



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Caperucita Roja desde la tradición oral a la reescritura de los roles femeninos en *La cámara sangrienta* de Angela Carter

Autor/es

Clara Giner Pérez

Director/es

Juan Carlos Pueo Domínguez

Facultad de Filosofía y letras

2017

Índice

1. Introducción.....	2
2. La presencia de los cuentos maravillosos en el presente. Análisis político.	3
3. La morfología de los cuentos. Comparación de la <i>Caperucita roja</i> de Perrault, los hermanos Grimm y la adaptación de Angela Carter.....	7
4. La reescritura del rol femenino en la <i>Caperucita</i> de Carter.	14
5. Conclusiones.....	19
6. Bibliografía.....	21
7. Anexo I- “Caperucita roja” (Perrault, 2005)	22
8. Anexo II- “Caperucita roja” (Grimm, 2010)	24
9. Anexo III- “En compañía de lobos” (Carter, 1991).....	27

1. Introducción

No podemos saber con exactitud cómo eran los cuentos folclóricos que se transmitían de forma oral, las recopilaciones de estas narraciones que tenemos hoy a nuestro alcance son fruto de un trabajo de transcripción que supone una modificación en sí misma de la historia original. En las próximas páginas analizaré brevemente cómo se pasó de la tradición oral a la escrita en el ámbito de los cuentos, es decir, el paso de cuentos folclóricos a lo que conocemos como cuentos de hadas o cuentos maravillosos. Sin embargo, la evolución del cuento no termina con la llegada de su escritura, a lo largo de los siglos los mismos personajes y motivos no han dejado de acompañarnos reinventándose, dentro del cuento y en otro infinito número de formas. Existe una amplia bibliografía de la crítica literaria sobre este tema, pero me centraré en la publicación de Jack Zipes, *Romper el hechizo*, por aunar un análisis crítico e histórico de la evolución de los cuentos folclóricos y maravillosos, así como estudiar la capacidad de influir que estos tienen en el público que los recibe y lo que motiva los cambios que posibilitan que continúen presentes en nuestro día a día.

Tras estas reflexiones he escogido el popular cuento de *Caperucita roja*. Me valdré de las funciones del cuento que propone Vladimir Propp en su *Morfología del cuento* (1928) para presentarlo y analizar la estructura única de los cuentos maravillosos que los diferencian de cualquier otra clase de composición literaria.

La continuidad de los motivos de estos cuentos se manifiesta, entre otros muchos ejemplos, en las reescrituras de éstos que diversos escritores han venido haciendo en las últimas décadas como acto subversivo. En este trabajo hablaré de la obra de la inglesa Angela Carter y en particular de su adaptación de *Caperucita roja*, el “En compañía de lobos” que aparece junto a otros nueve en la colección titulada *La cámara sangrienta* de 1979.

2. La presencia de los cuentos maravillosos en el presente. Análisis político.

Tal y como afirma Zipes en su trabajo *Romper el hechizo* (2001), los cuentos maravillosos, lejos de ser historias relegadas al pasado, están muy presentes, tanto sus historias como sus motivos, en muchas y muy variadas áreas de nuestro día a día. En las librerías podemos encontrar innumerables ejemplos de ello, desde los hermanos Grimm a Tolkien. Pero no solo encontramos estos motivos en la literatura, también en el cine, en obras musicales, en la publicidad, en las series; así como podemos encontrar figuras propias de estos cuentos en cualquier tipo de artículo como ropa, láminas, y todo tipo de decoración.

Podríamos decir incluso que los cuentos maravillosos están de moda en nuestra sociedad. En realidad, los cuentos maravillosos han estado presentes en nuestras sociedades durante miles de años, originalmente a través de la transmisión oral y han ido sobreviviendo y adaptándose durante los siglos hasta llegar a nuestro mundo actual.

2.2. El cuento folclórico y el cuento maravilloso

Zipes analiza en concreto la tradición del cuento alemana y establece a partir de aquí la diferenciación entre cuento folclórico y cuento maravilloso. Explica cómo el cuento folclórico, propio de la tradición oral de un pueblo precapitalista, trata de reflejar los deseos de estas sociedades por conseguir una vida mejor. Por otra parte, el término de cuento de hadas o “fairy tale” se acuña por los intelectuales burgueses de las sociedades que, precisamente apropiándose de elementos de este folclore, trata de dirigir las necesidades y deseos de su propio público, la burguesía emergente.

