y mujeres, ponerle nombre a la raíz de la desigualdad, sacarlo a la luz pública y manifestarse subversivamente contra el orden establecido” (Varela, 2008, p. 89). En este contexto se prestará especial atención a la construcción de los sentidos, los cuales evidencian que

el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder [dado que] la supremacía masculina, al igual que los demás credos políticos, no radica en la fuerza física, sino en la aceptación de un sistema de valores cuya índole no es biológica. (p. 91)

Y agrega:

por eso, tras la explosión de los años setenta, la reacción de los ochenta y la escisión de los feminismos de los últimos años, la propuesta de todo el feminismo continúa siendo muy simple: exige que las mujeres tengan libertad para definir por sí mismas su identidad, en lugar de que ésta sea definida, una y otra vez, por la cultura de la que forman parte y los hombres con los que conviven. (pp. 96-97)

En consonancia con esta perspectiva crítica, Zipes sostiene que históricamente

los debates sobre los cuentos de hadas se han centrado sobre su aspecto moral y los efectos psicológicos que pueden implicar en los niños el contenido sexual y la violencia. Pero omiten el debate real, que no es literario ni psicológico sino social: es el lugar que las mujeres tienen en la sociedad y la negación de sus derechos y la desigualdad en las sociedades. (2012, pp. 1-2)

Por este motivo, resulta interesante el análisis de estos cuentos tradicionales desde una perspectiva feminista que cuestione los entramados sociales desde los que fueron escritos y que permita repensar la funcionalidad de estos cuentos en las infancias y las representaciones que contienen. Como señala Punte (2013), “leer a contrapelo los relatos que nos acompañaron en un estadio fundamental de la vida, permite revisar ese sistema de representaciones. Pero también recuperar cierta potencia de la fantasía como moldeadora de las subjetividades” (p. 289).

Representaciones de las mujeres en “Caperucita Roja”

En 1697 Charles Perrault publica un volumen titulado *Cuentos de antaño*, que constaba de ocho cuentos entre los cuales se encontraba “Caperucita Roja”. Esta serie tenía como particularidad que hacia el final cada relato incluía una enseñanza moral o aleccionadora en relación con el contenido desarrollado en el cuento. No es casualidad que la protagonista de este cuento sea mujer dado que, conforme el contexto, la enseñanza que se pretende dejar es hacia las jovencitas. Perrault busca presentar una niña pequeña e indefensa y “la más bonita que jamás se hubiera visto” (Perrault, 2017, p. 2). Como ya se conoce, Caperucita buscará llegar a la casa de su abuela enferma al otro lado del bosque por orden de su madre. El escenario que propone pensar es un bosque, que a menudo se presenta con características tenebrosas. En él hay flores y mariposas, pero también habita el lobo.

En esta línea de análisis sobre los escenarios es oportuno recuperar el primer momento de aparición del Lobo en el bosque y en su encuentro con Caperucita a la cual tenía “muchas ganas de comérsela, pero no se atrevió porque unos leñadores andaban por ahí cerca” (p. 2). Solo las devoró

dentro de la casa de la abuela, el espacio doméstico propio de las mujeres en contraste con el espacio público del bosque donde hay otras figuras masculinas que, indirectamente, neutralizan el accionar del lobo y protegen así a las mujeres.

Por su parte, los hermanos Grimm revisaron diferentes cuentos en vistas a cambiar algunos aspectos para suavizarlos. Su versión de “Caperucita Roja” fue publicada por primera vez en 1812 en *Cuentos de los niños y del hogar*. En ella, el cazador entra en la casa de la abuela y, en vez de terminar con la vida del Lobo con un escopetazo,

se le ocurrió que el lobo podía haberse comido a la anciana y que tal vez podría salvarla todavía. Así es que no disparó sino que cogió unas tijeras y comenzó a abrir la barriga del lobo. Al dar un par de cortes, vio relucir la roja caperuza; dio otros cortes más y saltó la niña! (Grimm y Grimm, 2017, p. 4)

Tanto en la versión de Perrault como en la de los hermanos Grimm, Caperucita representa la inocencia y la falta de malicia, sobre todo en la decisión de establecer un diálogo con el Lobo y, además, proveer información detallada sobre sus planes que podrían ponerla en peligro a ella y a su abuelita. Pero esta ingenuidad la lleva también a desobedecer y actuar de manera imprudente, lo cual, como se señaló más arriba, la responsabiliza por su suerte. Pérez Conde (2023) señala que, en líneas generales, las distintas versiones de “Caperucita” comparten ciertas características que vale la pena comentar.

