

¿QUIÉN TEME AL LOBO FERROZ?: INVERSIONES Y PERVERSIONES EN LAS CAPERUCITAS FANTÁSTICAS DEL NUEVO MILENIO

ANA CASAS
Universidad de Alcalá
ana.casas@uah.es

Recibido: 12-05-2023
Aceptado: 13-09-2023



RESUMEN

El objetivo de este artículo es preguntarnos por el sentido de la recreación insólita de los cuentos de hadas en la narrativa actual escrita en español a partir del ejemplo de «Caperucita Roja». Para ello, me apoyo en Linda Hutcheon (2000), para quien la parodia se caracteriza por repetir algo anterior (un hipotexto, un género, una convención, etc.) a la vez que introduce la diferencia o un comentario crítico sobre el objeto parodiado. Además de los trabajos clásicos de Jack Zipes (1986, 1993 [1983], 2012 [1983], 2014 [2012]), así como la abundante bibliografía generada en torno a las versiones de Charles Perrault y los hermanos Grimm, el trabajo tiene especialmente en cuenta las reflexiones de Catherine Orenstein (2003 [2002]) sobre los sentidos de «Caperucita roja» y su adaptabilidad a patrones culturales diversos. Desde los estudios feministas y de lo fantástico, se analizan algunas reescrituras recientes de Ana María Shua, Ema Wolf, Pilar Quintana, Kathy Serrano, Patricia Esteban Erlés, Cristina Rivera Garza, Giovanna Rivero, Cristina Fernández Cubas y Ana Martínez Castillo.

PALABRAS CLAVE: Caperucita roja; literatura no mimética; fantástico; reescrituras; feminismo.

WHO'S AFRAID OF THE BIG BAD WOLF?: INVERSIONS AND PERVERSIONS IN FANTASTIC LITTLE RIDING HOODS OF THE NEW MILLENNIUM

ABSTRACT

The aim of this study is to understand the meaning of the unusual recreation of fairy tales in the current narrative written in Spanish. Taken as an example «Little Red

Riding Hood», we rely on parody's concept (Hutcheon 2000), which can be characterized as the repetition of an hypotext, a genre or a convention, while introducing the difference or a critical comment on the parodied object. In addition to the classic works of Jack Zipes (1986, 1993 [1983], 2012 [1983], 2014 [2012]), as well as the abundant bibliography generated around the versions of Charles Perrault and the Brothers Grimm, this paper considers the reflections of Catherine Orenstein (2003 [2002]) about the meanings of «Little Red Riding Hood» and its adaptability to diverse cultural patterns. From feminist and fantastic studies, we analyze some recent rewritings by Ana María Shua, Ema Wolf, Pilar Quintana, Kathy Serrano, Patricia Esteban Erlés, Cristina Rivera Garza, Giovanna Rivero, Cristina Fernández Cubas and Ana Martínez Castillo.

KEYWORDS: Little Red Riding Hood; non-mimetic literature; fantastic; rewritings; feminism.



INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es preguntarnos por el sentido de la recreación insólita de los cuentos de hadas en la narrativa actual escrita en español a partir del ejemplo de «Caperucita roja». Para ello, me apoyaré en Linda Hutcheon (2000), para quien la parodia se caracteriza por repetir algo anterior (un hipotexto, un género, una convención, etc.) a la vez que introduce la diferencia o un comentario crítico sobre el objeto parodiado. Además de los trabajos clásicos de Jack Zipes (1986, 1993 [1983], 2012 [1983], 2014 [2012]), así como la abundante bibliografía generada en torno a las versiones de Charles Perrault y los hermanos Grimm, tendré especialmente en cuenta las reflexiones de Catherine Orenstein sobre los sentidos de «Caperucita roja» y su adaptabilidad a patrones culturales diversos, recogidas en su libro *Caperucita al desnudo* (2003 [2002]).

Me centraré en relatos del siglo **XXI**, escritos por mujeres, la mayor parte de ellos con un marcado componente feminista. Caperucita, como sucede con todos los cuentos de hadas, recreados una y otra vez, pone de manifiesto la mentalidad y los valores de cada época, por lo que interesa observar qué clase de transformaciones sufre el cuento en el momento presente y cuáles son los ejes fundamentales sobre los que se construye la historia en los casos en los que esta permanece en el ámbito de la expresión no mimética.

Como se sabe, la primera versión escrita de «Caperucita roja»¹ pertenece a Charles Perrault, quien la incluye en una antología de cuentos para la corte de Versalles, *Cuentos de antaño* [*Histoires ou contes du temps passé* (1697)]: en este relato, la niña se encuentra con el lobo de camino a la casa de la abuela; apuesta con él a ver quién llega antes; gana el lobo y se come a la anciana; espera en la cama a Caperucita y, cuando esta aparece, le pide que se desnude y se acueste con él; finalmente, después del consabido diálogo «Abuelita, abuelita, qué ojos tan grandes tienes, etc.», se la come sin más. La procacidad del cuento queda coronada con un poema que, en forma de moraleja, pide a las jóvenes que no se fíen del lobo, identificado con el varón seductor.² De esta forma, la fábula (un cuentecillo un poco verde para chanza de la corte) también puede leerse como un manual de buena conducta para las jóvenes, a las que, con el castigo de Caperucita, se les advierte de los peligros de la promiscuidad sexual.

La versión de los Grimm, en *Cuentos de niños y del hogar* [*Kinder und Hausmärchen* (1812-15)], introduce la figura del cazador o leñador que salva a la abuela y a Caperucita sacándolas de la barriga del lobo. Se trata de una figura paterna, como señala Orenstein (2003: 57-58), que, junto a la de la madre (que ahora tiene más peso), viene a transformar la parábola sexual de Perrault en una fábula familiar sobre la obediencia de los hijos y, sobre todo, de las hijas.

A pesar de que existen muchas versiones anteriores, que, transmitidas de forma oral, circulaban por Europa, África y Asia antes del siglo xvii (Delarue y Ténèze, 1957; Zipes, 1993: pos. 421), las de Perrault y los Grimm son las que han tenido una mayor influencia en las reescrituras contemporáneas, desde la propia iconografía, dado que la caperuza roja es un invento del escritor francés, hasta los aspectos más moralizantes del cuento. La gran cantidad de caperucitas que siguieron a estos dos hitos pone de manifiesto, como indica Zipes (2014: 60), «el carácter volátil y fluido del género»: las hay infantiles, para adultos, humorísticas, pornográficas; hay adaptaciones audiovisuales en

1 Para una genealogía de la historia de Caperucita, véase Zipes (1993). Se trata de la segunda edición de su célebre libro *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*, publicado diez años antes. En el volumen de 1993 se añaden siete versiones, llegando a las treinta y ocho versiones del cuento (orales y escritas), provenientes de Francia, Alemania, Italia, Dinamarca, Grecia, Reino Unido, Irlanda, Estados Unidos y China, y producidas desde el siglo xvii hasta mediados del siglo xx.

2 «Aquí vemos cómo las jóvenes, / y sobre todo las jóvenes / guapas, de buen talle y amables, / hacen mal prestando oídos a cualquier clase de gente, / y que no tiene nada de raro, / si a tantas el lobo se come. / Digo el lobo, porque no todos los lobos / son de la misma especie: / los hay de humor paciente, / sin escándalo, sin hiel y sin cólera, / que, amaestrados, complacientes y dulces, / siguen a las señoritas / hasta en las casas y en la habitación, / pero, ¡ay!, ¿quién no sabe que estos lobos dulzones / son los más peligrosos de todos los lobos». La traducción de Carmen Martín Gaité, en Bettelheim (1980: 52-56).

dibujos animados y con actores reales,³ hasta anuncios de publicidad, como el aún recordado de Chanel N° 5, dirigido por Luc Besson en 1998. En el ámbito de la literatura infantil, son muy conocidas, por ejemplo, las versiones de Gianni Rodari (*A sbagliare le storie*, 1980), Roald Dahl (*Revolting Rhymes*, 1982) o James Finn Garner (*Politically Correct Bedtime Stories*, 1994). Todas ellas añaden un comentario irónico al relato, bien jugando con la metalepsis (en la de Rodari un abuelo confunde elementos del cuento mientras su nieta lo interrumpe para corregirlo), bien invirtiendo el desenlace (en la versión de Dahl Caperucita mata al lobo y se hace una capa con su pelaje), bien parodiando el lenguaje de la corrección política, como sucede en la reescritura de Garner. Entre las revisiones feministas, ocupan un lugar de honor el relato «The Company of Wolves» (1979), de Angela Carter, así como los poemas «Riding Hood» (1971), de Anne Sexton, «Little Red Riding Hood» (1977), de Olga Broumas, y «The Waiting Wolf» (1990), de Gwen Strauss. Y por supuesto *The Handmaid's Tale* (1985), de Margaret Atwood, cuyas criadas se cubren con unas vistosas caperuzas rojas, símbolo de su fertilidad, al tiempo que recuerdan a la niña perseguida por el lobo (asimilado en esta novela distópica al estado fascista y patriarcal de Gilead).