Para explicar esto debemos tener en cuenta las etimologías de los dos tipos de cuento:

El término Märchen deriva del alemán antiguo alto mâri, del gótico mêrs, y del alemán medio alto märe, y originalmente significaba noticias o chismes. Märchen es la forma diminutiva de Märe, y el término común Volksmärchen o cuento folclórico (de orígenes medievales) implica claramente que las personas eran las

transmisoras de los cuentos. En inglés, el término "fairy tale" (cuento maravilloso o de hadas) no deriva del término alemán Volksmärchen sino del francés conté de fées, y habla, en comparación, de un uso moderno. Según el Oxford English Dictionary, la primera referencia al término "fairy tale" fue en 1750. Lo más probable es que el término derivara del libro de la Condesa D'Aulnoy Contes de fées, publicado en 1698 y traducido al año siguiente en Londres como Tales of the Fairys (Cuentos de las hadas).¹

El término "fairy tale" se aplicó a los cuentos folclóricos que los hermanos Grimm se encargaron de recopilar y, en general, a todos los recolectados por ellos a principios del siglo XIX y prácticamente a todos los *Volksmärchen* que se tradujeron al inglés, lo que Zipes considera erróneo. Para él, los cuentos maravillosos son las adaptaciones de los cuentos folclóricos de autores como Perrault, Basile o Madame de Beaumont, escritores burgueses de los siglos XVII y XVIII cuyo público tiene un nivel alto de educación. Estos escritores agregaron una nueva dimensión a los cuentos folclóricos.

El término "folk tale" fue sustituido por el de "fairy tale" en un momento histórico particular. Esto se debe a que estos encargados de recopilar los cuentos pertenecientes a las clases aristocráticas cambiaron el foco de atención, y lo que antes eran historias que reflejaban temas relacionados con problemas sociales y políticos se convierte en algo más oscuro, asociado a lo sobrenatural. Lo que considera aquí el crítico es que precisamente en los siglos XVII y XVIII, en Francia e Inglaterra se intenta diferenciar ideológicamente entre la cultura alta y la cultura baja:

En el feudalismo, las clases gobernantes aceptaban que la narración las distrajera, las entretuviera y las arrullara para dormir. La narración en estos círculos era considerada no como un arte sino como un servicio que se esperaba del siervo y del animador, y se la valoraba como tal... Mientras que el cuento folclórico era el más valorado entretenimiento en los banquetes ducales y en los cuartos de los grandes terratenientes, los cuentos que circulaban entre la gente del pueblo eran estigmatizados por los poderes clericales y seculares como abominables e inspirados por el Demonio.²

¹ Zipes, 2001: 41.

² Cit. en Zipes, 2001: 42.

Habiendo aclarado esto, podemos llamar cuentos maravillosos a los escritos a finales del siglo XVII. El paso de una tradición oral a una escrita cambia por completo los cuentos, tanto su moraleja como su percepción, su público, etc., hasta llegar a la actualidad. Hoy en día es más evidente que los textos escritos son creados en relación a la distribución y la venta. Son los intereses económicos los que en gran medida crean y modelan los contenidos de los relatos.

Lo que sostiene Zipes es que, desde la primera transcripción de los cuentos populares, estos han perdido su esencia primaria para obedecer a los deseos de las clases dominantes de cada época. Los cuentos folclóricos formaban parte del patrimonio de la comunidad y servían para, en cierto modo, acabar con las frustraciones del hombre a través de la fantasía. Servían para crear un sentimiento de comunidad, de unión, así como para ayudar a comprender los problemas que la rodean. Esto se conseguía gracias a un lenguaje y una narrativa en la que el pueblo se sintiera reflejado y que pudiera comprender. Sin embargo, esta aura se pierde en con los cuentos maravillosos escritos que actualmente vemos presentes en otros muchos ámbitos de nuestra cultura y que se han transmitido masivamente.

Por la información que tenemos hoy en día, sabemos que la forma de transmisión de estos cuentos se basaba en la figura de un narrador (con un talento destacable para ello) que se encargaba de contar la historia a un público que también se convierte en un sujeto activo de la transmisión, pues hace preguntas al narrador, influye en la variación de la historia y también se encarga posteriormente de hacerla circular nuevamente:

Esto no quiere decir que los cuentos folclóricos y maravillosos se hayan desarrollado siempre pensando en la "revolución" o en la "emancipación". Pero, en la medida en que tienden a proyectar nuevos y mejores mundos, con frecuencia han sido considerados subversivos o, para decirlo de manera más positiva, han aportado una medida crítica de lo lejos que estamos de tomar la historia en nuestras propias manos y crear sociedades más justas. Tanto los cuentos folclóricos como los maravillosos han esparcido, por medio de imágenes fantásticas, una palabra acerca de la viabilidad de diversas utopías, y ésta es justamente la razón por la cual siempre han molestado a las clases dominantes. A partir del período de la Ilustración, a los cuentos maravillosos y folclóricos se los consideró inútiles para el proceso de racionalización burguesa. Entonces, no por

*casualidad la industria cultural se ha preocupado por suavizar, regular e instrumentar las creaciones fantásticas de estos cuentos.*³