La historia muestra que hay un camino que la niña con una prenda de color rojo debe recorrer para lograr llegar a un destino y cumplir con un objetivo, mediado por un bosque que representa peligros y tentaciones. En las historias más conocidas, la prenda que usa la niña ha sido confeccionada por la abuela. Ya Bettelheim (1994) subraya que el rojo es un color asociado a las emociones violentas, la sangre y la sexualidad. Se trata de un rasgo que las reescrituras feministas para adultos de “Caperucita” ponen en primer plano en personajes que reivindican su sexualidad. Valenzuela (2001), por su parte, desconfía de que se trate sólo de una metáfora de “la menarquía, esas fisiologías” (p. 211) y concluye que

Caperucita, su madre y su abuela son una sola, un único personaje atravesando la vida, que es el bosque. Esta lectura desbarata la metáfora de “el camino correcto y el camino incorrecto” y, también, la ya referida desobediencia de la niña. El riesgo de apartarse del camino que se supone ha de seguir una mujer se convierte, así, en apertura.

Con respecto al bosque, según Pérez Conde (2023), este contrasta con la casa de la mamá y la abuela, “que simbolizan la seguridad del hogar” para los niños (p. 621). Siguiendo a Braidotti, Punte (2013) señala que

el bosque funciona como un lugar que da albergue a los monstruos y a toda clase de especies anormales, o desviadas de la especie. Por eso resulta peligroso. [...] A partir de la conjunción de esferas antagónicas que aúnan en el imaginario lo sagrado y lo profano, o lo terreno y lo sobrenatural, el bosque se planta como territorio de la advertencia. (p. 289)

No obstante, hay que tener en cuenta que tanto la abuela como la niña son devoradas dentro de la casa de esta última. Según Bettelheim (1994), en la versión de Grimm, el interior del vientre del lobo es otro espacio relevante: “tras sentirse protegida en la oscuridad interna (dentro del lobo), Caperucita está preparada para apreciar una nueva luz, una mayor comprensión de las experiencias emocionales, que debe dominar y de las que debe evitar porque la perturban” (p. 187). Los roles que ocupan los hombres, ya como amenaza, ya como condiciones de un renacer y de una autocomprensión, hablan de una representación heterónoma de las mujeres, que están a salvo en sus hogares y se ponen en riesgo a sí mismas y las unas a las otras cuando intentan actuar de manera independiente en el exterior. Como observa Dworkin, después de comprender el riesgo de desobedecer, Caperucita comprende que las mujeres “sólo serán recompensadas si demuestran pasividad, obediencia y sumisión” (citado en Zipes, 2012, p. 6).

Cabe resaltar también que no existe la presencia de una figura paterna o familiar masculina –salvo que se interprete que el leñador funciona como tal–. Pérez Conde (2023) menciona el personaje de un padre alcohólico y violento que ha maltratado al lobo, en la versión de Tieck (p. 622). Pero en sus formas más conocidas, no hay una figura paterna en “Caperucita”. Las

figuras masculinas que aparecen son el lobo y el leñador o cazador, que representan el peligro (ya de la muerte, ya de la seducción) y la salvación, respectivamente. Pero, en un punto, Caperucita dialoga con ellos casi de igual a igual. En especial, el diálogo que mantiene con el lobo es en un punto ambiguo: ella le cree y termina siendo engañada por ese lobo-hombre; pero al mismo tiempo duda y casi juega con él.

Tampoco hay figura masculina en términos de príncipe que realiza un rescate y propone matrimonio. Esto implica que Caperucita no se convierte en princesa, ni lo era al inicio del cuento. Su corta edad, que la incapacita para la comprensión de la sexualidad, implicada por otros elementos del cuento, impide también que su salvador se case con ella (como es el caso en otros relatos tradicionales). Si bien, como se dijo ya, algunas versiones la describen como una niña muy hermosa, Caperucita no tiene *glamour*. Probablemente, esta sea la razón por la cual no es material adecuado para las versiones cinematográficas populares. El único príncipe posible es el mismo lobo; pero, precisamente, las reescrituras para adultos que sugieren que el personaje femenino ansía al lobo, son ya formas de subversión de la representación tradicional de la mujer.