En el contexto hispánico las abundantes reescrituras de cuentos de hadas, estudiadas, entre otras, por Patricia A. Odber de Baubeta (2004) y Elena Zapico (2015), también se han interesado a menudo por Caperucita. Como recuerda Alessandra Pelizzaro (2011), existe una producción temprana de Federico García Lorca poco conocida, «La balada de Caperucita», escrita en 1919 (aunque no se publica hasta 1994). Son las autoras, sin embargo, las que, con mayor frecuencia, han versionado el cuento. Destacan las chilenas Teresa Wilms Montt (1919) y Gabriela Mistral (1924), cuyos relato y poema, respectivamente, ponen el acento en la violencia de la que son objeto las mujeres, al incluir escenas explícitas en torno al asesinato de la protagonista.

A partir de la segunda mitad del siglo xx, se suceden las versiones feministas del cuento, como el relato «Lobo feroz» (1971), de la escritora argentina Marcela Solá, narrado desde el punto de vista de la bestia, que, seducida por la propia Caperucita, devora a la abuela satisfaciendo el deseo de aquella; *Caperucita en Manhattan* (1990), la novela de la española Carmen Martín Gaité, en la que la niña transgrede los mandatos maternos para identificarse con la

3 Ha habido, por cierto, otras muchas adaptaciones del cuento al cine, algunas estremecedoras o muy inquietantes, como la versión pop *Freeway* (1996, Matthew Bright). Entre las mainstream destacan *The Ice Storm* (1997, Ang Lee), *Red Riding Hood* (1989, Adam Brooks), *Red Riding Hood* (2011, Catherine Hardwicke) e *Into the Woods* (2014, Rob Marshall).

abuela (una antigua cantante y actriz cuya moral sexual resulta antinormativa en el contexto del relato); el cuento «Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja» (1993), de la argentina Luisa Valenzuela, donde la realización erótica de la protagonista le proporciona una libertad sin culpa (Secreto, 2013: 81-82), además de permitirle conectar con su «lobo interior» (Noguerol, 2001); y «La pensión, cualquier noche», incluido en la novela o ciclo de cuentos *Las infantas* (1998), de la chilena Lina Meruane, en el que una de las infantas (Blanca), que se ha escapado del palacio de su padre, pasa la noche en una pensión y tiene un sueño erótico en el que encarna a Caperucita. Como en estas narraciones, también en los poemas «Monólogo interruptus» (1994), de la guatemalteca Aída Toledo, y «De caperuzas mexicanas» (1999), de Becky Rubinstein, Caperucita expresa una sexualidad orientada a la conquista del placer erótico (Noguerol, 2001).

Como señala Odber de Baubeta (2004: pos. 3094), «[w]omen authors habitually draw on a fairy tales in order to structure and (re)interpret women's experiences, to explore questions of female identity, social conditioning, gender, and relationships», por lo que, coincidiendo con el auge del feminismo, resulta casi inevitable que las escritoras, cuya construcción de su feminidad debe mucho a los cuentos de hadas -tan importante ha sido la influencia de estos en la socialización de las niñas-, desafíen el discurso masculino impuesto, primero, por Perrault y los Grimm y, luego, por otros agentes como Walt Disney, responsable de edulcorar las historias y enfatizar sus aspectos más conservadores (Zipes, 2012: pos. 398, 4533). No hay que olvidar tampoco que, si bien los cuentos folklóricos (y sus adaptaciones escritas) reflejan las normas sociales de cada momento histórico, también es verdad que muestran, a su vez, algunos de los caminos que permiten escapar a esas mismas normas (Dundes, 1989: 214). Acorde con los valores hegemónicos de su época, Perrault y los Grimm convierten una historia sobre la iniciación social de una joven -tal y como se narra en la mayor parte de las versiones orales- en un relato sobre la violación, de la que la propia muchacha es la principal responsable (Zipes, 1993: pos. 399-1988). Sin embargo, en «El cuento de la abuela» -el relato oral recogido por Delarue (1951), que puede leerse traducido al español en Orenstein (2003: 65-66)- la protagonista no tiene nada que ver con esa niña ingenua, pasiva y victimizada: en su caso, se encuentra con el lobo en el cruce de dos caminos, uno de alfileres y otro de agujas (elementos asociados a los quehaceres femeninos, vinculándose el primero a la infancia y el segundo a la vida adulta, por ser más difícil el manejo de la aguja que el del alfiler); el lobo no solo devora a la abuela sino que reserva parte de su carne y de su

sangre, que luego da a probar a la niña; invita a esta a quitarse una a una las piezas de ropa que la cubren y le pide que las lance al fuego, puesto que no las va a necesitar más; ya en la cama, la muchacha improvisa una estratagema para escapar de lo que, sin duda, percibe como una situación peligrosa y, con la excusa de salir a defecar, logra escapar del lobo.

Las escritoras actuales no solo indagan en la sexualidad de la niña, transformando a menudo al lobo en objeto del deseo y a Caperucita en una joven sexualmente activa -no pudiéndose descartar la influencia más o menos directa de Angela Carter-, sino que, a menudo, recuperan algunos de los elementos suprimidos en las versiones de Perrault y los Grimm (y en las muchísimas versiones posteriores, caracterizadas también por su sexismo).⁴ Pese a los cambios operados sobre el relato oral, de algún modo las autoras que mencionaré a continuación no han dejado de percibir la posible agencia de la niña, su astucia y autonomía, así como algunos de los aspectos más oscuros del relato: el canibalismo, el striptease erótico e incluso, en algún caso, la presencia de lo escatológico.

CAPERUCITAS LIBERADAS Y LIBERTINAS

Cabría preguntarse antes qué hay en esta historia para que experimente una y otra vez, en la terminología de Hutcheon (2000: 35), una continua *transcontextualización paródica*. Su vigencia tal vez se deba, como apunta Orenstein, a que, bajo su aparente sencillez,

Caperucita encarna, en realidad, algunas de las preocupaciones más complejas y fundamentales del género humano. Su historia trata temas impercederos: nos habla de la familia, de la moral, del crecer y hacerse viejo, del salir al mundo y de las relaciones entre los sexos. Pone en relación opuestos arquetípicos y, a través de ellos, explora los límites de la cultura, la clase y, en especial, de lo que significa ser hombre o mujer. La niña y el lobo habitan un espacio, llámeselo bosque o psique, en el que convergen una amplia gama de aventuras humanas y donde interactúan sus significados culturales y sociales (Orenstein, 2003: 15).

Ciertamente, la cuestión de los roles sexuales es uno de los aspectos más acuciantes entre los debatidos en casi todas las versiones de Caperucita.

4 En su capítulo «A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations», Jack Zipes (1986b: 227-260) demuestra la pervivencia de dicho enfoque a través del análisis de las ilustraciones que han acompañado las distintas ediciones del cuento desde el siglo XIX hasta nuestros días.

Tanto es así que las lecturas psicoanalíticas del cuento, como la muy conocida de Bruno Bettelheim, han querido ver en esta historia una alegoría de la pérdida de la virginidad y el acceso a la experiencia de la niña a través de su sexualidad incipiente o inmadura (2012: 235). Para Bettelheim (2012: 232-234), el drama no se jugaría solo con el otro (el lobo seductor), sino en la propia psique del personaje, dividida entre hacer lo que le gusta (coger flores, entretenerse, salirse del camino) y lo que debe hacer por mandato social (ir directa a la casa de la abuela). El peligro, en consecuencia, provendría del mundo exterior (el lobo) pero también de la propia Caperucita.

Aunque algunas de estas interpretaciones han sido revisadas, cuando no cuestionadas por autores como Jack Zipes (1986a) o Alan Dundes (1989), por considerar que la poda a la que Perrault y luego los Grimm aplican a la historia desvirtúa sus elementos universales a favor de los contextuales,⁵ la dimensión psicoanalítica (sobre todo la centrada en la sexualidad) ha sido explorada muchas veces, especialmente después del ya citado «The Company of Wolves», incluido en *The Bloody Chamber* (1979), de Angela Carter, y su adaptación cinematográfica a cargo de Neil Jordan (1984). En esa misma línea, no son pocas las autoras que, con sus relatos, tratan de dismantelar el modelo positivo de mujer que promocionan los cuentos de hadas cuando estos las caracterizan como víctimas y, en general, como sujetos pasivos e inocentes (Dworkin, 1973: pos. 257). Invirtiendo esos rasgos, sus textos dialogan con las versiones con moraleja de Perrault y los Grimm, al situar en el centro del relato el deseo femenino a través de la atracción por el lobo y el bosque, además de incorporar la ironía como modo de expresión (Mackintosh, 2004: pos. 3307, 3443).

Entre los ejemplos más interesantes, destaca «Pobre lobo», de la argentina Ema Wolf (2001), un relato que empieza *in media re*, en la escena de la cama, pero en el que, al contrario que en las versiones tradicionales, Caperucita abandona su consabida subalternidad y se dedica, en cambio, a minar la autoestima del lobo. Le afea la voz ronca, los dientes amarillos, los ojos colorados, las orejas enormes o las uñas torcidas:

5 Zipes hace notar, por ejemplo, cuán errónea es la lectura psicoanalítica de Bettelheim cuando interpreta el color rojo de la caperuza como símbolo la menstruación y, en consecuencia, del tránsito de la infancia a la vida adulta, al señalar que la prenda es un invento de Perrault y no aparece en ninguna de las versiones orales. Para él, es precisamente el feminismo lo que permite superar la perspectiva psicoanalítica universalizadora, pues «[i]t is no longer possible to ignore the connection between the aesthetic components of the fairy tales, whether they are old or new, and their historical function within a socialisation process which forms taste, mores, values, and habits» (Zipes, 1983a: 2). Dundes (1989: 225), por su parte, no descarta la lectura psicoanalítica, pero la concentra en la pervivencia de los elementos orales, anales y genitales, evidentes en las versiones más antiguas y menos visibles en los cuentos de Perrault y los Grimm.