Concretamente en el caso de *Caperucita roja*, el primer testimonio escrito que conservamos en nuestros días es el de Perrault, incluido en sus *Cuentos de mamá ganso*, colección publicada en 1697. Sin embargo, el mismo Zipes en su estudio *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood*, expone que antes de la versión del francés había una oral diferente. Lo que marca la diferencia, además de detalles escatológicos, es que Caperucita, al llegar a casa e intuir lo que ha ocurrido y que, por tanto, su vida está en peligro, consigue escapar gracias a su ingenio. El propio Perrault dice en el prólogo de su colección de cuentos que "Hubiera podido hacer mis cuentos más agradables, mezclando esas cosas un poco libres con que se los ha solido amenizar; pero el deseo de agradar no me ha tentado jamás lo suficiente para violar la ley que me he impuesto de no escribir nada que pueda herir el pudor o el decoro"⁴. Lo que hizo el escritor francés fue adaptar los ingredientes básicos de esta versión oral a su realidad socio-política, teniendo en cuenta que su público lo compone la aristocracia y por tanto, se amolda así a sus intereses. El cuento adquiere una dimensión didáctica que antes no estaba presente, algo muy evidente por la inclusión de una moraleja final en verso. Este componente convierte al cuento en un medio muy eficaz para inculcar valores morales y modelos de conducta (Zipes, 1983: 4-7)

Unos siglos después, a principios del XIX, los hermanos Grimm en su recopilación *Cuentos infantiles y del hogar* se dedicaron a adaptar de nuevo esta historia a la ideología de la burguesía alemana, suavizando la crueldad de la versión de Perrault y eliminando cualquier tipo de connotación sexual. El carácter didáctico se mantiene y sigue siendo útil para instruir. A continuación analizaré con más detalle estas dos versiones junto a la moderna de Angela Carter.

³ Zipes, 2001: 21.

⁴ Perrault, 2001: 24.

3. La morfología de los cuentos. Comparación de la *Caperucita roja* de Perrault, los hermanos Grimm y la adaptación de Angela Carter.

Para observar cómo han evolucionado a lo largo de los siglos los cuentos folclóricos he escogido el de *Caperucita roja*, del que voy a analizar tres versiones de forma simultánea a través de la propuesta de las funciones del cuento que hace el lingüista ruso Vladimir Propp en su *Morfología del cuento* (1928). Propp establece, a través del estudio de cien cuentos maravillosos del folclore ruso, treinta y una funciones que se repiten no solo en los cuentos de esta tradición literaria, sino también en los de muchas otras en distintas partes del mundo.

Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga. Las observaciones presentadas pueden ser formuladas brevemente de la siguiente manera:

1. Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento.

2. El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado.

(...)

3. La sucesión de las funciones es siempre idéntica.⁵

Según Propp, los principios de los cuentos se estructuran mediante treinta y una funciones que, naturalmente, no aparecen siempre en su totalidad pero sí en el mismo orden y de principio a fin de la historia.

Las tres versiones que voy a analizar son las siguientes: en primer lugar, la primera de la que tenemos constancia por escrito, recogida por Charles Perrault (Perrault, 2005), que llamaremos *P*; en segundo lugar, probablemente la más conocida, la de los hermanos Grimm (Grimm, 2001), a partir de ahora *G*; y la adaptación de Angela Carter (Carter, 1991), a la que me referiré como *C*. Con esto pretendo demostrar cómo las funciones se repiten en los cuentos maravillosos tradicionales pero desaparecen en la versión más moderna.

⁵ Propp, 1974: 33.

Primero de todo, aunque esto no sea considerado por Propp como una función, al principio de los cuentos de hadas aparece una breve presentación y el nombre del protagonista. Esto ocurre así en el cuento tradicional de Perrault y en la versión de los hermanos Grimm, en ambas aparece en las primeras líneas una descripción física de Caperucita Roja, así como este nombre con el que todos la llaman. Sin embargo, en el relato de Carter no ocurre de esta manera. Da comienzo a su narración con una descripción del lobo y los peligros que este animal ha causado y puede causar en el pueblo, para lo que nos introduce en dos pequeñas historias con distintos personajes que no tienen que ver con Caperucita, a la que por fin nos presenta tras concluir con lo anterior.

Las funciones que aparecen en las distintas versiones son las siguientes:

- I. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.

Tanto en *P* como en *G* nos encontramos con este alejamiento nada más empezar. La madre de Caperucita le ordena a ésta ir a casa de su abuelita para ver cómo se encuentra y llevarle algo de comida. Empieza entonces la travesía por el bosque de la protagonista, el alejamiento de la casa familiar.

En el relato de Angela Carter este alejamiento también tiene lugar, pero en este caso se produce tras la introducción centrada en el lobo anteriormente mencionada.

- II. Recae sobre el protagonista una prohibición,
- III. Tránsito de la prohibición.

Esto no ocurre ni en *P* ni en *C*, sin embargo sí que aparece en la versión de los hermanos Grimm, donde la madre le dice a Caperucita: “Prepárate antes de haga mucho calor, y cuando salgas ve con cuidado y no te apartes del sendero, si no, te caerás y romperás la botella, y la abuela se quedará sin nada.”⁶. Como observaremos a continuación, la niña desobedece estas órdenes, lo que desencadena todo el conflicto posterior. A pesar de que no aparezca una prohibición explícita ni en *P* ni *C*, el mismo Propp aclara que “Las funciones II y III constituyen un elemento doble cuya segunda parte puede existir a veces sin la primera. Las princesas van al jardín (¡f), vuelven con retraso a casa. Falta la prohibición de no volver tarde. La orden ejecutada (~I)

⁶ Anexo II: 24.

corresponde, como hemos advertido, a la prohibición transgredida (~1).⁷ A pesar de que en *C* concretamente se deja muy claro que no existe ningún tipo de prohibición: “De haber estado su padre en casa, tal vez se lo hubiera prohibido, pero él está en el bosque, cortando leña, y su madre es incapaz de negarle nada.”⁸, más adelante se muestra cómo en realidad la protagonista sí tiene cierta noción de lo que debe y lo que no debe hacer: “(...) sabía que no debía desviarse del camino, pues si lo hacía podría extraviarse en la espesura.”⁹ A pesar de ello, transgrede esta norma no impuesta.