Estos son, pues, aspectos que caracterizan a los roles masculinos y femeninos en “Caperucita”. A continuación, contrastaremos estos rasgos de las versiones conocidas de “Caperucita” con las características de las reescrituras críticas seleccionadas.

Reescrituras críticas de “Caperucita”

En los textos que se identifican como cuentos de hadas feministas, “la intención de deconstruir los relatos infantiles desde la irreverencia y el humor, y desde premisas explícitamente feministas, abrió un camino a seguir que la siguiente generación continúa a su manera” (Punte, 2013, p. 288). De manera similar, Zipes observa que no es fácil dar una definición totalizante. En términos generales, señala que en ellos

los autores no sólo desafían las perspectivas convencionales del género, la socialización y los roles de sexo, sino que también delinean un dominio estético alternativo para el cuento de hadas como género para abrir

horizontes nuevos para lectores y escritores por igual. (2012, p. xi, nuestra traducción)

Es así que los rasgos característicos de la historia tradicional son revisados en las reescrituras críticas y feministas de “Caperucita”. Como consecuencia, en las múltiples reescrituras en las que hay “Caperucitas que matan al lobo, que se hacen amigas del lobo, que se casan con el lobo. O que son el lobo” (Pérez Conde, 2023, p. 614).

A partir de este marco, se hizo una selección de reescrituras de “Caperucita” que cuentan como literatura infantil y, en especial, como libros álbum. Esta selección se orientó por criterios producto de investigaciones previas del equipo³ y tuvo como límite las posibilidades de acceso a los textos. Se recurrió principalmente a bibliotecas personales, la biblioteca universitaria, textos adquiridos en el marco del proyecto de investigación y las sugerencias encontradas en la bibliografía trabajada. Cabe señalar también que el corpus y el marco teórico se completaron de manera solidaria y con una metodología inductiva (Mejía Navarrete, 2011). Por último, es preciso señalar que no todos los textos seleccionados son necesariamente reescrituras feministas; no obstante, por diversos aspectos que se señalarán en la interpretación, pueden considerarse críticas por poner en cuestión supuestos propios de las versiones tradicionales.

Análisis de las reescrituras de Roald Dahl, Ema Wolf, Aaron Frisch y Marjolain Leray

La niña que toma el lugar del lobo

Roald Dahl publicó por primera vez *Revolting Rhymes* en 1982. Luego, en 1985, fue traducido al español y publicado por Ediciones Altea como

³ Este trabajo fue realizado en el marco de una beca CIN para estudiantes avanzados, en el marco del Proyecto de Investigación financiado por la UNPA “Representaciones sociales de infancia en la literatura infantil. Un examen interdisciplinario” (29/A-1-741-ICIC-UARG), dirigido por la Dra. Andrea Pac.

Cuentos en verso para niños perversos. Es notable cómo la decisión editorial de la traducción advierte desde la tapa que el tipo de lector al que se dirige subvierte la concepción tradicional de la literatura infantil: como la Caperucita conocida, los niños no son perversos (o no deberían serlo). El libro contiene seis reescrituras de cuentos tradicionales a partir de la métrica, la rima, un humor infaltable y notables cambios en los personajes tal como los solíamos conocer. Entre ellos se encuentra “Caperucita Roja y el Lobo”, ilustrado por Quentin Blake. Desde el inicio, esta reescritura propone un escenario diferente: “Estando una mañana haciendo el bobo, le entró un hambre espantosa al Señor Lobo así que, para echarse algo a la muela, se fue corriendo a la casa de la Abuela” (p. 33). Conforme a lo que puede anticiparse dado el relato tradicional, “se convirtió la Abuela en alimento en menos tiempo del que aquí te cuento” (p. 33). Al igual que en la versión tradicional, la figura femenina de la Abuela es vulnerable frente al Lobo, dentro de un ámbito privado. Pero no obstante ser devorada, la abuela burla de alguna manera a su atacante dado que era “flaca y huesuda”, por lo que el lobo se dispone a esperar una nueva presa: Caperú, no una niña sino una joven que viste jeans y se pinta las uñas. Este detalle de las ilustraciones, como es propio de todo libro álbum, complementa el relato con información relevante para la reescritura. En su espera, el Lobo decide ocultar su fiereza “se disfrazó de abuela con presteza, se echó laca en las uñas y el pelo, se puso la falda gris de vuelo, zapatos, sombrerito, una chaqueta y se sentó a la espera de la nieta” (p. 34).