—Y decime, ¿cuánto calzás? Nunca vi unos pies tan grandes. Ni el tío Cosme tiene los pies de ese tamaño.

El lobo escondió las patas.

Caperucita seguía:

—Ese camión te queda chico. ¿Engordaste?

—Tenés el cuello como, como lanudo... comoestropajoso... ¡Y bigotes!

—De las orejas te salen pelos negros.

—De la nariz también te salen pelos. Y te cuelgan unos m...

—¡Basta! —aulló el lobo.

Lloraba.

Saltó de la cama, tiró la cofia y se fue sin cerrar la puerta, de lo más deprimido (Wolf, 2001: 33-36).

Como advierte acertadamente Beatriz Velayos (2021: 10), la joven «usa las mismas armas heteropatriarcales que se utilizan contra las mujeres, la objetivación del cuerpo y su utilización para el disfrute de los hombres, y las vuelve contra quien ha sido representante de esa ideología de género en los cuentos tradicionales: el lobo».

El humor caracteriza igualmente este brevísimo microrrelato de Ana María Shua, titulado «Lobo», donde se pone de relieve otro de los aspectos psicoanalíticos de la historia: la necesidad de la niña de suprimir a las rivales con más experiencia, en este caso, la abuela (Bettelheim, 2012: 235), pero que también dibuja a una Caperucita activa en el plano sexual:

Con petiverias, pervincas y espinacardos me entretengo en el bosque. Las petiverias son olorosas, las pervincas son azules, los espinacardos parecen valerianas. Pero pasan las horas y el lobo no viene. ¿Qué tendrá mi abuelita que a mí me falte?⁶ (Shua, 2009: 31).

Como en los anteriores relatos, la protagonista del cuento de Pilar Quintana «Caperucita se come al lobo» (2020 [2012]) desarrolla un acusado sentido de la independencia, rebelándose contra el dominio masculino. La reescritura es prácticamente completa, a pesar de trasladar la historia al presente. La madre pide a la narradora que lleve a la abuela unos pasteles que ha comprado (los ha comprado porque ella se declara feminista y no soporta las palabras «cocina» y «mujer» en la misma frase); cuando la hija se pone un impermeable rojo porque hace mal día, bromea diciéndole: «Cuidado con el

6 La petiveria es una planta de la Florida; la pervinca, de Europa, África y Asia; el espinacardo, de Canadá y norte de los Estados Unidos. Esta mezcla imposible de plantas en un mismo lugar armoniza con la naturaleza maravillosa del relato.

lobo, Caperucita»; casualmente la urbanización se llama «El bosque» y al vecino de enfrente se le conoce por el sobrenombre de «Lobo», un tipo musculoso que siempre va vestido como para jugar a los bolos (el juego de palabras es evidente).⁷ Una vez la muchacha llega a casa de la abuela, a la que cree ver sentada en el sillón, encuentra en su lugar a este joven. Se produce entonces la unión erótica, en la que quien lleva la voz cantante es ella y no él. La escena queda interrumpida con la llegada de un vecino que, por cierto, siempre anda vestido de leñador. Sabremos entonces que la abuela no ha sido devorada, sino que se encuentra en el baño. Para acabar, «Lobo» dice a la narradora que la ama y le pregunta cuándo volverán a verse, a lo que ella le contesta: «lo que pasó estuvo bien, pero yo no quiero nada más con usted» (Quintana, 2020: pos. 295).

La narración, que puede leerse como un «contrarrelato del hipotexto en clave de género» (Bustamante, 2022: 254), invierte los estereotipos de la feminidad y la masculinidad, al hacer sucumbir esta última a la emoción (el lobo queda deprimido, como en el cuento de Wolf) y desactivar las claves que rigen el mito del amor romántico. De esta forma, desde la fetichización del lobo (Bustamante, 2022: 256) se construye la crítica al patriarcado, que objetualiza a las mujeres y les niega su autonomía como sujetos libres y deseantes.

La parodia se extrema en los microrrelatos de la venezolana radicada en Perú Kathy Serrano, «Los lobos y Caperucita» y «Caperucita reloaded», que apuestan por una especie de justicia poética, gracias a la cual la víctima se venga de todos los hombres (los lobos) que, desde niña, han abusado de ella. En «Los lobos y Caperucita» los agresores son un vecino, el sacerdote del colegio y el jefe de la tienda, a los que Caperucita llega a mutilar y hasta castrar. En «Caperucita reloaded» el terror se combina con lo maravilloso, al llevar la protagonista a cabo su venganza gracias a la colaboración sorora de Blanca Nieves y la Bella Durmiente:

Mañana al amanecer me liberaré.

Armada hasta los dientes, me ocultaré en algún lugar del callejón que da hacia la puerta trasera de tu empresa. Por radio, Blanca Nieves dará la orden de ataque. Bella Durmiente ya estará en la azotea del edificio del frente con la mira apuntando al lugar donde, en unos minutos, estará tu cabeza recostada en el sillón de tu oficina. Eres un animal de costumbres. A la misma hora de siempre dejarás el auto a dos cuadras. «Lobo Feroz entrando en la casita de la abuela» será mi señal cuando te vea atravesar el callejón, abrir la puertecita por

7 También indica Bustamante (2022: 258) que en Colombia el apodo «lobo» refiere «a una persona con mal gusto», acorde con las actividades delictivas del personaje ligadas al narcotráfico.

donde ingresarás junto con Popeye y Olivia, tus nefastos asesores. Mañana se acaba este cuento maléfico y yo, tu Caperucita, cambiaré la historia.

Ha llegado la hora del Lobo. El próximo será el Príncipe (Serrano, 2020: 39).

En general, estas reescrituras entran dentro de la categoría de lo que Zipes (1986: 24) denomina «reformulaciones utópicas», pues dibujan un escenario favorable para las mujeres y las liberan de arquetipos patriarcales. Deconstruyen, por lo tanto, el componente moralizador del cuento tradicional gracias a la inversión humorística (y feminista) de los aspectos más representativos del cuento, junto con la continuidad de los escenarios maravillosos y el aire de fábula: a pesar de que algunos textos incorporan elementos referenciales, como sucede en los relatos de Pilar Quintana y Kathy Serrano, la representación no mimética actúa como un potente recordatorio del papel socializador que tienen los cuentos de hadas durante la etapa infantil y cuyo influjo pervive en la vida adulta de las mujeres.

CAPERUCITA Y LA CONEXIÓN CON LA NATURALEZA

La crítica a la mentalidad patriarcal se extrema en la novela de la española Patricia Esteban Erlés *Las madres negras* (2018), que, aunque no es propiamente una reescritura de «Caperucita roja», incluye numerosas alusiones a este relato. Ambientada en el convento de Santa Vela -trasunto literario del asilo de las Magdalenas, por el que pasaron más de treinta y mil mujeres británicas e irlandesas, obligadas a trabajar en la lavandería para limpiar sus pecados-, la novela de Esteban Erlés recrea el mundo anacrónico del cuento de hadas, aunque también contiene elementos de la literatura gótica y de la narrativa mágicorealista. Esta mixtificación genérica -estudiada con detalle por Ana Abello y Raquel de la Varga (2021)- confiere al texto un aura de extrañeza a la vez que de cercanía. Si bien identificamos tipos de personajes extraídos del cuento maravilloso (brujas, madres terribles, príncipes, hermanas envidiosas, caperucitas),⁸ la mezcla de códigos literarios no puede pasar desapercibida al lector. Los elementos góticos se concentran en Dios -el villano de la historia- y Priscia -la terrible madre superiora de Santa Vela-, así como en la caracterización del espacio, ese convento que parece tener vida propia -de hecho, tiene voz- y que es una cárcel para sus moradoras: huérfanas desvalidas, extraviadas, en algún caso inválidas, ina-

8 Para un análisis de estos arquetipos en *Las madres negras* puede consultarse De la Varga (2019). Con relación a las fuentes literarias de la novela, aporta datos de interés el trabajo de Natalia Álvarez (2022).

daptadas, caperucitas que acaban siendo devoradas por la casa, la autoridad patriarcal de Dios y la de sus acólitas, las madres negras. Así parece sugerirlo el personaje de Tábata, la niña que dice haber llegado al convento por su propio pie, después de que volcara la calesa en la que viajaba con su tía. A pesar de sus súplicas y de insistir en que no es ninguna niña huérfana, «[l]a monja de las manos como zarpas de lobo se fija en su caperuza de terciopelo color grosella» y se la arranca de un solo manotazo (Esteban Erlés 2018: 49).