La aparición de la prohibición en *G* cambia por completo la moraleja del cuento. Los hermanos Grimm tratan de contar una historia que se adapte a la realidad y las necesidades de la burguesía de su época, lo que quieren enseñar a los niños con esta historia es la importancia de obedecer a los padres, moraleja que está ausente en el relato de Perrault. Esto lo analizaré con más detalle en el siguiente apartado.

IV. El agresor intenta obtener noticias,

V. El agresor recibe informaciones sobre su víctima.

De nuevo nos encontramos con dos funciones que van emparejadas. Esto ocurre a modo de interrogatorio en muchas ocasiones, como en este caso, por parte del agresor a la víctima con el objetivo de obtener la información necesaria para causar el daño. Aparecen preguntas directas por parte del lobo a Caperucita en *P* y *G*, como “¿A dónde tan temprano, Caperucita?”¹⁰; “Caperucita, ¿dónde vive tu abuela?”¹¹

Efectivamente, la niña responde inmediatamente a estas preguntas: “A ver a la abuela.”¹²; “Todavía a un buen cuarto de hora andando por el bosque. Debajo de tres grandes encinas está su casa; abajo están los setos del nogal, como sabrás.”¹³

En el caso de *C*, simplemente se menciona cómo inmediatamente tras su encuentro la protagonista y el hombre (que resultará ser un lobo) comienzan a hablar “como viejos amigos”¹⁴, ambos van avanzando juntos en el camino mientras continúan su charla y damos por hecho que Caperucita le ha dicho adónde se dirige. No encontramos un

⁷ Ibíd: 39.

⁸ Anexo III: 29.

⁹ Ibíd.

¹⁰ Anexo II: 24.

¹¹ Ibíd.

¹² Ibíd.

¹³ Ibíd.

¹⁴ Anexo III: 30.

interrogatorio como tal pero se entiende que este es el momento en el que el lobo, gracias a su encanto, se vuelve conocedor del destino de su víctima.

VI. Engaño: el agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.

En todas las versiones del cuento encontramos esta función. Tras el interrogatorio que acaba de tener lugar, el lobo procede a engañar a su víctima; no obstante, observamos algunas diferencias entre las versiones: en *G*, el lobo engaña a la protagonista distrayéndola con la naturaleza del bosque: “Caperucita, mira las hermosas flores que están alrededor de ti, ¿por qué no echas una ojeada a tu alrededor? Creo que no te fijas en lo bien que cantan los pajarillos. Vas como si fueras a la escuela y aquí en el bosque todo es tan divertido...”¹⁵; de esta manera, la niña se entretiene por sí sola cogiendo flores y sin darse cuenta se va adentrando cada vez más en el bosque. Mientras esto ocurre el lobo aprovecha la situación y se encamina directo a casa de la abuela.

En *P* y *C* lo que el lobo propone es una apuesta. En la versión primera se propone como un simple juego de carreras al que Caperucita accede sin más: “Iré a su casa por este camino y tú por aquel, a ver cuál de los dos llega antes.”¹⁶ En la versión más moderna este juego se introduce dentro de la conversación llena de complicidad entre los personajes, el lobo le muestra su brújula y Caperucita no cree que este artificio realmente funcione, así que deciden hacer esta apuesta de forma conjunta, fruto de cierto coqueteo. Además, se añade un nuevo componente, si el lobo llega antes Caperucita deberá darle un beso.

-¿Es una apuesta?, le preguntó; ¿quieres que apostemos algo? ¿Qué me darás si llego a la casa de tu abuela antes que tú?

-¿Qué te gustaría?, dijo ella no sin cierta malicia.

-Un beso.

*Los lugares comunes de una seducción rústica; ella bajó los ojos y se sonrojó*¹⁷.

¹⁵ Anexo II: 24 (punto)

¹⁶ Anexo I: 22 (punto)

¹⁷ Anexo III: 31 (punto)

Esta similitud entre la versión de Carter y la de Perrault no es casual, pues, como detallaré en el siguiente apartado, la autora hace precisamente una reescritura de la versión francesa.

Por otro lado, como apunta Propp (1974: 31) el agresor en este primer contacto adopta un aspecto diferente. La niña no sabe que está siendo engañada, en *G* el lobo disfraza sus intenciones diciéndole que debería fijarse más en la belleza de la naturaleza que la rodea, en *P* el agresor le dice que también quiere visitar a la abuela y todo se vende como un simple juego. En el caso de *C* esto es mucho más evidente, pues el que luego se descubrirá como un ser sobrenatural se nos presenta como un hombre apuesto y encantador.