Dada la descripción de la vestimenta, así como las características físicas que se destacan en el clásico diálogo entre Caperucita y la Abuela, es oportuno preguntarse por las representaciones de las abuelas y las características que históricamente se le han asignado. Al momento del intercambio de preguntas y respuestas entre el Lobo disfrazado de la Abuela y Caperú ya pueden notarse algunos cambios: “Abuelita ¡Qué ojos grandes tienes! ¡Claro, hijita! Son los lentes nuevos que me ha puesto para que pueda verte Don Ernesto el oculista” (p. 34). Hacia el final del tradicional diálogo Caperú exclama “¡Qué imponente abrigo de piel llevas este invierno!” (p. 34), convirtiendo el pelo que observa la niña en el cuerpo del lobo en un tapado y adelantando el final de la historia. “El Lobo,

estupefacto, dijo ¡Un cuerno! O no sabes el cuento o tú me mientes ¡Ahora te toca hablarme de mis dientes! ¿Me estás tomando el pelo...? Oye, mocosa, te comeré ahora mismo y a otra cosa” (p. 34).

En este momento, las representaciones que median las interpretaciones harán deducir que Caperú también fue devorada por el lobo. Sin embargo, en esta reescritura Caperucita no responde al modelo femenino representado en las dicotomías estereotipadas formuladas desde siempre. Por el contrario, “ella se sentó en un canapé y se sacó un revólver del corsé; con calma apuntó bien a la cabeza y ¡pam!- allí cayó una buena pieza” (p. 34). Lejos del aspecto emocional que suele asignarse al género femenino, Caperú tomó una actitud racional, muy posiblemente calculadora y nada inocente, apropiándose de las características que se le asignaron tradicionalmente a la figura del Lobo. Si el revólver del corsé no parece suficiente, el final del cuento reza: “Al poco tiempo vi a Caperucita cruzando el bosque...¡Pobrecita! ¿Sabes lo que la descarada usaba? Ninguna caperuza desfilaba, a mí me pareció la piel de un lobo que estuvo una mañana haciendo el bobo” (p. 35). Como si los jeans y la mención del corsé no fueran suficientes, esta Caperucita se despoja de su atributo principal, la capa roja, y viste la piel del lobo, como una *femme fatale*, tomando su lugar. A diferencia de las versiones tradicionales, este personaje femenino no solo no necesita ser salvada por un hombre sino que, además, es una especie de sicaria que salva a otros hombres, los tres cerditos, en la reescritura que cierra el volumen de Dahl. Estas figuras masculinas, finalmente, terminan también siendo víctimas de Caperú:

¡Ay, puerco ingenuo! Tu pecado fue
 confiar en la muchacha del corsé.
 Porque Caperu luce últimamente
 no sólo dos abrigos imponentes
 de Lobo, sino un maletín de mano
 hecho con la mejor... ¡piel de marrano! (p. 40)

¿Un lobo víctima de bullying?

“Pobre lobo” es una reescritura de Ema Wolf. Es uno de los seis cuentos que componen el libro *Filotea y otros cuentos* publicado en 2001. Se trata

de un texto breve, en el que la historia se desarrolla en una única escena, la del diálogo entre Caperucita y el Lobo disfrazado en la cama de la abuela. El ilustrador, Matías Trillo (hijo de Ema Wolf y el historietista Carlos Trillo), desarticula la representación tradicional de la niña dulce y bonita. La imagen, de rasgos expresionistas y grotescos, es la de una niña casi adolescente (como la de Blake) fea y narigona, con ojos saltones, que viste una remera de los Rolling Stones.

En el diálogo que establece con el Lobo, las preguntas o los comentarios que se realizan en relación al aspecto de la abuela distan del tono inocente de la versión tradicional. En esta versión, Caperucita exclama “¡Qué voz ronca tenés, abuela! Ni que comieras tuercas” (p. 30). Los comentarios de la niña se suceden en un tono crítico y cuestionador, y el Lobo se siente cada vez más incómodo:

–¡Qué orejas inmensas tenés abuela!

