

Más de una Caperucita Roja: Panoramas culturales y sexualidad femenina

Lizeth Vanessa Morillo Rendón

Universidad del Valle

Facultad de Humanidades

Licenciatura en Literatura

Cali, Colombia

2023

Más de una Caperucita Roja: Panoramas culturales y sexualidad femenina

Lizeth Vanessa Morillo Rendón

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Literatura

Directora

María Mercedes Ortiz

Doctora en Literaturas Hispánicas

Universidad del Valle

Facultad de Humanidades

Licenciatura en Literatura

Cali, Colombia

2023

Dedicatoria

A mi padre, por su apoyo y dedicación.

A mi madre, que me sostuvo en todos mis fallos.

A mis abuelos, por su amor bonito y alentador.

Y a mí por no rendirme...

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo identificar las prácticas sociales reflejadas en las diferentes versiones de Caperucita Roja y cómo estas prácticas influyen en la interpretación literaria de la historia. Para ello se establece un análisis comparativo desde el enfoque de género entre los cuatro relatos que conforman el corpus objeto de estudio: *Le Petit Chaperon Rouge*, Charles Perrault (1697); *Little Red Riding Hood*, hermanos Grimm (1812); *Si esto es la vida, yo soy Caperucita roja*, Luisa Valenzuela (1993); y *Caperucita se come al lobo*, Pilar Quintana (2012). Por consiguiente, la argumentación plantea que tanto Quintana como Valenzuela reconstruyen la figura femenina de Caperucita, tomando los elementos típicos del relato, como personajes, escenarios o estructuras, y los instauran en un contexto contemporáneo, para situar a la mujer como sujeto de deseo mientras establecen una crítica a la clásica interpretación moral de prevención hacia el lobo que acecha, mostrando una historia de autodescubrimiento femenino que conduce al dominio de la fuerza que existe en cada mujer.

En este sentido, a través de las reescrituras contemporáneas se encuentran dos caminos hacia el empoderamiento femenino, los cuales permiten transformar el mensaje de los cuentos de hadas, con el fin de cuestionar los roles de género canonizados: por un lado, Valenzuela, mediante la metáfora, amplía el accionar de la mujer ante su propia situación de riesgo, planteando un panorama de autoaprendizaje e independencia; por el otro, Quintana se vale del erotismo y la sexualidad para presentar una mujer capaz de experimentar placer, deseo y gobernar sus impulsos sexuales, invirtiendo los roles de género al posicionar a Caperucita como quien seduce y no como la víctima.

Palabras clave: Caperucita Roja, reescrituras, feminismo, Pilar Quintana, Luisa Valenzuela, cuentos de hadas.

ÍNDICE

Introducción.....	6
Estado del arte	10
Marco teórico	18
Capítulo uno. Identidades sexuadas: género, sexo y comunidades	22
Capítulo dos. Caperucita Roja: lecturas y relecturas	31
2.1 <i>Caperucita Roja</i> , por Charles Perrault (1697).	39
2.2 <i>Caperucita Roja</i> , por los hermanos Grimm (1812)	45
Capítulo tres. Pluma femenina: reescritura y transformaciones.....	52
3.1 <i>Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja</i> , por Luisa Valenzuela (1993).	54
3.2 <i>Caperucita se come al lobo</i> , por Pilar Quintana (2012)	61
Conclusiones	70
Referencias.....	77

Introducción

Durante la infancia comienzan a configurarse la percepción del mundo, los ideales, y las interpretaciones culturales a partir de los diferentes estímulos que se reciben, entre estos la narrativa infantil y sus adaptaciones; es de aquí desde donde surge la necesidad de entender la influencia que tienen los discursos replicados a lo largo de los años a través de generaciones. Este es el caso de los cuentos de hadas que, desde sus inicios en la tradición oral, han transformado sus elementos culturales clásicos en las diferentes épocas y contextos a los cuales se adaptan, generando miles de versiones propias de una misma historia.

De acuerdo a esto, el presente trabajo se enfocará en la historia de Caperucita Roja, tomando como objeto de estudio cuatro relatos pertenecientes a distintos momentos históricos: en primer lugar, el cuento popular recopilado por Charles Perrault (1697); en segundo, la versión escrita por los hermanos Grimm (1812); en tercera lugar, el relato “*Si esto es la vida, yo soy Caperucita roja*”, escrito por Luisa Valenzuela (1993), donde se presenta a Caperucita como una mujer que se transforma mientras recorre el bosque lleno de aprendizajes sobre la vida misma; y finalmente, “*Caperucita se come al lobo*” de Pilar Quintana (2012), en donde Caperucita es una joven urbana que ejerce su libertad sexual.

Se parte de la premisa de que la figura femenina en el cuento tradicional se interpreta comúnmente desde una perspectiva sexista que perpetúa la castidad como indicador del valor de la mujer, con el propósito moral de educar a las niñas bajo la pasividad, abnegación, y restricción de sus deseos. Sin embargo, desde el feminismo se encuentran reescrituras que toman esta historia para presentar una Caperucita liberada de las ataduras patriarcales, capaz de lograr un dominio de su fuerza femenina a través del camino hacia la madurez; es dentro de este marco en el que se sitúan los relatos de Pilar Quintana y Luisa Valenzuela. Desde esta perspectiva, los

cuentos a analizar parten de la ingenuidad estereotípica asignada a los roles femeninos en los relatos de Perrault y los hermanos Grimm, y ponen en manifiesto dos caminos distintos hacia la adquisición de este empoderamiento, que dotan al personaje de características actitudinales diferentes, tales como la libre experimentación sexual de la mujer en el caso de Quintana, y la comprensión de las habilidades y la fuerza femenina seguida de su apropiación en la historia de Valenzuela.