VII. Complicidad: la víctima se deja engañar ayudando así a su agresor, a su pesar.

Esto ocurre claramente en las dos primeras versiones: como se ha comentado en el punto anterior, en *P* Caperucita acepta la apuesta sin más y en *G* la niña se deja engañar de la forma más inocente, escucha al lobo e inmediatamente es ella sola la que se distrae cogiendo flores y se adentra en el bosque, saliéndose del camino.

Sin embargo, en *C* no se cumple esta función. Es cierto que la protagonista es engañada, en el sentido de que desconoce la forma real de su agresor, ella piensa que se encuentra ante un hombre apuesto, de hecho, “nunca había visto un hombre tan apuesto, no entre los rústicos botarates de su aldea natal”¹⁸. No obstante, es consciente de la información que está proporcionando y de la apuesta a la que ha accedido. De hecho, desea perderla y darle a su contrincante su premio, por lo que ralentiza su paso hasta la casa de la abuela: “pero la niña, pese a que la luna ya trepaba por el cielo, se había olvidado de temer a las fieras; y quería demorarse en el camino para estar segura de que el gallardo cazador ganaría su apuesta.”¹⁹ El hecho de que esta función no se cumpla cambia por completo la estructura del cuento y hace que no podamos incluir el relato de Carter dentro de los cuentos folclóricos, sino como una reelaboración culta de los mismos.

VIII. Fechoría: el agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios.

¹⁸ Anexo III: 30.

¹⁹ *Ibíd.*: 31.

Las siete funciones anteriores son consideradas por Propp (1974: 42) como la parte preparatoria del cuento, pero es el momento de la fechoría lo que proporciona la intriga, por lo que es una función de extrema relevancia. Puede tener formas muy variadas según la historia. En este caso y en las tres versiones, el lobo llega primero a la casa de la abuela y se la come. Sin embargo, es a partir de este punto en el que las tres versiones tienen más diferencias entre sí. En *P*, el cuento acaba aquí cuando, inmediatamente, entra Caperucita y corre la misma suerte que la anciana. Únicamente se añade, fuera del transcurso de los hechos, y por tanto fuera del análisis de las funciones, una moraleja en forma de verso con la que termina de evidenciar el objetivo del cuento: advertir a las niñas de los peligros que puede provocarles un hombre desconocido.

La adaptación de Carter toma aquí un camino diferente y todo lo que acontece está fuera de esta lista de funciones, lo cual analizaré más adelante.

Es la versión de los hermanos Grimm la que añade a la de Perrault un nuevo personaje: el héroe, y continúa así en la línea de las funciones que propone el crítico ruso.

XVIII. Victoria: el agresor es vencido.

El cazador pasa al lado de la casa y, al oír unos ronquidos muy fuertes, entra para comprobar si la abuela se encuentra bien. Al encontrarse con el lobo durmiendo en la cama decide coger unas tijeras y abrir su estómago antes que dispararle, pensando acertadamente que quizás aún podía salvar a la abuelita. Ésta y su nieta, todavía vivas, salen de su interior, rellenan al lobo con piedras y vuelven a coser la abertura, lo que provoca su muerte al despertar y caer fuertemente contra el suelo.

XIX. Reparación: la fechoría inicial es reparada o la carencia colmada

El error de Caperucita que ha llevado a la fatal situación es finalmente solucionado gracias a la aparición del héroe. De esta manera, la niña comprende que no debe desviarse del sendero, tal y como le había advertido su madre antes de comenzar su camino.

Como podemos observar, tanto la versión de Perrault como la de los hermanos Grimm se ajustan de principio a fin y de forma lineal a las funciones del cuento propuestas por Propp. Sin embargo, la adaptación de la escritora inglesa, a pesar de compartir muchas de ellas, prácticamente todas las referentes a la denominada parte preparatoria, no podemos incluirla dentro de este esquema. Aunque esté fuera de las funciones, ya vemos una discrepancia en la introducción, en la que en lugar de presentar a la protagonista nos presenta la figura del lobo. Para continuar, la ausencia de algunas de las funciones cambia por completo el curso de la historia, el punto crucial sería el momento del engaño, en el que es Caperucita la que desea realmente llegar más tarde que el lobo. Pero, desde luego, lo que hace que no podamos englobar esta obra dentro de la estructura de los cuentos folclóricos es que la historia no se ajusta de principio a fin a las funciones, llega un punto en el que sigue un camino totalmente independiente en el que ni las funciones de los personajes ni sus acciones tienen nada que ver con esta enumeración. En esta versión, cuando la niña llega a casa de su abuela, se encuentra con su antiguo amigo al que, tras comprender lo que ha ocurrido con su abuelita, ahora observa con cierto miedo. Sin embargo, a la vez que vuelve a sentir el deseo que inicialmente la había atraído hacia él, llega un punto en el que deja de sentir temor y se ofrece a los brazos del lobo: “La niña rompió a reír. Sabía que ella no era comida para nadie. Se le rio en la cara, le arrancó la camisa de un tirón y la echó al fuego, en la ardiente estela de la ropa que ella misma se quitara”²⁰.