Pero es sin duda Mida, cuyo pelo rojo toma el lugar de la caperuza, el personaje que más paralelismos guarda con la niña del cuento. Su historia involucra a tres generaciones de mujeres cuya casa es una cabaña en el bosque «vuelta de espaldas al resto de los hombres, en la que entraban siempre que querían insectos, pájaros y ratones» (74). Allí viven primero la abuela y la madre de Mida, cuya relación amorosa es coherente con la que ambas mujeres mantienen con los elementos de la naturaleza y que no se interrumpe con la muerte de la primera: al contrario, la madre de Mida, aún niña, «[s]e sentaba junto al montón de tierra fresca [la tumba] y escuchaba lo que Abuela iba contándole. Por eso aprendió a hacer la sopa verde, a distinguir los hongos comestibles de los venenosos» (75-76). La autoridad materna, tan relevante en la versión de los Grimm, no encarna aquí la norma social (no desviarse del camino que cruza el bosque), sino que la subvierte: las mujeres de esta familia no son féminas indefensas e ingenuas; ellas se rebelan contra el poder patriarcal (que subyuga a las mujeres y a los niños, pero que también se extiende a la explotación de otros seres vivos, animales y plantas), pues no necesitan la protección de ningún hombre, saben cuidarse a sí mismas y se ayudan las unas a las otras.

Conectan, asimismo, con su lado animal, como pone de relieve el encuentro erótico -de claras reminiscencias carterianas- entre la madre de Mida y el lobo:

La madre de Mida se apiadó de aquel pobre animal empapado y lo dejó pasar y él miró su desnudez sin rastro de lujuria, como si él tampoco conociera las palabras vergüenza o vestido. Los ojos de fieras la miraban agradecidos mientras calentaba la sopa de hierbas y ella se dio cuenta justo entonces de lo hermosos que son los lobos. No hablaron. El lobo también parecía acostumbrado al silencio. Se acurrucaron en el único jergón de la cabaña, y pasaron horas mirando las llamas. Afuera el aguacero batía las ramas de los árboles y golpeaba el techo de madera. Ella tembló. El lobo acercó su hocico a la oreja de su anfitriona y lamió el lóbulo tierno. La muchacha cerró los ojos y deseó no vivir en soledad, por primera vez desde que había acostado a su madre en el lecho de tierra que ella misma había cavado junto a la casa (Esteban Erlés, 2018: 76-77).

De dicho encuentro nacerá Mida, cuyo parto asiste la abuela, quien sale de la tumba para ayudar a su hija en ese trance. De esta manera, la mujer joven integra la experiencia de la mujer anciana, de forma parecida a lo que sucede con Caperucita en algunas versiones anteriores al texto de Perrault, en las que la niña come la carne y bebe la sangre de la abuela. Transformado en conocimiento, el canibalismo de Caperucita es una de las razones que explican que esta sea capaz de valerse por sí misma y pueda escapar del lobo utilizando su ingenio. La historia de Mida, además de enlazar con las versiones orales del cuento y fomentar la perspectiva femenina del relato, engarza con otros aspectos de la cultura popular, al resignificar el arquetipo de la bruja en términos positivos. Como señala Jack Zipes (1986a: 25), «[a]s we know, witches, werewolves, and wolves were once revered in archaic societies as the mediators between the wilderness and society. They provided contact with the *other* world, a sacred divine and forbidding world». En esta novela, la bruja y el lobo también viven en armonía con la naturaleza y con sus propios cuerpos.

Ello explica la reacción de las *buenas* gentes del pueblo. Deseosas de buscar un culpable a quien responsabilizar de las heladas que acabaron con las cosechas, «[m]iraron hacia el bosque. Las vieron, con el pelo rojo del infierno y desnudas [A Mida y su madre], riendo entre los árboles. No se les notaban los huesos y se reían mucho, seguramente las divertía la desgracia de todo un pueblo porque a ellas les daba de comer el mismo diablo» (Esteban Erlés, 2018: 74). La mentalidad hegemónica se expresa, así, en toda su crudeza. La madre de Mida es quemada en la hoguera y la niña trasladada al convento de Santa Vela, donde las monjas disciplinan cuerpos y mentes: rapan las cabezas de las niñas, las visten con uniforme, les arrebatan sus nombres y los cambian por otros que aluden a las virtudes que deben alcanzar a través del trabajo y la oración. Pero, frente a ese mundo *civilizado* y *patriarcal* de Santa Vela, Mida no olvida que pertenece a otro mundo *salvaje* y *matriarcal*. Como en el relato de Angela Carter, en el que la joven no siente temor cuando se adentra en el bosque porque va armada con un cuchillo y el amor de su familia, Mida goza de la protección de sus padres, la bruja y el lobo.

Antes, mientras su cuerpo ardía en la hoguera, la madre de Mida escuchaba la voz de su compañero, que le dictaba las palabras que ella tendría que traducir al lenguaje humano y pronunciar «para que se hicieran ciertas y se cumplieran en el destino de la pequeña» (198):

«Serás afortunada, hija mía», fue repitiendo cuidadosamente, antes de cruzar los huesos calcinados de sus brazos sobre el pecho y quedarse inmóvil en el

interior de su nicho de tierra. «Podrás huir allá donde quieras ir, te escaparás de todos los lugares terribles a los que ellas te lleven y tu padre siempre estará contigo» (Esteban Erlés, 2018: 198).

La versión animista y panteísta de Caperucita combina, pues, aspectos de la representación maravillosa con otros más propios de la representación mágicorealista.⁹ El espacio de Santa Vela aglutina elementos referenciales y góticos, confiriendo a la historia una contemporaneidad inexistente en el cuento de hadas. Por otra parte, la «humanización» de Dios -caracterizado como un viejo hastiado de eternidad que viste faldas- resulta pareja a la naturalización de no pocos acontecimientos sobrenaturales (por ejemplo, los que involucran a Moira, la niña de las mil y una muertes, condenada a vivir primero en Santa Vela y luego bajo la protección del doctor Rubin, que ensaya con ella espantosos experimentos). El realismo mágico también se expresa a través de la admiración por lo cotidiano, como sucede con la belleza sin límites de Pola, la muchacha de extrema hermosura que recuerda a Remedios, la bella, de *Cien años de soledad*.

Aunque el final es deliberadamente ambiguo y nunca sabremos si Mida logra escapar de Santa Vela o la narración sometida a su punto de vista responde al delirio de la moribunda, son los vínculos afectivos (con la madre muerta y, a través de esta, con la abuela; también con los lobos, cuyos aullidos la acompañan, igual que la intensa amistad de Pola) los que liberan al personaje del yugo de Dios y su ayudante, la cruel Priscia. Recluida en una celda y sometida a horribles torturas, Mida recibe la visita de Pola -quien suponemos fallecida después de que la propia Mida la haya desfigurado con agua hirviendo, a petición de la amiga, como modo de escapar a la lujuria de Dios-, quien la guía a través de los túneles del convento hasta la salida al jardín, desde donde, una vez haya amanecido, espera poder saltar los muros y escapar para siempre de ese lugar:

Recordó a su madre, a Abuela, y supo que debía ocultarse entre aquellos árboles inmensos que parecían esperarla. No miró atrás ni una sola vez. Corrió todo lo rápido que le permitieron sus piernas sin heridas, sin ser consciente en ningún momento de que la suave brisa del amanecer agitaba juguetona sus largos tirabuzones rojos (Esteban Erlés, 2018: 214).

De la alusión a sus piernas sin heridas, recuperadas milagrosamente del daño físico infligido por las monjas, así como a sus cabellos, de nuevo

9 No me detengo en estos conceptos, de sobra conocidos. Igualmente, para un deslinde entre ambos puede consultarse Roas (2011: 45-61).

largos y ondulados, se podría deducir que nada puede arrebatar ya la libertad a Mida, ni tan siquiera en el supuesto de que la escena sea fruto de una alucinación experimentada pocos momentos antes de morir. Queda además abierta la posibilidad de que realmente Mida haya vencido al lobo de la historia. Frente a los lobos «reales», emblema de la vida natural, surge la idea de Dios como lobo, identificado con la violencia patriarcal: cuando viola a Pola es «un animal voraz», que gruñe «como una fiera» y, cuando acaba su terrible acción, suelta «un aullido triunfal y miserable a la vez» (175, 177).

De esta manera, *Las madres negras* restituye el punto de vista femenino usurpado al cuento tradicional por Perrault y otros autores, responsables de poner la historia de Caperucita al servicio de un determinado género y una determinada clase social (Zipes, 1993: pos. 466, 526). La propuesta de Esteban Erlés consiste en yuxtaponer ambas perspectivas (la patriarcal y la femenina/feminista), haciendo evidentes las alianzas entre el mando civil y religioso como fuerzas opresoras contrarias a las leyes de la naturaleza. Compete a los lectores escoger entre un desenlace convencional, en el que se reitera el esquema perraultiano según el cual la niña sería aniquilada, y un desenlace esperanzado y emancipador.

CAPERUCITAS OSCURAS

Los relatos que se han comentado hasta ahora deconstruyen la retórica de la violencia, presente en las versiones tradicionales de Caperucita, gracias al uso de la parodia (seria y humorística) y gracias también a cotidianizar la historia, trasladándola al presente incluso (Llurba, 2021: 80). Algunas narraciones se desarrollan dentro de los márgenes de lo maravilloso, como sucede en los cuentos de Ema Wolf y Ana María Shua, otras incorporan aspectos del realismo mágico, como la novela de Patricia Esteban Erlés, y las hay incluso que, ambientadas en el momento actual, insertan elementos antirreferenciales dentro de la mimesis realista, como los contrarrelatos de Pilar Quintana y Kathy Serrano.