Así pues, este análisis desde el enfoque de género para el corpus seleccionado se dirige hacia la identificación de las prácticas sociales que se reflejan en los relatos clásicos y contemporáneos, y cómo estas prácticas influyen en la interpretación de *Caperucita Roja* en la literatura, con el fin de lograr una lectura más consciente de los discursos artísticos.

Para esta investigación se plantean las siguientes preguntas sobre el tema que servirán como hilo conductor para el análisis:

- ¿Cómo se plantea la figura femenina en los relatos de Caperucita roja de los hermanos Grimm y Charles Perrault?
- ¿Cuál es el contexto histórico-cultural en el que surge cada uno de los relatos que conforman el corpus objeto de estudio?
- ¿Cómo se plantean las figuras femeninas en los relatos de Quintana y Valenzuela?
- ¿Qué simboliza el lobo en los relatos objeto de estudio?
- ¿Cuál es la representación de la sociedad que se establece en cada relato?
- ¿Cómo es el proceso de apropiación de la mujer de su fuerza femenina en cada relato?
- ¿Cómo impacta el recorrido simbólico del bosque a cada Caperucita?

- ¿Cómo influyen los imaginarios sociales de la narrativa clásica en la construcción de la sociedad?

Con esto en mente, se propone que tanto Quintana como Valenzuela reconstruyen la figura femenina del clásico *Caperucita roja*, tomando los elementos típicos del relato, como personajes, escenarios o estructuras, y los instauran en un contexto contemporáneo, para situar a la mujer como sujeto de deseo mientras establecen una crítica a la clásica interpretación moral de prevención hacia el lobo que acecha, mostrando una historia de autodescubrimiento femenino que conduce al dominio de la fuerza que existe en cada mujer.

Para desarrollar este estudio, se ha dividido la investigación en tres capítulos. El primero, titulado “Identidades sexuadas: género, sexo y comunidades” busca profundizar de manera conceptual en lo que se conoce como sexo biológico y roles de género, a partir de las autoras Judith Butler y Gabriela Castellanos; seguidamente, se analizará la manera en que las narrativas reproducen distintas creencias, visiones del mundo y valores a través de generaciones, y cómo los cuentos de hadas influyen en la consolidación de los roles de género.

El segundo capítulo, titulado “Caperucita Roja: lecturas y relecturas” está dividido en dos apartados, los cuales corresponden al análisis de las primeras versiones escritas de esta historia, siendo estas la de Charles Perrault (1697) y la de los hermanos Grimm (1812). De esta manera, se caracteriza al personaje de Caperucita en cada versión, teniendo en cuenta el contexto socio-cultural de cada época.

El tercer capítulo sigue la estructura establecida en el capítulo segundo, con un apartado correspondiente a cada relato contemporáneo de Caperucita Roja, el de Luisa Valenzuela (1993) y el de Pilar Quintana (2012). Aquí se desglosa cada relato para observar la manera en que se adapta un cuento clásico de la tradición oral a la contemporaneidad, cómo se transforma la visión

de cada autora dando paso a una nueva Caperucita que da muestra de ideales completamente distintos a las versiones antiguas.

Finalmente, en las conclusiones de esta investigación se establece el análisis comparativo con los resultados obtenidos en cada capítulo, para evidenciar la transformación de un mismo relato al adaptarse a distintas épocas e ideales socioculturales.

Estado del arte

Con miras a resaltar distintas interpretaciones del camino recorrido por la protagonista en algunas de las versiones del relato de *Caperucita Roja*, previamente mencionadas, a lo largo de esta investigación se analizará la construcción de la mujer desde las representaciones socioculturales y el empoderamiento femenino a partir de tres instancias: la apropiación de la fuerza, la autonomía, y la sexualidad. De acuerdo con esto, se agrupan los estudios críticos y académicos en tres temáticas que dan cuerpo al desarrollo del análisis: género, cuentos de hadas, y reescrituras.

Los textos que teorizan el género lo sitúan como una construcción social producto de los diferentes discursos culturales que lo conforman. Al analizar la idea del género dentro de la narrativa de los cuentos de hadas, este se identifica como un factor delimitador entre personajes femeninos y masculinos, y el papel que desempeñan en la historia.

En este escenario destaca el ya clásico análisis *El género en disputa: feminismo y subversión de la identidad* (1990), de Judith Butler, filósofa posestructuralista y teórica fundacional de la teoría queer, en donde se plantea que tanto el género como el sexo son construcciones discursivas establecidas por las culturas heterosexuales. Estas construcciones están compuestas por actos performativos que corresponden a un conjunto de sentires y manifestaciones del sujeto frente a su entorno dando lugar a los estereotipos relacionados a feminidad y masculinidad. Sin embargo, Butler (1990) añade que existen identidades de género que no se suscriben a estos postulados binarios puesto que somos libres de identificarnos como sujetos de diversas formas, independientemente del cuerpo sexuado que nos corresponda.