–Son para escucharte mejor.

–No me parece que hagan falta orejas así para escuchar bien. La gente tiene orejas normales y escucha lo más bien. ¿Y por qué tenés las uñas tan torcidas?

El lobo escondió las manos debajo de la frazada.

Y decime, ¿cuánto calzas? Nunca vi unos pies tan grandes. Ni el tío Cosme tiene los pies de ese tamaño. (pp. 33-34)

Tampoco perdió la posibilidad de mencionarle que sus ojos eran colorados como los de un conejo, un animal que suele ser víctima de los lobos, y repasar otro tipo de detalles como su gordura y lo chico que le quedaba el camisón.

–Tenés el cuello como, como lanudo..., como estropajoso... ¡Y bigotes!

–De las orejas te salen pelos negros.

–De la nariz también te salen pelos. Y te cuelgan unos m... (p. 35)

Para el Lobo tantos comentarios y ofensas fueron más que suficientes, sus emociones lo desbordaron y se fue llorando de la casa de la abuela.

De manera similar a la reescritura de Dahl, Wolf convierte a Caperucita en un personaje impiadoso. ¿Se tratará de Caperucitas masculinizadas? El carácter calculador y poco empático suele ser atribuido a los personajes

masculinos. Sin embargo, en esta versión, quien manifiesta sus sentimientos y se siente herido es el lobo. Tal vez, la intertextualidad con el relato tradicional actúe en los lectores amortiguando la violencia explícita de estas escenas. Si bien es relativamente fácil aceptar que el lobo devore a la niña y a su abuela, no resulta igualmente aceptable que la niña agreda a su interlocutor. Seguramente, ser consciente de que las reescrituras proponen un juego en complicidad con el lector, implique que no es en serio que Caperucita mata al lobo o le hace *bullying*.

Una Circe con capa roja

Marjolaine Leray publicó en 2009 *Una Caperucita Roja* editado por Actes Sud Junior en Francia, reeditado el mismo año en español por Océano Travesía. En esta reescritura no hay bosque, no hay cesta, tampoco madre ni abuela. Los trazos de lápiz madera rojos representan a Caperucita y los negros al Lobo y es la principal característica de este libro álbum. En función del tamaño de las representaciones, el lobo ocupa un gran espacio, coherente con su expresividad corporal en las diferentes escenas, y Caperucita ocupa un espacio prácticamente mínimo. Incluso, las ilustraciones nunca muestran la expresión de su rostro, y sus respuestas al lobo son breves y concretas.

En este relato, el lobo intercepta a Caperucita para llevarla a un escenario en el cual se dará el clásico intercambio entre ambos. Al llegar, el lobo la alza y la sienta sobre un muro bajo. Ante las preguntas conocidas de Caperucita, quien además lo examina detalladamente, el lobo también da sus respuestas clásicas. Sin embargo, la expresión que suele marcar el clímax, “¡Son para comerte mejor!”, derivará en un cambio rotundo de la historia cuando Caperucita abandona la obediencia y sumisión que la ha caracterizado en los relatos tradicionales para prorrumpir un “no” rotundo. Esta negativa sorprende al lobo, cuya confusión aumenta cuando Caperucita señala su mal aliento y generosamente le ofrece un caramelo para remediarlo. El lobo acepta de buen modo el gesto, come el caramelo, y muere envenenado. En esta escena, además de la intertextualidad con el cuento tradicional, se cuelan otros motivos. Por un lado, emerge el eco de

Circe, la hermosa mujer hechicera, que convierte a los hombres en leones, lobos o cerdos con sus pócimas y alimentos. También asoma la Delia cortazariana de su “Circe” (perteneciente a *Bestiario*), que prepara bombones perversos para los hombres. Por otro lado, resuena la admonición que tantas veces escuchamos en nuestra infancia: no aceptes golosinas de extraños.

Esta Caperucita Roja, pues, que deja al lobo desplegar sus artes seductoras y dominantes, se revela una vez más racional y calculadora: con ese caramelo engaña a su víctima y lo mata. Al final del cuento, una única palabra expresada por la niña, “ingenuo”, cierra el círculo de la inversión de roles.