En el ámbito de la literatura latinoamericana, existe, además, una variante que conecta la recreación del cuento de hadas con lo inusual o el *weird*. Para Carmen Alemany (2016: 135) en lo inusual «prima la incertidumbre aunque los hechos transcurran en el plano de lo real con transiciones hacia lo onírico y lo delirante». Esa «normalidad enrarecida», que no llega a ser plenamente fantástica, genera inquietud y desasosiego en el lector antes que en los

personajes (Alemany, 2019: 310-311, 315), una ausencia de reactividad que, para otros críticos (Bizzarri en Sanchiz y Bizarri, 2020: XI), sería más característica del *weird* latinoamericano, como modalidad «vinculad[a] al horror y a lo gótico» (Boccuti, 2020: 154), y que tiene como fin provocar un determinado efecto emocional en el receptor. Así, algunos textos escritos por mujeres recuperan la crueldad original de las versiones orales y construyen una atmósfera inquietante con el objeto de explorar los oscuros meandros de la pasión erótica, la violencia sexual o la pederastia, antes que reivindicar la sexualidad femenina o la conexión feliz con la naturaleza.

La novela *El mal de la taiga* (2019 [2012]), de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, es un buen ejemplo de ello. Concebida como un peculiar relato de detectives (pues en ella, además del policial, se dan cita multitud de géneros y registros, como el diario, la literatura de viajes o el cuento fantástico), contiene abundantes digresiones en forma de metacomentarios que van estableciendo paralelismos ominosos entre la historia que se narra y los cuentos de hadas que funcionan como subtextos.

La narradora es una detective que acepta el encargo de un hombre que desea recuperar a su esposa, después de que esta haya huido con su amante y ambos se hayan «perdido» en la taiga. A pesar de no confiar en la resolución del caso, la detective acepta porque siente curiosidad por los motivos que han llevado a la mujer a abandonar al marido, así como por el contenido de sus enigmáticos telegramas. Seguirá, pues, los pasos de la pareja, realizando el mismo trayecto que antes hicieron ellos (en avión, tren, barco y a pie). Al fin, no solo será incapaz de cumplir con su cometido, sino que el texto que elaborará a partir de sus pesquisas hará referencia a un informe en construcción que nunca llegaremos a leer. Además, la narración incluye consideraciones que resultan extemporáneas sobre personajes y sucesos, incorpora impresiones personales y, con frecuencia, compara a la pareja de la taiga con lo que relatan algunos cuentos de hadas, cuyo sentido la narradora reconoce inestable, al entender que estas historias desempeñan funciones distintas en cada momento histórico (Sánchez Becerril, 2019: 101).

El subtexto que aparece más veces es «Hansel y Gretel». Como los dos hermanos del cuento, los amantes de la taiga parecen haberse perdido en el bosque y también dejan rastros (los telegramas). No obstante, la detective piensa que la mujer extraviada tal vez no sea como Gretel: «Tal vez es el leñador o la bruja o la mujer que quiere deshacerse de los niños para tener qué comer...» (Rivera Garza, 2019: 19). Esta misma incertidumbre le inspira la historia de Caparucita, a la que se alude en varios momentos. Al inicio de la no-

vela, cuando la detective se reúne con el marido por primera vez, observa unos cuadros de estampas naturales, que se exponen en la cafetería en la que ambos se encuentran: uno de estos cuadros es un «óleo sobre madera, alambre, resina. Un bosque dentro de un bosque. Algo primordial» (12); en otro aparece un lobo que ella imagina a punto de «saltar sobre algo», al fijar su mirada en «la saliva, sus dientes, sus labios» (13). Luego, en la foto que el marido le muestra de su mujer, esta lleva con un vestido rojo; detrás de ella se ve el bosque.

La asociación de esos tres elementos (la mujer seducida, el lobo y el bosque) reaparecen más adelante. Como señala Ivonne Sánchez Becerril (2019: 102), se hace insistente la imagen de «una naturaleza que devora a los amantes», aunque ese mal de la taiga (que amenaza con enloquecer a quienes se internan en el bosque boreal) también acaba por atrapar a la detective. Por eso, a medida que avanza la historia, esta se hace más hermética e incomprensible. Uno de los testigos, un niño, dirá que, cuando la pareja pasó por el pueblo, él vio, a través de una de las rendijas de la cabaña donde se alojaban, cómo del vómito de la mujer salieron doce o trece figuritas de carne de unos quince centímetros, cubiertas de sangre o placenta. El encuentro erótico que anticipa este singular parto lo resume la detective a partir de las palabras del traductor que, a su vez, recoge las del niño, y ya se sabe que los niños son «informantes poco confiables» (Rivera Garza, 2019: 88):

Él hacia ella, horizontalmente. Ella hacia él, vertical. Los brazos, que embonan. Una boca dentro de la otra. Las manos; las uñas. Este es el ruido que proviene del reino animal. Y este su aroma. (...) La cabeza de él entre sus piernas hurgando ¿qué? Algo que muerde o que asfixia. Que luego de estar ahí, el hombre se había montado en ella, sobre su pecho, cada una de sus rodillas sobre cada uno de sus hombros, y que, colocando una mano sobre la mejilla derecha, la había invitado a mantener la cabeza ladeada e inmóvil, la boca abierta. Ahí había introducido, una vez más, su cosa, su cosa esa, que así había hablado el niño y que, de inmediato, en el relato mismo de las cosas, el traductor había preferido el uso de las palabras «su sexo», seguramente para evitar la confusión entre las cosas esas, es decir, las criaturas muy pequeñas, y su cosa esa, es decir, el pene del hombre (Rivera Garza, 2019: 86).

La confusión de los cuerpos, que conforman casi una sola entidad, junto con la fijación en los orificios incapaces de defender el límite corporal, pues son invadidos por lengua, pene o «cosa» sin especificar, hace que la narración se deslice hacia lo abyecto. Los fluidos y objetos que «atraviesan el umbral entre el interior y el exterior del cuerpo» (Mandel, 2013: 10) permiten indagar

en lo indecible, escapar a lo racional y suscitar emociones difícilmente categorizables, sentimientos no procesados por la razón que encajan con los fines de lo inusual o el *weird*. Por otra parte, lo abyecto se expresa en la «perturbación de una identidad, un sistema, un orden» (Kristeva, 1988: 11), esto es, transgrede las reglas de la organización social y reenvía la escena a lo incivilizado, lo animal, lo no humano. Así, la falta de limpieza y la unión de los contrarios potencia la lectura siniestra del cuento infantil, que pone el acento en la voracidad tanto del lobo como de Caperucita:

Pero en las versiones más antiguas, antes de que la lección moral se volviera un imperativo en los cuentos infantiles, el lobo no solo triunfa, sino que lo hace de la manera más atroz. En la cama de la abuela, tal vez sin ropa de dormir alguna, el lobo invita a la niña de la caperuza roja a comer la carne y a beber la sangre de la anciana. ¿Y quién puede resistirse, en un tiempo signado por la hambruna y la escasez, a un regalo así? Las niñas no deben ir al bosque y, si están en el bosque, las niñas no deben hablar con los extraños del bosque. No, no y no. Las niñas no (Rivera Garza, 2019: 51-52).

No es solo que los papeles (quién come a quién y qué) sean difíciles de discernir; la propia pasión amorosa, el deseo de la mujer huida, es algo que consume y la consume; se trata, como se dice en algún momento de la novela, de «una forma de libertad que era en realidad un abismo» (83). Hay algo ritual en la presencia protectora del lobezno que, según los testigos, merodeaba por los alrededores y a veces se apostada frente a la puerta de la cabaña, «como si el círculo que formaban sus patas sobre la tierra o, eventualmente, sobre la nieve, les sirviera [a los amantes] de escudo contra algo más o los protegiera de algo que venía tal vez del bosque mismo» (47). De igual forma, la presencia de los leñadores en ese poblado y en otros de la taiga remite a la misma idea de voracidad y compenetración con el bosque: «Su cercanía a herramientas pesadas, punzocortantes, dentadas, eso debe tener algo que ver. El riesgo de su oficio. Su relación tan estrecha y tan paradójica, orgánica acaso, con el bosque al que matan y que, sin embargo, los alimenta» (77).

Cuando se produce el ansiado encuentro entre la detective y la mujer, la primera se da cuenta «de que la segunda esposa de su cliente es la protagonista de su propia historia» (Sánchez Becerril, 2019: 101), pues ha seguido su deseo con determinación, como quien se ofrece voluntariamente en sacrificio.

La presencia de lo irracional también es una constante en la obra de la escritora boliviana Giovanna Rivero, cuyos relatos «Humo» y «En el bosque», incluidos en el libro de título elocuente *Para comerte mejor* (2020 [2015]), dialo-

gan con «Caperucita roja». El primero de ellos utiliza el intertexto para aludir al despertar sexual de la narradora a través de la extraña atracción que experimenta por Piri, un ex empleado de la rudimentaria fábrica de chorizos de su abuela que asiste ahora al velorio de esta. Se trata, en cualquier caso, de un despertar sexual turbio y malsano. «Me faltaba poco para hacerme una mujer» (Rivero, 2020: 28), dice la narradora, convertida en el velorio en objeto de las miradas de los hombres y de Piri:

Recién entonces lo miré a fondo. Era el mismo Piri, pero con la carne más pegada a los huesos del modo en que la adultez cincela la carne. Él también me miraba a fondo, pero de esto tardé más en darme en cuenta, quizás porque los que habían venido al velorio también habían estado mirándome, con disimulo pero con intensidad, tal vez entreviendo el mismo futuro que yo era capaz de olfatear.