Asimismo, Gabriela Castellanos, docente e investigadora cubana radicada en Colombia, alimenta la idea de las múltiples posibilidades de identificación al enfatizar en la influencia de

diferentes discursos en la construcción del género y las identidades en su libro *Decimos, hacemos, somos: discurso, identidades de género y sexualidades*. Con base en Foucault, Castellanos (2010) define los discursos como “una herramienta disciplinaria, una realidad cultural ligada a prácticas sociales históricas específicas, que permiten definir qué puede decirse y pensarse en una época determinada” (p. 14). De esta manera, realiza un estudio de diferentes medios discursivos como los periodísticos, los literarios, y la cotidianidad misma para establecer cómo estos condicionan las identidades y la sexualidad de los seres humanos. Esta autora sigue la línea de pensamiento de la filósofa Judith Butler, y agrega que “hay más bien una serie de estereotipos culturales que nos van formando performativamente en nuestras identidades de género, en la medida en que los adoptamos, pero también nos resistimos a ellos” (Editorial Univalle. 2015. 7m16s). Así, mediante el estudio de lo que denomina “generolectos”, concluye que ningún hombre o mujer se expresa únicamente de la manera culturalmente denominada “femenina” o “masculina”, pese a que la sociedad intenta encasillarnos bajo estas etiquetas.

A esta línea teórica se une Ana María de Haro, escritora, periodista y doctora en Literatura y estética en la sociedad de la información de la Universidad de Sevilla, quien participó del I Congreso Internacional de Comunicación y Género realizado en Sevilla, España, con su artículo *La consolidación de los roles de género a través de los cuentos infantiles* (2012). En él propone analizar, desde el enfoque de género, cómo se construyen los personajes femeninos frente a los masculinos en los cuentos infantiles, y cómo se establecen los roles de género desde la infancia. La autora argumenta que los cuentos infantiles perpetúan la consolidación de los roles de género desde una perspectiva patriarcal que reproduce estereotipos de desigualdad entre héroes y heroínas, pues mediante el análisis de tópicos como actitudes, rasgos, destinos y espacios aplicados a protagonistas femeninos y masculinos, destaca que, en la

mayoría de los cuentos canonizados, las mujeres son caracterizadas como bondadosas, virtuosas, generosas, bellas, destinadas al matrimonio y al hogar, situadas desde el lugar de víctima a rescatar; mientras tanto, los hombres son presentados como actores de la aventura, valientes, astutos, fuertes, destinados a reinar y a la riqueza. Así, agrega que, desde la crítica feminista, se considera que estos relatos sirven como mecanismo de consolidación de la cultura patriarcal.

Con esto en mente, se cuestiona la percepción de la feminidad como una esencia, ya que la representación femenina de los cuentos de hadas responde a los estereotipos de género canonizados por los discursos culturales tradicionales que delimitan el ser, pensar y actuar del ser humano en función de su sexo. Con todo, la teoría de la performatividad de Butler y las discursividades de Castellanos permiten rebatir estas premisas totalitarias evidenciando tanto el género como el sexo como construcciones sociales.

Por otro lado, al hablar de cuentos de hadas es necesario pensar en los numerosos estudios que se han enfocado en esta rama literaria. Pieza clave de esto es Bruno Bettelheim, psicólogo infantil austriaco destacado por obras como *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1994) y *The Uses of Enchantment* (1976), donde propone el análisis de los significados tras los clásicos cuentos de hadas dirigidos culturalmente al público infantil, que reflejan los temores y placeres de los niños.

Bettelheim (1994) plantea que los cuentos de hadas resultan más interesantes para los niños porque tratan los impulsos internos de modo que el niño puede comprenderlos, a la vez que ofrecen posibles soluciones a estas dificultades. Así, estas historias estimulan el desarrollo de las infancias, “puesto que ofrecen a la imaginación del niño nuevas dimensiones a las que les sería imposible llegar por sí solos” (p. 10). Es decir que, de acuerdo con este autor, los cuentos de

hadas enseñan desde el inconsciente y preparan a las personas para hacer frente a “las privaciones inesperadas, y a menudo injustas” de la vida.

De la misma forma, pero con tintes historiográficos literarios, Jack Zipes, profesor alemán, enfoca su estudio en la evolución de los cuentos de hadas; en *The trials and tribulation of Little Red Riding Hood* (1993) recopila distintas versiones de Caperucita Roja desde 1697 hasta 1990 para observar las modificaciones que se producen en el cuento y los públicos a los que se dirige. En este libro, el autor propone que los cuentos de hadas responden al imaginario patriarcal de la mujer y la sexualidad femenina con el objetivo de regular la sexualidad en la Europa moderna. Esta premisa parte específicamente del cuento de Caperucita Roja, mediante el cual se pretende mostrar la alteración que atraviesa la historia de la tradición oral, que habla sobre la iniciación social de la mujer, al convertirse en una historia que victimiza a su protagonista por sufrir una violación. Así, Zipes (1993) argumenta que las versiones masculinas resultan dominantes tanto en la oralidad como en la literatura, al punto de que los cuentos de Perrault y de los hermanos Grimm generan discursos que perpetúan estereotipos y roles de género.

Aquella propuesta psico-literaria-historiográfica de Zipes alcanza un desarrollo situacional con los aportes de Robert Darnton, docente, doctor en historia de la Universidad de Oxford y destacado investigador de la historia francesa del siglo XVIII. El también periodista estadounidense desarrolla una recopilación de ensayos en su libro *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia de la cultura francesa* (1984), donde aborda distintos momentos importantes de Francia durante la Ilustración que dan cuenta de sus costumbres y tradiciones. En este estudio, el autor facilita la reconstrucción del contexto histórico-cultural en el que surgen las primeras versiones orales de Caperucita Roja (contexto que se profundizará en el segundo

capítulo del presente trabajo investigativo), y propone que dicho relato ha sido abordado desde factores analíticos erróneos que no existen en la versión oral de la historia, tales como la caperuza, la botella, la advertencia, el cazador y las piedras, esto sin hacer una investigación previa respecto a sus orígenes u otros significados posibles. Darnton (1984) argumenta desde la antropología que los cuentos de hadas consolidados por Perrault, los hermanos Grimm y otros autores, se remontan hasta las historias propias del folklore que son pieza clave para conocer las costumbres de la sociedad antigua.