Un bosque de pavimento y luces de neón

Aaron Frisch reescribe Caperucita bajo el título *La niña de rojo*, ilustrada por Roberto Innocenti y publicada en 2013. En esta oportunidad la protagonista se llama Sofía, a quien la abuela (que “les teje un cuento” a un grupo de niños) califica como “tranquila”, quizás plausible de ser comparada con la descripción de niña bonita e inocente del relato tradicional. El cuento inicia contextualizando el nuevo bosque en el que se desarrollará el cuento: los árboles, las flores y el canto de los pájaros se convierten en paredes de ladrillos, calles de cemento y sonido de los autos. Nuevamente, el ámbito privado se encuentra caracterizado por la figura femenina. En la casa de Sofía viven su madre, su hermana y ella. Igual que en el cuento tradicional, no hay una familiar masculina o paterna. La abuela se encuentra enferma, al otro lado de la ciudad, y Sofía es quien asume la responsabilidad de ayudarla. La recomendación de la madre acompaña a la niña paso tras paso “No te desvíes del sendero” (párr. 7). En la descripción de las imágenes que caracterizan al cuento se puede leer “Sofía es muy joven, y está descubriendo cómo se comportan los habitantes del bosque. Está aprendiendo que cuanta más gente haya en el camino, más segura estará” (párr. 9). La soledad aparece como un posible sinónimo de peligro y de vulnerabilidad para alguien muy joven que aprende cómo se

comportan y quizás de qué son capaces quienes habitan en aquel bosque de cemento y por eso “hay que estar siempre alerta” (párr. 10).

El camino es largo, Sofía se aleja del centro de la ciudad, y atraviesa barrios menos seguros. Es allí donde el cazador aparece y la salva de unos adolescentes, “chacales”, que la amenazan. Pero, en realidad, ese cazador es el lobo, que aleja a la joven de la casa de su abuela, la deja a medio camino y, como en el cuento tradicional, llega antes que ella. Esta reescritura no reproduce el diálogo entre la niña y el lobo. Solo contrasta la imagen de la madre, tarde por la noche, esperando que regrese su hija, y la casa de la abuela, al otro lado del bosque, rodeada por la policía, que llega tarde.

En esta reescritura, a diferencia de las tres anteriores, la crueldad es terreno excluyente de los hombres. Ni siquiera la imagen de los policías (que son todos masculinos) ofrece tranquilidad al lector. Pero la nueva versión del bosque, devenido en ciudad, y la sugerencia del origen modesto de Sofía, arranca a esta escritura de “Caperucita” de su trasfondo moral y la convierte en una crítica social.

Conclusiones

Al inicio de este trabajo hemos propuesto como hipótesis que, por no ser una princesa, el cuento tradicional de Caperucita revela una potencia crítica de la que carecen otros personajes popularizados por la industria cultural, en especial, el cine. Allí donde es difícil imaginar una Blancanieves envenenadora, o una Cenicienta contestataria, Caperucita puede transformarse en un personaje verosímilmente rebelde o cruel. A esto puede sumarse que: a) el personaje oponente de Caperucita no es el de una madrastra, o sea otra mujer, sino un lobo, un híbrido masculino entre animal y hombre; y b) que la historia tradicional contiene ya una ambigüedad entre la ingenuidad y la pérdida de la inocencia no del todo involuntaria.

Los cuatro libros interpretados en este trabajo son clasificados por editoriales y librerías como literatura infantil. En consonancia con la literatura infantil contemporánea, y a contrapelo de la literatura infantil

tradicional, poco tienen de lineales y edificantes. Se trata de textos que contienen múltiples niveles de lectura, a los que lectoras y lectores acceden según sus intereses y experiencias, y que pueden visitar en distintos momentos de sus vidas, enriqueciendo los sentidos que esta literatura produce.

Sin dudas, a la luz de las transformaciones en la literatura hacia los años '60 y los tiempos de cambios que corren en cuanto a las corrientes del feminismo, el juego de los sentidos propio de las reescrituras permite la ampliación y la metamorfosis de los elementos que hacen a los relatos, y dan lugar a repensar o cuestionar ciertas construcciones, como los roles de género. Los textos aquí interpretados son ejemplo de ello.

Referencias

Arpes, M. y Ricaud, N. (2008). *Literatura infantil argentina. Infancia, política y mercado en la constitución de un género masivo*. La Crujía.