Has crecido, dijo. No era una conclusión, el resultado de una medida, sino una frontera de comprensión de la vida que él me invitaba a cruzar (Rivero, 2020: 29).

Esta «frontera» que Piri la invita a cruzar conecta la vida con la muerte, el sexo con la podredumbre (la piel de los chorizos sucios, manchados de excrementos, se utiliza también como profiláctico) y se expresa simbólicamente en el momento en el que él, que dice ganarse la vida como cuentacuentos, interpreta «Caperucita roja» para la joven. La yuxtaposición de lo que en esos momentos está experimentando la narradora (la atracción por Piri, sus dientes amarillos, su olor ácido) y la historia de Caperucita llega a su culmen cuando el hombre modifica sutilmente la escena de la cama, cambiando dientes por lengua:

Mientras tanto, la milenaria niña de la caperuza roja había cruzado ya todos los límites. Ahora estaba allí, frente al mismísimo peligro, señalando sus fauces. ¿Por qué tenés esa lengua tan jugosa?, preguntó Piri, con una voz tan amaestrada en sus talleres de capacitación.

Para comerte mejor, reí yo, sorprendida de que la felicidad asomara, inmaculada y llena de pudor, en medio de esa tarde tan amarga (Rivero, 2020: 32).

La voz del personaje, «tan amaestrada en sus talleres de capacitación», lo conecta con la imagen del lobo embaucador. La joven, por su parte, desplaza su propia ingenuidad a un recién estrenado sentimiento de felicidad que se describe en términos de pureza (esa felicidad asoma «inmaculada y llena de pudor»).

El desenlace, extremadamente ambiguo, pues parece que nadie ha visto a Piri, cuya presencia no sabemos si es real o espectral o imaginada, resulta

también muy amargo. El acceso a la experiencia de la narradora tras la muerte de la abuela (esencial en las versiones tradicionales para que Caperucita pueda renacer a la vida adulta) pasa por aceptar un futuro de trabajo y miseria, en el que deberá sortear los peligros y violencias que amenazan a las mujeres solo por serlo. Se corrobora, en consecuencia, la hipótesis de Karen Rowe (1983: 209), para quien, «subconsciously women may transfer from fairy tales into real life cultural norms which exalt passivity, dependency, and self-sacrifice as a female's cardinal virtues».

«En el bosque», por su parte, reelabora el motivo de la niña perdida. Planea sobre él la sombra de la agresión sexual, en este caso perpetrada por un profesor a una de las compañeras de la niña protagonista. La conversación algo críptica que mantienen madre e hija, cuando ambas se encuentran en un parque, se va entrelazando con los pensamientos de la mujer. De origen boliviano en Estados Unidos, piensa en su propia sexualidad y en el miedo que sentía hacia los chicos cuando tenía la edad de su hija. Se diría que la madre está anticipando ciertas cuestiones con respecto a la niña y proyectando en ella su propio miedo a la violencia sexual, tal vez sufrida durante su adolescencia.

Cuando un perro se acerca, la madre lo espanta, exhibiendo una actitud extremadamente protectora: «No se puede confiar en un perro o en una persona solo porque te parecen buenos o porque el animalito tiene orejas como las de un cuento. La maldad nunca se nota. Hay gente que es capaz de pasar por tu abuelita solo para...» (Rivero, 2020: 167). La alusión a «Caperucita roja» no es casual. A partir del encuentro con el dueño del perro (un joven en camiseta sin mangas, con piercings), nada amigable, la tensión irá en aumento. Como señala Beatriz Velayos (2021: 13), el chico y el perro forman una sola unidad (como el lobo antropomórfico del cuento), acorde con el deseo de fusión de la madre, que también querría hacerse una con la hija. De hecho, son muchos los momentos en los que «invade» el cuerpo de la niña: «Mete de nuevo la nariz en el pelo lacio, de un color miel desgranado, como si a la chica le faltaran vitaminas. (...) El perfume ácido de la melena infantil la extravía. Podría emborracharse oliéndole el pelo, podría morir» (Rivero, 2020: 164). Y más adelante: «A ella le gusta que la niña sea flaquita, casi huesos. Le gusta sentir su esqueleto cuando la recibe al bajar del autobús» (166). Esta atención al cuerpo adquiere en ocasiones connotaciones sexuales, como cuando la observa mover las piernas como si se columpiara y recuerda que «a esa edad ella ya se masturbaba» (167).

Al emprender la vuelta en coche, tienen una avería y ambas se adentran en el bosque. Entre los árboles, mientras la niña micciona, el parlamento

de la madre se hace cada vez más incisivo, más obsesivos sus pensamientos, más enfermiza e incestuosa su actitud:

Ya le ha hablado de la menstruación, le ha hablado de los hombres extraños y sus sonrisas familiares, le ha suplicado que prefiera quedarse siempre con ella, si el juez pregunta, si una experta pregunta, siempre con ella. No importa lo que digan. Que es bipolar; que es inestable, que con su padre todo sería mejor. Nada. Y le ha dicho además que ese cuerpito es su patria, solo suyo. Pero ahora no tiene una razón para justificar qué hace allí, de cuclillas, oliéndole la orina, casi bebiéndola (Rivero, 2020: 174).

El final terrorífico (la madre se esconde detrás de un árbol y tapa la boca de la hija cuando la amenaza se cierne sobre ellas, al oír ladrar al perro y escuchar la voz del joven del parque, al que esta vez acompañan otros dos muchachos) reescribe el desenlace de «Caperucita roja». La madre, en su afán por salvaguardar a la hija, acaba asfixiándola con sus propias manos. Fracasa, pues, en su deseo de protegerla, como también fracasa la madre de Caperucita, cuyos consejos son desoídos cuando la niña decide apartarse del camino.

Tanto en la novela de Cristina Rivera Garza como en los relatos de Giovanna Rivero, las formas de lo abyecto y lo monstruoso «dejan al descubierto una zona fundamental de ininteligibilidad y ambigüedad epistémica» (Moraña, 2017: 299). Así, nunca se explica la perversión de los afectos maternos o la del deseo sexual de los personajes femeninos. Sin embargo, es justamente en esa representación de lo indecible donde se expresan con mayor fuerza las manifestaciones feministas de lo inusual, cuyo carácter reivindicativo pasa por denunciar las opresiones y las violencias que padecen las mujeres, sin soslayar aspectos interseccionales, como la clase social, la etnia o el lugar de origen.

CAPERUCITA Y EL ~~LOBO~~ MONSTRUO

Veremos, por último, cómo estas «estrategias de resistencia cultural» (Boccuti, 2020: 158) también se desarrollan en los textos de la literatura estrictamente fantástica que utilizan motivos clásicos del género, como el doble o el fantasma.

En esta variante, cabe destacar a las españolas Cristina Fernández Cubas y Ana Martínez Castillo, quienes han recreado aspectos de «Caperucita roja» bajo el prisma de la pederastia. En ambos casos se trata de relatos fantás-

ticos, en los que un acontecimiento imposible irrumpe en la realidad representada (Roas, 2011: 45-50), lo que los convierte en reescrituras de gran interés. El hipotexto maravilloso se transmuta en parodia fantástica, de modo que los valores ominosos de la historia adquieren mayor protagonismo.

En «Interno con figura» (2015), de Cristina Fernández Cubas, lo fantástico surge del empleo del motivo del doble, así como de la posibilidad de que la narradora sea capaz de anticipar lo que va a suceder antes de que acontezca. El relato cuenta cómo una escritora que visita una exposición en la Fundación Mapfre, en Madrid, contempla, fascinada, el cuadro *Interno con figura* del pintor italiano Adriano Cecioni (1887). Se pregunta, intrigada, sobre la niña del cuadro: qué llevará en el fardo que oculta en la falda, por qué se esconde detrás de la cama, de quién se esconde, de qué tiene miedo. En ese punto, una niña de un grupo escolar arriesga la siguiente interpretación: «Sabe que quieren matarla», dice, y a la pregunta de la maestra («¿quiénes quieren matarla?»), responde: «sus padres». El nerviosismo de la profesora va en aumento: por qué querrían unos padres matar a su hija, inquiere. «Porque sabe algo... Ha visto cosas que no tenía que ver», sentencia (Fernández Cubas, 2015: 64-65).

La escritora, que observa la escena, aprecia la similitud entre ambas niñas, como si una se viera reflejada en la otra a través de un espejo. Entiende entonces que es esa niña la que está en peligro. Algo que cree poder corroborar poco después, a la salida de la galería, cuando un coche está a punto de atropellar a uno de los escolares:

Miro a sus compañeros, todavía en la acera, y busco la cría pelirroja. Me cuesta dar con ella porque viste un impermeable rojo con capucha que antes, sentada en el suelo de la sala, no llevaba puesto. Y la veo temblar. Una Caperucita desvalida que acaba de registrar el aviso del lobo. La sorprendo mirando al rubio pecoso con la misma atención con que hace un rato escrutara el óleo de Cecioni. Pero ya no parece hipnotizada. Solo tiembla. Como si supiera que aquel accidente le iba destinado; como si se tratara de un simple error, de una pura cuestión de tiempo (Fernández Cubas, 2015: 69).

Qué son esas cosas que la niña ha visto. Existe la posibilidad de que haya sido testigo de una agresión sexual, tal vez su víctima. La conexión con Caperucita -y la confusa sexualidad que en el relato original se insinúa- podrían ser un indicio de ello.