Con relación a las reescrituras, este tipo de textos críticos siguen la evolución de los cuentos clásicos en las versiones contemporáneas; destacan cómo las actualizaciones de las historias toman la esencia del relato y sus personajes y los implantan en un nuevo contexto que juega con la historia mediante diferentes estrategias discursivas como la ironía, la metáfora, la deconstrucción del lenguaje, entre otras, para lograr establecer una lectura crítica de los relatos base.

A este respecto, Cecilia Secreto, investigadora y docente de teorías literarias en la Universidad de Mar de Plata, ha enfocado su estudio en los cuentos tradicionales y de hadas desde una perspectiva folclórica, psicocrítica y feminista. En el artículo *Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis* (2013), publicado en el volumen 14 de la revista Cuadernos CILHA, aborda el cuento clásico de Caperucita, la versión *Caperucita en Manhattan* de Carmen Maite Gaite (1990), y *Si esto es la vida, yo soy Caperucita roja*, de Luisa Valenzuela (1993), para estudiar cómo la inmersión de estos relatos en la posmodernidad permite la deconstrucción de los discursos medievales. La autora propone que las reescrituras suscritas a la posmodernidad establecen diálogos con la narrativa clásica, que retoman, problematizan y deconstruyen géneros y estereotipos tradicionales, cuestionándoles e hibridándoles. Así pues,

supone que las *Caperucitas posmodernas* son resultado del diálogo intertextual con los cuentos de hadas.

De igual manera, María del Mar Pérez, docente de filología inglesa en la Universidad de Las Palmas, de Gran Canaria, ha dedicado su actividad investigativa en torno a la literatura de mujeres, las novelas contemporáneas y de finales del siglo XIX sobre la “New Woman”. En 2013 publica para la revista *Amaltea* de mitocrítica el artículo *El cuento de hadas feminista y las hablas manipuladas del mito: de la literatura a las artes visuales* en el que busca estudiar las estructuras que sirven de soporte a la transmisión del cuento de hadas mítico, su ideología, y cómo la literatura y el arte feminista desarticulan y desmitifican el lenguaje de estos. La autora propone que “(...) El cuento mítico se sostiene sobre el habla escrita, visual y oral elaborada, por lo que una de las técnicas que desmitifica este modelo es, precisamente, la creación de un lenguaje alternativo que sirva de expresión a este género.” (p23). Es aquí donde intervienen las reescrituras que se enfrentan al habla manipulada de estos relatos para establecer una crítica a la estetización que entorpece la transmisión ideológica. María del Mar Pérez destaca la influencia de Walt Disney y de algunos elementos, como el vocabulario y la simplificación de la estructura temporal, como principales mecanismos de manipulación en los cuentos de hadas y de la consolidación del estereotipo cultural que se le atribuye a las figuras masculinas y femeninas en estos.

Finalmente, en cuanto al aspecto meramente literario se toman las figuras de Pilar Quintana y Luisa Valenzuela. La primera, escritora caleña, tiene una propuesta novedosa respecto a una gran variedad de temáticas, y los estudios sobre su obra se centran en aspectos como la maternidad, la violencia y las representaciones del Pacífico y el Valle del Cauca; sin

embargo, aún es poco la crítica sobre su obra, especialmente tratándose desde el enfoque de la reescritura de los cuentos de hadas.

Ahora bien, Luisa Valenzuela es una autora bastante visitada por la crítica literaria; sobre su obra abundan investigaciones con diferentes preocupaciones y enfoques. Pero para nuestro caso, interesan específicamente aquellos que se centran en el uso del lenguaje, la reescritura y la visión feminista trabajada por la autora. Dentro de este campo, la crítica¹ destaca que tanto en su poesía como en su prosa se realiza una decodificación del lenguaje a través del cual se permite la deconstrucción de los imaginarios sociales de represión y dominación hacia la mujer y la comunidad argentina en el siglo XX.

Una estrategia narrativa importante de Valenzuela es el uso de la ironía, de las figuras literarias y las claves del lenguaje, lo que permite un acercamiento artístico a temas de importancia político-cultural. La crítica literaria define su propuesta narrativa como la de un “escritor testigo”, observador de su propio mundo y lo que lo rodea, quien conjuga estas dos visiones y lanza una lectura panorámica como resultado de este análisis interior.

Con base en esta revisión, concluimos que para el estudio de este tema es importante tener presente el contexto histórico-cultural en el cual se producen los discursos que dan forma a la representación social de cada relato, es decir, el contexto en el que se inscriben los relatos de los hermanos Grimm y Perrault, su propósito, el público que lo acoge; los juegos del lenguaje propios de Luisa Valenzuela y cómo estos transforman los personajes originales en una historia con significado metafórico respecto al recorrido hacia la madurez de Caperucita, cuál es el

¹ Parte de la bibliografía consultada sobre Luisa Valenzuela fue: Marcovic, A. (2013). La identidad femenina y las relaciones de poder en los relatos de Luisa Valenzuela [Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona]; Ponce, S. (2017). La construcción de la voz femenina en la literatura de Luisa Valenzuela [Tesis de grado, Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea]; Valenzuela, L. (2018). *Ventana de hadas*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes; Areta, J. (2018). La máscara del lenguaje en Cuentos de Hades de Luisa Valenzuela. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*.

propósito comunicativo de esta reescritura, cómo el contexto influye en estas transformaciones; la instauración de la contemporaneidad en la Caperucita de Pilar Quintana y por qué esto es un rasgo definitivo en la transformación del relato, el público al que se dirige esta reescritura y las transformaciones psicológicas de los personajes para lograr la nueva caracterización que se les atribuye.