Bajour, C. y Carranza, M. (2005). Abrir el juego en la literatura infantil y juvenil. *Imaginaria. Revista quincenal de literatura infantil y juvenil*, (158), s.p. <https://www.imaginaria.com.ar/15/8/abrir-el-juego.htm>.

Baker-Sperry, L. y Grauelholz, L. (2003). The pervasiveness and persistence of the feminine beauty ideal in children's fairy tales. *Gender & Society*, 15(15), 711-726. <https://doi.org/10.1177/0891243203255605>

Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica. (Original publicado en 1976).

Bourdieu, P. (1998). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.

Dahl, R. (2011). Caperucita Roja y el Lobo. En *Cuentos en verso para niños perversos*. (pp. 33-36). Alfaguara.

Eriksson, L. (2021). *Y por supuesto se conocieron. Representaciones de género y sexualidad en literatura infantil* [Tesis de grado, Dalarna University, School of Humanities and Media Studies]. Högskolan Dalarna. Publications. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:du-31690>.

Frisch, A. (2013). *La niña de rojo*. Kalakalandra.

Grimm, J. y Grimm, W. (2017, 5 de abril) *Caperucita Roja*. Educ.ar. <https://www.educ.ar/recursos/131413/caperucita-roja-de-jacob-y-wilhelm-grimm>

Haase, D. (Ed.). (2004). *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Wayne State University Press.

- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión Editores.
- Hunt, P. (Ed.). (2015). *Understanding Children's Literature: Key essays from the International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Routledge.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Leray, M. (2009). *Una caperucita roja*. Océano Pacífico.
- Mancilla Pinda, F., Bahamonde, S. M. y Pac, A. B. (2021). Estrategias literarias en las reescrituras contemporáneas de los cuentos tradicionales. *Informes Científicos Técnicos - UNPA, 13(3)*, 16-35. <https://doi.org/10.22305/ict-unpa.v13.n3.831>
- Mancilla Pinda, F., Bahamonde, S. y Pac, A. (2021). Estrategias literarias en las reescrituras contemporáneas de los cuentos tradicionales. *ICT-UNPA-288-2021*, 16-35. <https://doi.org/10.22305/ict-unpa.v13.n3.831>
- Mejía Navarrete, J. (2011). Problemas centrales del análisis de datos cualitativos. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*, 1(1), 47-60. <https://reim.com.ar/ojs/index.php/reim/article/view/43/46>.
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Editorial Huemul.
- Paul, L. (2015). From Sex-Role Stereotyping to Subjectivity: Feminist Criticism. En P. Hunt (Ed.), *Understanding Children's Literature. Key essays from the International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (pp. 112-123). Routledge.
- Pérez Conde, C. (2023). Los cuentos de hadas, de la oralidad al netlore: análisis de Caperucita Roja y de su adaptación al mundo audiovisual. *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, 609-633. <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.609-633>.
- Perrault, Ch. (2017, 5 de abril de) *Caperucita Roja*. Educ.ar. <https://www.educ.ar/recursos/131423/caperucita-roja-de-charles-perrault>
- Punte, M. J. (2013). El retorno a los bosques encantados: infancia y monstruosidad en ficciones del sur. *AISTHESIS*, (54), 287-301. <https://ojs.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/2954/2830>
- Rowe, K. (1986). Feminism and Fairy Tales. En J. Zipes (Ed.), *Don't bet on the Prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England* (pp. 209-266). Gower.
- Tatar, M. (1999). *The classic fairy tales: Texts, criticism*. W. W. Norton & Company, Inc.
- Valenzuela, L. (2001). Ventana de hadas. En *Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora*. Temas Grupo Editorial.
- Valero Cuadra, P. (2022). Blancanieves, Cenicienta, Rapunzel, Caperucita...: De crueles cuentos de los hermanos Grimm a películas Disney. En I. Holl y B. de la Fuente Marina (Eds.), *La traducción y sus meandros: diversas aproximaciones en el par de lenguas alemán-español* (pp. 101-123). Ediciones Universidad de Salamanca. <https://doi.org/10.14201/OAQ0320101123>

Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Ediciones B.

Wolf, E. (2001). Pobre lobo. En *Filotea y otros cuentos*. Alfaguara.

Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Fondo de Cultura Económica.

Zipes, J. (Ed.). (2012). *Don't bet on the Prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England*. Gower. (Original publicado en 1986).