No obstante, a pesar de que las dos primeras versiones se contraponen a la más moderna, éstas tampoco son idénticas. Observamos pues que, a lo largo de la historia, los mismos relatos han ido cambiando, incluyendo su morfología, pero, sin embargo, los motivos y los símbolos siguen intactos.

²⁰ Anexo III: 34.

4. La reescritura del rol femenino en la *Caperucita* de Carter

Angela Carter publica su colección de cuentos *La cámara sangrienta y otros cuentos* en 1979, compuesta por diez relatos, entre los que se incluye “En compañía de lobos”, su adaptación de *Caperucita roja*. Todos los relatos que aquí se recogen son reescrituras de cuentos de hadas, principalmente de los de Charles Perrault.

La revisión y la reescritura de textos tradicionales han supuesto en la literatura una forma de subversión de la que se han servido numerosos autores en las últimas décadas para cuestionar tanto los cánones literarios establecidos como para hacer una crítica socio-política de su realidad. En el caso concreto de Angela Carter, lo que inspira la creación de sus reescrituras es la propia traducción que hace de los cuentos originales de Perrault.

La obra de la escritora es destacada por la crítica feminista (Morales Ladrón, 2002: 5-7) debido a su compromiso de señalar y evidenciar los numerosos valores patriarcales que están arraigados a nuestra cultura. Esto no solo lo hace Carter, sino que muchas escritoras ven en los cuentos maravillosos un amplio repertorio que necesita ser reescrito con una perspectiva feminista. Debemos tener en cuenta el contexto cultural en el que se encuentra la autora de *La cámara sangrienta*, en el que empieza a asentarse el feminismo como una verdadera corriente filosófica que más allá de las reivindicaciones prácticas. De esta forma el ámbito académico se ve impregnado de los análisis feministas, lo que influirá en la escritura de muchas autoras.

Tal y como se ha comentado al comienzo de este trabajo, el cuento ha sido una herramienta muy eficaz para transmitir una serie de valores que se correspondían con los intereses de las clases dominantes, es por esta razón que reside un interés especial en revisar este tipo de narraciones, cambiar sus valores, llevar a cabo una transformación que va más allá de una innovación literaria. Los papeles que desempeñan los personajes masculinos y femeninos en los cuentos reflejan y refuerzan al mismo tiempo los roles de género que existen en la realidad. Aquí reside la importancia que ven las autoras feministas de los años 70 (D’Agostino, 2006: 2-4) en crear nuevos personajes, dado que la principal problemática que ven es que no existen personajes femeninos en estos cuentos con los que la lectora pueda sentirse identificada porque siguen representando a la mujer como una figura pasiva, sumisa y dependiente. La única manera de que la lectora pueda encontrar ese referente será creando nuevos personajes, pues “está claro

que los cuentos de hadas son las primeras representaciones de los papeles sociales de los individuos, asignan a los futuros hombres y a las futuras mujeres papeles sociales ya predeterminados por la tradición vigente” (ibíd.: 6)

A la hora de analizar esta figura femenina renovada que Carter nos propone en su obra he considerado fundamentales dos aspectos: la sexualidad y la autonomía.

1. La sexualidad

Uno de los temas principales que observamos en su obra y en lo que ha puesto el foco a la hora de reescribir los cuentos es la sexualidad femenina.

Carter modifica aspectos tradicionales escribiendo cuentos que se basan precisamente en el desarrollo psicológico y sexual de la protagonista, que se transforma de mujer objeto a sujeto de representación, es decir, se convierte en protagonista de su propia sexualidad. Carter fue una convencida de que los cuentos de hadas juegan un papel importante en la maduración infantil, pero su contenido provoca efectos diferentes en niños y niñas.²¹

En el relato que nos ocupa, la presencia de la sexualidad es más que evidente. En primer lugar, debemos tener en cuenta que es un tema que también está muy presente en la versión original que Carter traduce del francés, por lo que podríamos considerar esta reescritura como una reversión directa de los valores que Perrault transmite en este sentido.

En primer lugar, en el texto más antiguo se nos presenta a Caperucita como un objeto de deseo desde el principio, pues ya en las primeras líneas se hace hincapié en la belleza de Caperucita describiéndola como “la más linda de las aldeanas”²², y de nuevo al final, en la moraleja, vuelve a dirigirse a “las niñas bonitas”²³ para advertirles de los peligros que pueden ocurrirles. En “En compañía de lobos” también se hace una descripción física de la protagonista, evidenciando que se encuentra en la edad en la que empezará a desarrollarse su sexualidad, pues “sus pechos apenas han empezado a redondearse”²⁴ y “hace poco que ha empezado a sangrar como mujer, ese reloj interior que sonará para ella de ahora en adelante una vez al mes.”²⁵

²¹ Ibarra Cordero, 2014: 5.

²² Anexo I: 21.

²³ Ibíd.: 22.

²⁴ Anexo III: 29.

²⁵ Ídem.