De la información obtenida a partir de los textos consultados se utilizarán los aspectos relacionados con las historias culturales que enmarcan los relatos, el proceso adaptativo de *Caperucita Roja* durante su viaje heroico en la literatura y los elementos literarios que permiten la reescritura del relato tradicional desde un panorama contemporáneo.

Marco teórico

Dentro del interés de esta investigación es indispensable pensar desde una perspectiva de género que permita entender la construcción de la mujer y la feminidad dentro de las sociedades, para ello se toman como base los planteamientos de Judith Butler (2007), quien plasma el género desde una perspectiva posmoderna que lo categoriza como una construcción social que impone una actuación/performance determinada. Además, la autora desvaloriza al género como una esencia totalitaria de ser macho/hembra o femenino/masculino, postulándolo entonces como resultado de la producción discursiva cultural que clasifica el comportamiento esperado de las personas según el sexo que poseen. El sexo, por su parte, es situado también como una construcción discursiva impuesta por las culturas heterosexuales, puesto que tanto el cuerpo como el discurso científico que respalda el sexo como algo biológico están intervenidos por los discursos sociales, lo cual lo dota de significados enmarcados en tiempos y sociedades específicas. A lo largo del desarrollo de esta investigación se profundizará en los planteamientos que hace la autora en el libro *El Género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*; del cual se utilizará el capítulo 1 “sujetos de sexo/género/deseo” como punto de partida conceptual para el análisis de los roles de género establecidos en el relato de los hermanos Grimm y la evolución de los mismos en las reescrituras de Luisa Valenzuela y Pilar Quintana, teniendo en cuenta aspectos como sexualidad, comportamiento, representación y desarrollo del personaje.

Por su parte, Dyer Harriet (2015) realiza un breve recorrido que recapitula la historia del feminismo donde abarca cada una de las olas del movimiento, sus causas y logros desde mediados de 1800 hasta el feminismo moderno. Con base en *El pequeño libro del feminismo* se estudiará cómo se reflejan las diferentes etapas del movimiento feminista en los relatos de

Charles Perrault, los hermanos Grimm, Luisa Valenzuela y Pilar Quintana, con el objetivo de complementar la perspectiva sociocultural que influye en el tratamiento de la sexualidad, el erotismo y el decoro reflejado en el valor pedagógico de los cuentos de hadas, y cómo este se transforma en un mensaje que normaliza la libre sexualidad de la mujer.

Para comprender este recorrido, es necesario tener en cuenta los siguientes conceptos:

- **Sexismo:** Lameiras Fernández parte del aporte de Allport donde señala al sexismo como un prejuicio hacia las mujeres que supone tratamiento desigual y perjudicial hacia ellas. Incluye también una nueva manifestación denominada neosexismo, definido por Tougas como el conflicto entre los valores igualitarios y los sentimientos negativos hacia las mujeres, considerando que estas ya han alcanzado la igualdad. De aquí se desprende la teoría del sexismo ambivalente planteada por Glick y Fiske, en la cual se habla del sexismo hostil como aquel similar al tradicional, que concibe una actitud claramente negativa hacia las mujeres, considerándolas un grupo subordinado y legitimando el control social; el sexismo benévolo por su parte, idealiza a la mujer en función de sus características más valoradas en la cultura patriarcal, como la maternidad y la reproducción, sometiendo a la mujer a una forma estereotipada y limitada a roles específicos. De acuerdo con esto, entendemos el sexismo como una estrategia sistematizada que permite el control o sometimiento de los grupos minoritarios en función del sexo biológico y garantiza la supremacía masculina.

- **Género:** La filósofa feminista Judith Butler considera el género como algo performativo, es decir que no existe una identidad que lo conforme, sino que son actos que constituyen la ilusión de esta identidad, por lo tanto, es inexistente el género como concepto universal, correspondiendo más bien a las prácticas performativas atribuidas al

ser mujer o ser hombre. De acuerdo con Manuel Martínez-Herrera “El género como tal es concebido aquí como una construcción histórico-cultural que prescribe determinadas formas diferenciales de pensar, sentir y ser para hombres y mujeres” (p. 87). El género pues, es una imposición cultural que estructura las experiencias y comportamientos de un individuo dentro de una sociedad, de acuerdo con lo que se considera propio del sexo que se posee.

- **Deconstrucción:** Siguiendo el planteamiento de Derrida, la deconstrucción debería entenderse como la revisión o el análisis de cualquier supuesto preestablecido, de las estructuras del lenguaje, de la cultura, etc. Es decir que es descentralizar lo establecido, jugar con los opuestos y lograr reinterpretar los textos o los discursos desde una postura crítica y reflexiva.