Pero es sin duda el cuento de Ana Martínez Castillo, titulado «Pacien- cia» (2019), el que lleva más lejos la reelaboración del personaje femenino. Está narrado inicialmente bajo la perspectiva del lobo (en realidad un hombre

abusador y asesino de niños), que se identifica con el bosque, como espacio asociado al peligro, y cuyas características lo acercan también al personaje del cazador, en una hábil yuxtaposición de las dos masculinidades de la versión de los Grimm: la masculinidad irracional del seductor y la masculinidad civilizadora del que sería, en términos simbólicos, el padre protector o el marido. Aquí, sin embargo, este hombre que ha salido de caza, que se mueve con soltura en el bosque (¿el patriarcado?), no ve el momento de convertirse en lobo:

Era Caperucita en el bosque. El hombre sonrió e imaginó la escena: «Abuelita, abuelita, qué ojos más grandes tienes. Qué grande tu boca, abuelita. Qué grande tu navaja». El hombre sonrió. «Es para comerte mejor. Para comer-te». La niña estaba muy cerca. Recogía hojas secas. Hojas grandes, amarillas, las miraba y las guardaba en un pequeño bolso de tela. El hombre se puso nervioso. Quería salir ya y ser el lobo. Se mordió las uñas, ansioso. Iba a darle una lección definitiva a la estúpida madre de aquella cría sobre el inconveniente de dejar salir a las nenas de noche. Aunque el pueblo estuviera cerca. Porque aquello ya no era el pueblo, era la región de las niñas solas (Martínez Castillo, 2019: 50).

La referencia a la «estúpida madre» revela elementos del pensamiento convencional que culpabiliza a las mujeres y las victimiza. También la expresión «la región de las niñas solas», en peligro por no llevar compañía masculina. De este modo, Martínez Castillo denuncia la cultura de la violación exacerbada en las versiones de Perrault y los Grimm. Como señala Susan Brownmiller, en su seminal ensayo de 1975, *Against our Will. Men, Women and Rape*, «[t]here are frightening male figures abroad in the woods -we call them wolves, among other names- and females are helpless before them. Better stick close to the path, better not be adventurous. If you are lucky, a good, friendly male may be able to save you from certain disaster» (1975: 310). «Caperucita» acumula, así, muchos aspectos del mito masculino de la violación, que Brownmiller (1975: 311) sintetiza del siguiente modo: las mujeres quieren ser violadas; ninguna mujer puede ser violada en contra de su voluntad; lo estaba pidiendo; si te van a violar, mejor relájate y disfruta. Eso es lo que piensa el homicida de este relato al empuñar su cuchillo -elocuente símbolo fálico- y fantasear con dominar a la niña, es decir, con aniquilarla mientras la convence de que ella es quien desea ser violada y asesinada.

Pero la caperucita del relato de Ana Martínez Castillo no es un personaje pasivo que se deja engañar; es un personaje con agencia, un sujeto activo. Es ella y no su perseguidor quien, con paciencia, ha estado esperando ese encuentro:

La niña se dio la vuelta despacio y su rostro era blanco. Su boca estaba deformada en un rictus imposible. Algo lo miraba desde dentro de unas cuencas sin ojos. El hombre gritó. Dejó caer la navaja. La niña esbozó una sonrisa torcida y el hombre corrió, tropezó, volvió a correr. La niña, canturreando, se agachó para recoger la navaja y avanzó por el camino, hacia lo oscuro, hacia la región de los hombres solos. Porque en el bosque había *cosas*. Cosas antiguas. Cosas muertas que esperaban. Y hacía mucho que había caído la noche (Martínez Castillo, 2019: 51).

De este modo, la víctima se convierte en victimaria. Se trata de una Caperucita zombie o revenante, dispuesta a reapropiarse del bosque, en conexión con el grito feminista «Las calles son nuestras». De la aberración fantástica de esta Caperucita -muy distinta de la aberración moral del cazador- se deriva una «forma de denuncia y transgresión de los modelos tradicionales, tanto en lo referente a la representación del cuerpo como a los límites de la monstruosidad y, sobre todo, a la violencia y el horror como reflejo de la opresión sobre la mujer» (Roas, 2022: 108). El intercambio de identidades sugiere, pues, un giro de tuerca con respecto a la historia tradicional que, en muchos sentidos, glorifica a la víctima femenina, como también lo hacen otros muchos cuentos de hadas, como la Bella Durmiente o Blancanieves, cuyas protagonistas llegan a abrazar el sueño de la muerte hasta que el príncipe (o el leñador) las rescata.

CONCLUSIÓN

Las caperucitas que hemos examinado plantean variaciones con respecto a lo que cada cultura considera normativo, a la vez que permiten explorar sentidos-otros del discurso aparentemente convencional propio de los cuentos tradicionales. Con sus desplazamientos, contravienen la mentalidad hegemónica en materia de género -la que se muestra vigilante con la sexualidad de las niñas y las victimiza- y ofrecen lecturas inusitadas que, no en pocos casos, denuncian «las bases del patriarcado y de las construcciones falocéntricas de la historia y la literatura» (Morales, 2002: 170).¹⁰ Todas ellas -unas con

10 Es muy sintomático que un libro tan *mainstream* como el de la periodista televisiva Sandra Sabatés, elocuentemente titulado *No me cuentes cuentos* (2022) y que se basa en historia reales pero cuyos capítulos se articulan sobre el esquema de los cuentos tradicionales, incluya una narración titulada «Caperucita». En ella se cuenta la violación perpetrada por «La Manada» durante los Sanfermines de 2016 y la polémica desatada a raíz de la sentencia judicial. La autora llama a los cinco violadores «lobos», calificándolos de «depredadores famélicos» y se refiere a la víctima como a «Caperucita». Además de descri-

mayor ominosidad que otras- nos obligan a realizar una lectura inversa de los textos, que nos desvela en qué se han fijado las autoras, qué aspectos de esos relatos han llamado su atención, qué elementos, a pesar del proceso de edulcoración experimentado por la historia desde los Grimm y pasando por Disney, seguían ahí, escondidos.

La literatura no mimética brinda un espacio propicio para la transgresión tanto desde el punto de vista de lo formal como de lo temático, en narraciones que, como advierte Orenstein (2003: 201), «proporcionan un punto de vista moral al mismo tiempo que nos ofrecen justo lo contrario: un mapa de los caminos hacia la perversión». Las reescrituras feministas que orbitan en la esfera de lo insólito poseen, en efecto, una capacidad subversiva, pues no solo reintegran la perspectiva femenina bandeada en los textos de Perrault y los Grimm (Haase, 2004: pos. 534), sino que, como advirtiera Alpini con relación a lo fantástico femenino, pueden leerse como contramodos de representación que critican o ponen en evidencia la cultura patriarcal: «The Female Fantastic involves a “poetics of perversity” that does not celebrate but rather rejects and “perverts” / distorts / misrepresents / changes the traditional representation of women as something perfect / abstract / idealized» (Alpini, 2005: 43).

Los cuentos de hadas ofrecen, así, la posibilidad de crear un discurso que produce representaciones de género antinormativas (Bacchilega, 1997: pos. 221) y que es capaz, unido a lo fantástico, lo siniestro y lo abyecto, de configurar un «potente mensaje contracultural que desarma al heteropatriarcado» (Álvarez, 2023: 82), al insistir en la conexión entre género, identidad y violencia sexual (Roas, 2020). Todas las caperucitas que han sido mencionadas aquí asumen, en efecto, comportamientos tradicionalmente considerados inapropiados cuando se trata de mujeres: el goce de la sexualidad, la insumisión al poder, el reconocimiento del deseo y los afectos, incluso si estos implican

bir los hechos, las declaraciones de la joven, de los acusados, de los abogados, etc., así como de ciertos artículos aparecidos en la prensa escrita, se detiene en algunos aspectos del Anteproyecto de Ley Orgánica de Garantía Integral de la Libertad Sexual, impulsada por el actual Gobierno precisamente a raíz de la agresión y de la polémica desatada por la sentencia de la Audiencia de Navarra que condenaba a los acusados por abuso sexual y no por violación, como solicitaba la Fiscalía y los abogados de la víctima. El sistema judicial, identificado con «el cazador [que] había errado el tiro» (43), hasta que logró rematar al lobo, tras la sentencia del Tribunal Supremo que sí condenó a los agresores a quince años de prisión por un delito continuado de violación. Aparte del subtexto que emplea Sabatés para denunciar el caso de La Manada, interpretando el cuento desde la perspectiva de la agresión sexual, el libro, que incluye nueve capítulos que aluden a otros relatos («Piel de asno», «La Bella y la Bestia», «Blancanieves», etc.), se abre con un breve prólogo titulado «Caperucita no pudo defenderse», poniendo en evidencia una vez más el poder evocador de este relato. En él la autora recuerda cómo de niña le fascinaba el cuento de Caperucita, reinterpretándolo desde la edad adulta como ese lugar en el que se «reproduce al milímetro el sistema patriarcal del que ahora pretendemos alejarnos» y refleja la violencia que han sufrido las mujeres en el pasado y que, «desgraciadamente, siguen sufriendo a día de hoy» (15).

violencia y abyección. Las caperucitas del nuevo milenio no siguen el camino trazado. Al contrario, invitan a rebelarse contra la norma de conducta impuesta a mujeres y niñas, mientras celebran la desobediencia.