También se ha hablado mucho sobre el color de la caperuza roja, lo que en la época hacía referencia al demonio, la sensualidad y el pecado (Zipes, 1983: 9). Carter, por su parte, define esta prenda como un pañolón rojo “brillante pero²⁶ ominoso como sangre sobre la nieve”, una referencia evidente de nuevo a la menstruación. Este desarrollo físico de la protagonista vendrá acompañado por el deseo sexual, que veremos posteriormente reflejado en el encuentro con el hombre-lobo por el que siente atracción y al que desea besar, por ello ralentiza su paso “para estar segura de que el gallardo cazador ganaría su apuesta.”²⁷.

De esta manera, Carter invierte el papel de objeto sexual a sujeto sexual. Dotando a la niña de este instinto crea un personaje que participa de forma activa en la historia, en lugar de ser la víctima pasiva que plantea Perrault. Lo que consigue el francés conformando a Caperucita como un objeto sexual es, en cierto modo, justificar el trágico final que propone y que, recordemos, no se corresponde con el de la versión oral en la que la niña sale airosa de la situación. Es por tanto necesario para la moraleja, pues sirve como castigo a la conducta que ha tenido la protagonista, la cual se busca castigar. En resumen, la enseñanza que extraemos de la versión original es que las niñas-mujeres, como objetos de deseo que son, deben cuidarse de los hombres que pueden causarles daño, lo que resulta ser una manera de culpabilizar a la víctima.

Cuando en la versión de Perrault Caperucita llega a casa de la abuela, se desnuda y se mete en la cama, lo que será eliminado de la versión de los Grimm por su componente sexual. Tras las preguntas sobre las partes del cuerpo del lobo, éste se come a Caperucita; sin embargo, en la de Carter ocurre algo muy distinto. Vuelve a revertir el rol de pasivo a activo mediante el cual la protagonista toma el control de la situación, de modo que “se quitó el pañolón escarlata, del color de las amapolas, el color de los sacrificios, el color de sus menstruaciones y, puesto que de nada le servía su miedo, cesó de tener miedo.”²⁸ Caperucita se ofrece al encuentro con el lobo de forma voluntaria tras el clásico diálogo que encontramos en todas las versiones del cuento, esta vez como un ritual cargado de sensualidad, mientras desnuda al lobo.

²⁶ Anexo III: 29.

²⁷ *Ibíd.*: 31.

²⁸ *Ibíd.*: 34.

2. La autonomía

Dejando aparte la dependencia que Carter otorga a la protagonista al hacerla dueña de su propio deseo sexual tal y como acabo de describir, la autonomía en un sentido más amplio es un aspecto fundamental que echamos de menos en los personajes femeninos más tradicionales. En general (Morote Marán, 2002), cuando no se representa a la mujer de una forma peyorativa (poco inteligente, vaga, demasiado curiosa...) se le asignan unos valores basados en la pasividad y la sumisión.

El modelo de feminidad que extraemos del cuento original francés está cargado de cualidades como la debilidad o la ingenuidad, más allá de ser concebido como un objeto sexual. Aquí sale a relucir el cambio esencial que hace Perrault del cuento de la tradición oral en el que, como ya he comentado, la niña logra escapar de su agresor por sus propios medios. La capacidad para valerse por sí misma en esta situación no se contempla en absoluto en el cuento francés, pues la niña llega a casa de la abuela, se mete directamente en la cama con el lobo y prácticamente espera a ser devorada.

Pero este carácter dependiente e ingenuo lo observamos en primer lugar cuando “la pobre niña, que no sabía fuese peligroso detenerse para dar oídos al lobo”²⁹ contesta con todo lujo de detalles a sus preguntas, desconocedora de los riesgos a los que se expone. En la versión de Carter, sin embargo, la niña es muy consciente de los peligros de los lobos que habitan en el bosque, pero cuando se adentra en él “lleva su cuchillo y no le teme a nada.”³⁰. Finalmente, cuando llega a la casa y ve la situación en la que se encuentra, su primera reacción es intentar defenderse tratando de “sacar el cuchillo de la cesta pero no se atrevió a extender el brazo porque los ojos de él estaban clavados en ella”³¹; más adelante, dejando crecer su deseo sexual incipiente, “por propia voluntad le dio el beso que le debía”³² y se consuma el acto sexual. La protagonista tiene una actitud activa y actúa obedeciendo a sus propios deseos, es ella la que “de pronto se encaminó hacia el hombre de los ojos color sangre con la desordenada cabellera pululante de piojos; se irguió en puntas de pie y le desabrochó el cuello de la camisa”³³, que posteriormente le arranca de un tirón y tira al fuego.

²⁹ Anexo I: 22.

³⁰ Anexo III: 30.

³¹ *Ibíd.*: 33.

³² *Ibíd.*: 35.

³³ *Ídem.*

Por último cabe señalar, a pesar de que Carter realizara la revisión del cuento de Perrault, que en este aspecto fueron los hermanos Grimm los que ponen más en evidencia la incapacidad del personaje femenino para ser autónomo. Aunque al final la niña sobreviva al malvado lobo, los alemanes añadieron el personaje masculino del cazador para que realice la función de héroe y salve a la abuela y a Caperucita, quien ha desencadenado la fatal situación.