- **Reescritura:** De acuerdo con Cecilia Secreto, la reescritura es una producción que abarca un proceso intertextual donde hay una evidente relación dialógica con otros textos capaces de dar cuenta de sí desde la génesis. Esto implica adquirir vasto conocimiento acerca de los textos canonizados a partir de contextos o posturas postmodernistas que permitan plantear nuevas críticas o miradas de estos.

- **Cuento de hadas:** Tolkien establece la dificultad teórica existente al momento de definir los cuentos de hadas, sin embargo, plantea que “un «cuento de hadas» es aquél que alude o hace uso de Fantasía, cualquiera que sea su finalidad primera: la sátira, la aventura, la enseñanza moral, la ilusión. La misma Fantasía puede tal vez traducirse, con mucho tino, por Magia” (p. 90). Complementamos esto con lo propuesto por Tomás Sánchez que, tras recopilar varias acepciones del término, concluye que estos cuentos son “relatos literarios breves, con un autor manifiesto que, a menudo,

rescata motivos argumentales de la tradición oral entre los que destacan los procedentes del cuento maravilloso” (p. 62). Entonces, en el marco de esta investigación, pensaremos los cuentos de hadas como relatos fantásticos que perpetúan rasgos argumentales típicos de la tradición oral, que históricamente promueven un “valor pedagógico” propio de una cultura específica, con el fin de conservar un modelo idealizado de las sociedades.

Capítulo uno. Identidades sexuadas: género, sexo y comunidades

Es casi imposible para el ser humano identificar desde qué punto histórico se comenzó a establecer de manera certera una clasificación de la humanidad con base en sus órganos sexuales. Si bien podemos especular, pues algunos creen en la concepción humana desde la religiosidad donde un Dios creó al hombre y a la mujer, estableciendo entonces una categoría diferenciadora con base en los genitales correspondientes a cada uno, e incluso sus funciones en el hogar fueron asignadas de manera divina:

A la mujer dijo: Multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces; con dolor darás a luz a tus hijos; y tu deseo será para tu marido, o, tu voluntad será sujeta a tu marido. Y él se enseñoreará de ti.

Y al hombre dijo: [...] maldita será la tierra por tu causa; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida. “Espinosa y cardos te producirá, y comerás plantas del campo.” Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra. (Gen. 3:17-19 Reina Valera).

Otros piensan en el sexo como un asunto biológico, como es el caso de Martínez-Herrera (2007), quien se refiere a la concepción del sexo como una pauta únicamente cromosomática, hormonal y genital, la cual restringe su clasificación en hombre=pene y mujer=vulva desde una perspectiva exclusivamente biológica, a partir de la cual se asigna el género, limitándolo a solo dos expresiones del comportamiento: masculino y femenino respectivamente.

Sin embargo, un tercer planteamiento analiza esta concepción desde las construcciones sociales transmitidas por generaciones, de las cuales es más difícil identificar sus orígenes. El género entonces pasa a ser el conjunto de expresiones y acciones asignadas al ser humano en función de sus genitales, que delimita un patrón de comportamiento aceptado socioculturalmente

que se enmarca en el estereotipo y establece una asociación implícita de sexo/género. Estas acciones correspondientes a cada género en un marco binario tradicional es lo que Judith Butler (2007) determina como géneros inteligibles: “Los géneros «inteligibles» son los que de alguna manera instauran y mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo” (p. 71).

La autora profundiza en esta interpretación señalando que, pese a que socialmente se entiende al sexo como algo biológico, tanto el sexo como el género son construcciones discursivas establecidas por las culturas heterosexuales, incluso sería a través del género que se logra consolidar una normatividad sexual:

Como consecuencia, el género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la «naturaleza sexual» o «un sexo natural» se forma y establece como «prediscursivo», anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral *sobre la cual* actúa la cultura (p. 56)

Entonces, ¿por qué hablamos comúnmente de sexo como algo biológico y de género como construcción social? Si bien el sexo está respaldado en un ‘cuerpo natural’ y un discurso científico, tanto el cuerpo como el discurso están previamente intervenidos, e interpretados, por la cultura que los dota de un significado enmarcado en tiempos, espacios y sociedades determinadas. Así pues, sexo y género corresponden a un conjunto de acciones, sentires y manifestaciones del ser frente a su entorno, que normativamente han dado lugar a estereotipos como la feminidad equivalente a la vulva, el color rosa, la delicadeza y la maternidad; y la masculinidad equivalente al pene, el color azul, el proveer, y la rudeza. Sin embargo, existen muchas otras manifestaciones del género que no se inscriben en el postulado binario de

hombre/mujer y dan lugar a los géneros discontinuos, explicados por Butler (2007) en el apartado *Identidad, sexo y la metafísica de la sustancia* (pp. 70-85) como aquellos que no responden a las manifestaciones de género culturalmente inteligibles. Esto es, de acuerdo con sus planteamientos, una acción performativa que constituye la ilusión de identidad.

Dicha performatividad abre las puertas a las personas para identificarse como sujetos de diversas formas, independientemente del cuerpo sexuado que les corresponda. Es aquí donde es necesario comprender la identidad de género en relación con todos los demás factores identitarios que conforman al sujeto, es decir:

No ‘tenemos una identidad’ fija e innata, sino que ‘ponemos en juego una identidad’ cuando realizamos determinados actos, tanto discursivos como corporales [...] Cada cual tiene un determinado conjunto de identidades que invoca habitualmente. Estas identidades incluyen, para casi todas las personas, un sexo, una orientación sexual, una (o más) nacionalidades, una etnia, una clase social, una posición dentro de una familia; y para otras, adicionalmente, una religión, una postura política, una vocación o profesión, etc.” (Castellanos, 2010, pp. 26-27).