OBRAS CITADAS

- ABELLO VERANO, Ana, y Raquel DE LA VARGA LLAMAZARES (2021): «El hibridismo genérico en *Las madres negras* de Patricia Esteban Erlés: una lectura desde los oscuros márgenes de lo insólito», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCVIII, núm. 3, pp. 437-459. <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1893511>
- ALEMANY BAY, Carmen (2016): «Narrar lo inusual. *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona», *Romance Notes*, vol. 56, núm. 1, pp. 131-141. <https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0013>
- (2019): «¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual», en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coords.), *Realidades fracturadas: Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 307-324.
- ALPINI, Gloria (2005): «From Female Archetypes to Female Stereotypes. Myth and Fantasy: An Interdisciplinary and Comparative Approach to “le fantastique féminin”», *Annali della Facoltà di Scienze della Formazione*, vol. I, núm. 2, pp. 35-46.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2022): «El discurso subversivo de Patricia Esteban Erlés en el contexto de lo fantástico feminista», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 31, pp. 125-143. <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32226>
- (2023): «El monstruo no mimético como estrategia de problematización», en Natalia Álvarez Méndez (coord.), *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, pp. 69-89. <https://doi.org/10.31819/9783968694382>
- BACCHILEGA, Cristina (1997): *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia. [Libro electrónico]
- BETTELHEIM, Bruno (1980): *Los cuentos de Charles Perrault*, Crítica, Barcelona.
- (2012): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* [1975], Planeta, Barcelona.
- BOCCUTI, Anna (2020): «Modulaciones de lo insólito, subversión fantástica e ironía feminista: ¿una cuestión de género(s)?», *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, núm. 9, pp. 151-176. Disponible en <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/54/52> (01/05/2023).
- BROWNMILLER, Susan (1975): *Against our Will. Men, Women and Rape*, Fawcett Books, Nueva York.
- BUSTAMANTE, Fernanda (2022): «No domesticación, politización, erotismo y crueldad en reescrituras de cuentos de hadas de Pilar Quintana y Ena Lucía Portela», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, núm. 20, pp. 251-256. <https://doi.org/10.7203/KAM.20.23760>
- DELARUE, Paul (1951): «Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire. I:

- Le petit Chaperon rouge», *Bulletin folklorique de l'Île de France*, Nouvelle série, núm. 23, pp. 221-227, 251-260, 283-291.
- DELARUE, Paul, y Marie-Louise TÈNÈZE (1957): *Le Conte populaire français : Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canadá, Louisiane, îlots français des  tats-Unis, Antilles Françaises, Haïti,  le Maurice, La Réunion*, Maisonneuve & Larose, Par s.
- DE LA VARGA LLAMAZARES, Raquel (2019): «Figuraciones de la femme fatale en *Las madres negras* de Patricia Esteban Erl s», en Natalia  lvarez Méndez y Ana Abello Verano (coords.), *Realidades fracturadas: Est ticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Visor, Madrid, pp. 287-303.
- DUNDES, Alan (1989): «Interpreting "Little Red Riding Hood" Psychoanalytically», en Alan Dundes (ed.), *Little Red Riding Hood. A Case Book*, The University of Wisconsin Press, Madison/Londres, pp. 192-236.
- DWORKIN, Andrea (1973): *Woman Hating*, E.P. Dutton, Boston. [Libro electrónico]
- ESTEBAN ERL S, Patricia (2018): *Las madres negras*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (2015): «Interno con figura», en *La habitación de Nona*, Tusquets, Barcelona, pp. 57-77.
- HAASE, Donald (2004): «Feminist Fairy-Tale Scholarship», en Donald Haase (ed.), *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*, Wayne State University Press, Detroit. [Libro electrónico]
- HUTCHEON, Linda (2000): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* [1985], Illinois University Press, Urbana/Chicago.
- KRISTEVA, Julia (1988): *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* [1980], trad. Nicolás Rosa, Siglo XXI, Madrid.
- LLURBA, Ana (2021): * rase otra vez. Cuentos de hadas contemporáneos*, WunderKammer, Girona.
- MACKINTOSH, Fiona (2004): «Babes in the Bosque: Fairy Tales in Twentieth-Century Argentine Women's Writing», en Donald Haase (ed.), *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*, Wayne State University Press, Detroit. [Libro electrónico]
- MANDEL, Claudia (2013): «Notas sobre la categoría de lo "abyecto" en las artes visuales contemporáneas», *Revista Escena*, vol. 36, núm. 72-73, pp. 7-12. Disponible en <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=561158773002> (01/05/2023).
- MARTÍNEZ CASTILLO, Ana (2019): «Paciencia», en *Reliquias*, Eolas, León, pp. 47-51.
- MORALES LADRÓN, Marisol (2002): «Caperucita reescrita: *The Bloody Chamber*, de Angela Carter, y *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Martín Gaité», *Revista canaria de Estudios ingleses*, núm. 45, pp. 169-183. Disponible en <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/29570> (01/05/2023).
- MORAÑA, Mabel (2017): *El monstruo como máquina de guerra*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt.
- NOGUEROL, Francisca (2001): «La metamorfosis de Caperucita», en Sonia Mattal a y N ria Girona (eds.), *Aún y más allá: mujeres y discursos*, Escultura, Caracas, pp. 113-122. Disponible sin paginar en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-metamorfosis-de-caperucita-931182/html/b1926dd5-3c81-4e48-973e-0ffdaa89bc8b_3.html#I_0_ (01/05/2023).

- ODBER DE BAUBETA, Patricia Anne (2004): «The Fairy-Tale Intertext in Iberian and Latin American Women's Writing», en Donald Haase (ed.), *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*, Wayne State University Press, Detroit. [Libro electrónico]
- ORENSTEIN, Catherine (2003): *Caperucita al desnudo* [2002], Crítica, Barcelona.
- PELIZZARO, Alessandra (2011): «La aventura de Caperucita más allá de la frontera de género», en Margherita Cannavacciuolo y Simone Francescato (eds.), *Frontiers e cultures. Euro- and Pan-American Studies / Fronteras y culturas. Estudios euro y panamericanos*, Studio LT2, Milán, pp. 73-77.
- QUINTANA, Pilar (2020): «Caperucita se come al lobo», en *Caperucita se come al lobo* [2012], Penguin Random House, Bogotá. [Libro electrónico]
- RIVERA GARZA, Cristina (2019): *El mal de la taiga* [2012], Penguin Random House, México.
- RIVERO, Giovanna (2020): «Humo» y «En el bosque», en *Para comerte mejor* [2015], Aristas Martínez, Badajoz, pp. 23-33 y 163-177.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- (2020): «Fantástico femenino vs. fantástico feminista. Género y transgresión de lo real», en David Roas y Alessandra Massoni (eds.), *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*, Visor, Madrid, pp. 15-29.
- (2022): «La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 31, pp. 105-124. <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32225>
- ROWE, Karen E. (1986): «Feminism and Fairy Tales», en Jack Zipes (ed.), *Don't bet on the prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Routledge, Nueva York, pp. 209-226.
- SABATÉS, Sandra (2022): *No me cuentes cuentos*, Planeta, Barcelona.
- SÁNCHEZ BECERRIL, Ivonne (2019): «La narración de los fracasos: *La muerte me da* y *El mal de la taiga*», en Roberto Cruz Arzabal (coord.), *Aquí se esconde un paréntesis. Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*, UNAM, México, pp. 79-109.
- SANCHIZ, Ramiro, y Gabrielle BIZZARRI (2020): «“New Weird from the New Word”: escrituras de la rareza en América Latina (1990-2020). Introducción», *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, núm. 9, pp. I-XV. Disponible en <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/45/43> (01/05/2023).
- SECRETO, Cecilia (2013): «Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis», *Cuadernos del CILHA*, vol. 14, núm. 19, pp. 67-84. Disponible en <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/cilha/article/view/4058/2913> (01/05/2023).
- SERRANO, Kathy (2020): «Caperucita reloaded» y «Los lobos y Caperucita», en *Húmedos, sucios y violentos*, SAC, Lima, pp. 39, 44.
- SHUA, Ana María (2009): «Lobo», en *Cazadores de letras. Minificción reunida*, Páginas de Espuma, Madrid, p. 31.
- VELAYOS AMO, Beatriz (2021): «Juégame un cuento: la reescritura lúdica de Caperucita roja en Gabriela Mistral, Ema Wolf y Giovanna Rivero», *Cuadernos del CILHA*, núm. 36, pp. 1-17. <https://doi.org/10.48162/rev.34.042>

- WOLF, Ema (2001): «Pobre lobo», en *Filotea*, Buenos Aires, Alfaguara, pp. 29-36.
- ZAPICO LAMELA, Elena (2015): *Colorín, colorado: las reescrituras contemporáneas de los cuentos de hadas en la literatura hispánica*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca. <https://doi.org/10.14201/gredos.128826>
- ZIPES, Jack (1986a): «Introduction», en Jack Zipes (ed.), *Don't bet on the prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Routledge, Nueva York, pp. 1-36.
- (1986b): «A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations», en Jack Zipes (ed.), *Don't bet on the prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Routledge, Nueva York, pp. 227-260.
- (1993): *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood* [1983], Routledge, Nueva York. [Libro electrónico]
- (2012): *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization* [1983], Routledge, Londres. [Libro electrónico]
- (2014): *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género* [2012], Fondo de cultura económica, Buenos Aires.