5. Conclusiones

Es innegable la presencia que los cuentos populares siguen teniendo hoy en nuestra cultura y no solo en la literatura, también en los medios de consumo masivo como son el cine y televisión. Podemos encontrar numerosos casos de la pervivencia de estos relatos. Más allá de las famosas películas de Walt Disney, llama la atención cómo nos encontramos con una larga lista de adaptaciones de estos cuentos en la última década como *Hansel y Gretel: cazadores de brujas* (2010), *La cenicienta* (2015), *Caperucita roja: ¿a quién tienes miedo?* (2011), *Blanca nieves, mirror mirror* (2012), *La bella y la bestia* (2017)... También es un motivo que aparece en las series, tan de moda en los últimos tiempos, como *Once upon a time* (2011) o *Grimm* (2011).

No es ningún secreto que estas grandes producciones tienen como objetivo, aunque no sea el único, alcanzar un beneficio económico, lo que significa que estas historias hoy en día, venden. Los cines se llenan de espectadores y las series tienen audiencia, a la vez que los libros cargados de los mismos motivos, siguen siendo comprados en las librerías. Esto quizá se deba al fuerte arraigo que tienen los cuentos de hadas en nuestra cultura, pues reconocemos sus símbolos, sus personajes y esto es precisamente lo que nos atrae a descubrir las nuevas adaptaciones y estéticas con las que se nos presentan.

Si tenemos en cuenta que estos relatos se han ido transformando a lo largo de la historia para sobrevivir, en nuestros tipos nos encontramos con estas innovaciones estéticas llamativas, cambios en la trama adaptados a gustos actuales, etc., que van encaminados a este propósito de venta masiva, pero también nos topamos con reescrituras más comprometidas como las de Carter y otras muchas autoras como una necesidad de transformar la realidad. La literatura se encarga de reflejar y de proyectar la realidad al mismo tiempo. La aparición de textos como los de Carter son un reflejo de la importancia que empieza a cobrar la mujer en la literatura desde un punto de vista feminista, al mismo tiempo que la autora pretende con ellos crear nuevos papeles femeninos con los que las lectoras puedan relacionarse, más reales y diversos, que ayuden a transformar la realidad.

No obstante, no me gustaría acabar sin mencionar que, en este sentido, ha habido divergencias dentro de la crítica sobre la forma en la que Carter reescribe sus personajes femeninos. En el caso concreto que he estudiado, (Morales Ladrón, 2013: 178-179)

también existe la opinión de que se está atribuyendo a la protagonista una sexualidad agresiva propia de aquella con la que tradicionalmente se ha tipificado al hombre; por otra parte, también se ha interpretado el comportamiento de Caperucita no como una elección libre, sino como la única forma de evitar la situación de violencia a la que se expone. Dentro del pensamiento feminista este debate está abierto, pero lo que no podemos negar es la importante labor de escritoras como Carter que consiguieron cuestionar los roles de género establecidos hasta entonces en la literatura creando nuevas y diversas mujeres en las que reflejarnos.

6. Bibliografía

CARTER, Angela (1991): “En compañía de lobos”, en *La cámara sangrienta*. Trad. Matilde Horne. Barcelona, Minotauro.

D’AGOSTINO, Domenico (2006): “El arte como necesidad. *La cámara sangrienta* de Angela Carter”, en <http://www.escritorasyescrituras.com/cv/artenecesidad.pdf> (última consulta, 20-11-2017).

IBARRA CORDERO, Andrés (2014): “*La Cámara Sangrienta: Angela Carter y la Desacralización del Patriarcado*”, en <http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2014/11/La-C%C3%A1mara-Sangrienta-Angela-Carter-y-la-Desacralizaci%C3%B3n-del-Patriarcado.-Andr%C3%A9s-Ibarra-Cordero.pdf> (última consulta, 18-11-2017).

MORALES LADRÓN, Marisol (2005): “Caperucita reescrita: *The bloody chamber*, de Angela Carter, y *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Martín Gaité”, *Revista canaria de estudios ingleses*. 21, 169-183.

MOROTE MAGÁN, Pascuala (2002): “El cuento de tradición oral y el cuento literario: de la narración a la lectura”, en *La seducción de la Lectura en edades tempranas*. Coord. Antonio Mendoza Fillola. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 159-197.

PERRAULT, Charles (2005): “Caperucita roja”, en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqj7c2> (última consulta, 25-11-2017).

——— (2010): “Prólogo”. *Cuentos de Perrault*. Trad. Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual. Madrid, Anaya, 21-26.

GRIMM, J. y W. (2010): “Caperucita roja”. *Cuentos*. Trad. María Antonia Seijo Castroviejo. Madrid, Anaya, 83-88.

PROPP, Vladímir (1974): *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. Madrid, Fundamentos.

ZIPES, Jack (1983): *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural Perspective*. Londres: Heinemann.

——— (2001): *Romper el hechizo*. Trad. Vanina Cúccaro. Buenos Aires, Lumen.