Según lo anterior, es fácil vislumbrar la identidad como el producto del diálogo del yo con las discursividades que enmarcan el contexto sociocultural en el que se inscribe el sujeto. De este modo, se habla de identidad de género como la actitud performativa que un sujeto invoca al relacionarse con el mundo por medio de sus ideales frente a los roles preestablecidos (independientemente de cuál sea su orientación sexual o sus genitales); es aquí donde se inscriben identidades bajo términos como cisgénero, transgénero, transexual y no-binarios.

Pese a cuantas formas de identidad de género se descubran e incorporen con el paso del tiempo y la experimentación de las sociedades, desde hace muchos siglos se han venido estableciendo patrones de comportamiento, es decir normativas que rigen las comunidades, estos suelen basarse en los imaginarios colectivos que se han conformado desde las entidades de poder como lo son el Estado, la religión, la escuela y el hogar. Claramente lo que se considera propio de lo masculino y de lo femenino varia conforme a la cultura en que se inscribe, en este caso se hace referencia principalmente a lo vivido en la cultura occidental, que también domina en otras partes del mundo.

Los comúnmente llamados ‘roles de género’ son patrones de comportamiento asignados desde el nacimiento a los seres humanos, con base en el órgano sexual que poseen; así, las personas crecen bajo un rótulo social de hombre o mujer, con el que se les imponen características propias a las cuales acogerse: cómo vestir, cómo actuar, cuáles capacidades potenciar; es por ello por lo que se habla del poder de las discursividades. Como se mencionaba anteriormente, no existe una mera esencia identitaria, sino la relación del sujeto con el entorno sociocultural y sus discursos que dan paso a la formación de las identidades, e incluso esto mismo permite actualizar los requerimientos propios de los roles de género en cada época y cultura.

A lo largo de los años, si bien podría hablarse de siglos, se ha asociado a la mujer con características de sumisión, docilidad y reproducción, pensando que feminidad es sinónimo de maternidad, de hogar. A los hombres por su parte se les asocia con fuerza, dominancia y orden, ubicándolo siempre como un opuesto positivo de lo femenino. Sin embargo, Martínez-Herrera (2007) plantea que la masculinidad y la feminidad además de ser construcciones sociales, también operan como filtro interpretativo del mundo; debido a que se ubican en un momento

histórico, clase social, etnia, raza y cultura determinadas, no se podría hablar de una ‘experiencia masculina o femenina’ esencial, ya que están mediadas por distintos factores, como los ya mencionados, que lo complementan.

Dicho esto, es necesario pensar en la manera en que esta normatividad se mantiene vigente a través de un sistema que la reproduce: los discursos, el lenguaje, el arte y la narrativa. Es a través de estos que se transmiten por generaciones las creencias, valores, o ideales preestablecidos; se habla en este caso de los roles de género heterosexuales inteligibles.

Es aquí donde se requiere pensar en el contenido que consumimos de manera cotidiana, haciendo especial énfasis en las diferentes manifestaciones artísticas que nacen a partir de los relatos canónicos provenientes de la tradición oral. Los que están más presentes en la infancia occidental son las historias de doncellas en peligro como *La Cenicienta*, *Blanca Nieves*, *Caperucita Roja*, o historias de valientes caballeros que emprenden aventuras osadas como *El Gato con Botas*, *Pulgarcito*, *El Sastrecillo Valiente*; todas estas reproducen y mantienen vivos los estereotipos de los roles de género que se han conservado durante tantos años.

Historias como estas, que plasman la idea de la mujer abnegada, pura, sometida, se rastrean desde siglos atrás donde las mujeres resguardaban la visión de un príncipe encantador en cuentos de hadas, mientras estos mismos relatos obraban como mecanismo conductual para las comunidades. En sus orígenes orales, pasaban de abuelas a niñas las moralejas que enseñan la importancia de la bondad, la virtud, la castidad y el arte del hogar; con los años, letrados como Perrault o los Grimm tomaron estas historias como fuente de inspiración para inmortalizarlas en la literatura que terminó por convertirse en canon universal, preservando moralejas mucho más puntuales en lo que es ‘obrar bien’.

La tradición oral, además de ayudar a forjar la cultura, es inspiración para otras formas artísticas, siendo la raíz de relatos que surgen en otros medios artísticos, ejemplo claro es el caso de la aclamada industria Walt Disney dedicada desde 1923 a reproducir historias de princesas clásicas y caballeros valerosos que han hecho parte fundamental de muchas infancias generacionales.

Ahora bien, tanto la tradición oral como los cuentos de hadas en la literatura o en las adaptaciones audiovisuales son parte fundamental en las infancias, puesto que es el mayor contenido que se consume en los mismos rangos de edad en que se desarrolla el inconsciente de los seres humanos, entonces ¿cuál es la influencia que puede dejar este tipo de contenido? Bruno Bettelheim (1994) aborda esto en el clásico *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, donde indica que:

En este sentido, los cuentos de hadas tienen un valor inestimable, puesto que ofrecen a la imaginación del niño nuevas dimensiones a las que le sería imposible llegar por sí solo. Todavía hay algo más importante, la forma y la estructura de los cuentos de hadas sugieren al niño imágenes que le servirán para estructurar sus propios ensueños y canalizar mejor su vida (p. 10).

Estos relatos contribuyen a la formación de la psiquis de los pequeños, aportando situaciones ficticias mediante las cuales aprenden a lidiar con las emociones fuertes y con la vida misma. Tanto el psicoanálisis como las historias crudas de los cuentos de hadas pretenden, según la lógica del autor, preparar a las personas para enfrentar triunfantes la ‘naturaleza problemática’ de la vida; asimismo, el autor continúa diciendo:

Este es precisamente el mensaje que los cuentos de hadas transmiten a los niños, de diversas maneras: que la lucha contra las serias dificultades de la vida es

inevitable, es parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso (p. 11).

De acuerdo con lo anterior, queda clara la influencia de los contenidos que consumen los niños en su etapa de desarrollo, pero, si bien las historias clásicas refuerzan en cierto sentido el manejo de las emociones, las dificultades y el lado negativo de la vida como lo plantea Bettelheim, es necesario pensar si el mensaje que transmiten estas historias es realmente positivo, teniendo en cuenta los roles de género que se reproducen en ellas.

Las historias clásicas, entendiendo así las primeras producciones canónicas como las de los hermanos Grimm, sí plantean situaciones de riesgo en que el personaje principal debe asumir un reto, enfrentarse a personas malas que pretenden dañarlo y salir victorioso de su batalla, sin embargo, ¿cuál es la manera en que dicho personaje libra su batalla? Pues al tratarse de protagonistas masculinos son estos quienes se enfrentan al peligro, con su habilidad, su audacia, su fuerza y su intelecto superan cualquier prueba por compleja que parezca, incluso si reciben alguna ayuda mágica o de terceros, es el protagonista quien vence la prueba y termina aprendiendo la lección con base en su propio triunfo. Por su parte, las protagonistas femeninas generalmente se encuentran en una situación desafortunada que las pone en riesgo (una madrastra malvada, el recorrido de un bosque, ser víctimas de un hechizo, entre otras), y caen víctimas de su ingenuidad, inocencia o debilidad; entonces, aparece el salvador (príncipe, caballero o leñador) que utiliza sus cualidades masculinas para rescatar a la dama en peligro. Es aquí cuando se produce la moraleja de la historia.

Por tanto, se cuestiona la certeza de que estas recopilaciones escritas realmente dejen a niños y niñas un mensaje de ‘enfrentar triunfantes un problema’, y se pone sobre la mesa la

alternativa de que se fomenta un sesgo con base en el género, que dicta que entretanto el caballero se enfrenta al problema y triunfa, la damisela cae en el problema y espera ser rescatada, mientras cumple con las cualidades de bondad, ingenuidad y pureza que se le han asignado.

Lastimosamente, es necesario resaltar la tradición oral como origen de estos relatos, donde muchas de estas historias sí pretendían dejar una enseñanza sobre dominar los riesgos, tal como la plantea Bettelheim, pero el análisis que se ha hecho sobre las versiones escritas y las adaptaciones cinematográficas clásicas tergiversaron estas lecturas, redireccionando las interpretaciones hacia un sentido de reprensión, moralidad y tabúes. Como ejemplo de esto se observan a grandes rasgos algunas versiones como la titulada *El cuento de la abuela*, donde Caperucita se las ingenia para escapar por sí misma del lobo, sin incluir ninguna moraleja explícita al final del cuento, y muestra a una joven que se enfrenta al peligro y escapa, generando conciencia de sus decisiones. Sin embargo, en historias popularizadas por el marketing, Caperucita es presentada con un pensamiento de víctima ingenua que identifica el peligro tan solo hasta que alguien más aparece para rescatarla y dar la moraleja de la situación. Es por esta línea argumentativa por la cual se guiará el estudio de los relatos referidos a *Caperucita Roja* en este trabajo.

En esta medida, en paralelo a los primeros relatos escritos, se presentan relecturas y reescrituras desde las teorías feministas que tienden a romper con esta tradición narrativa, donde se hace uso de estrategias de escritura, como en el caso de Luisa Valenzuela al implementar la ironía y la metáfora, permitiendo transformar el mensaje de los cuentos de hadas en busca de cuestionar los roles de género canonizados mientras amplían el accionar de las mujeres ante su propia situación de riesgo; o, a diferencia de enfrentarlo, encarnan en sí mismas el peligro, como lo muestra Pilar Quintana haciendo uso del erotismo y la sexualidad, al presentar a la mujer

como un sujeto capaz de experimentar placer, deseo y gobernar sus impulsos sexuales sin necesidad de encarnar el papel de víctima, sino más bien el rol de quien seduce al otro, presentando así la inversión de los roles de género.

Capítulo dos. Caperucita Roja: lecturas y relecturas

Pese a que con el paso de los años se logró consolidar una versión escrita, canónica, de los cuentos de hadas, los cuales han sido esenciales en las primeras construcciones de las identidades y de las percepciones del mundo en la etapa infantil, es necesario remontarse a las distintas versiones que existieron en el pasado, y que han dado origen tanto a las canónicas como a las escrituras modernas.

Al igual que otros muchos cuentos infantiles actuales, *Caperucita Roja* debe su historia a las culturas ancestrales que perpetuaron su sabiduría mediante la oralidad, facilitando la llegada de estas enseñanzas a la contemporaneidad. Sin embargo, al ser la tradición oral tan rica en referentes culturales, permite la adscripción de las historias a diversas culturas, regiones y costumbres que, mediante sus particularidades, se apropian, modifican y expanden los alcances de la oralidad, dando origen a muchas versiones de una misma narración clásica.

Es por lo que, como punto de partida, se evoca el relato *Caperucita Roja* no como un cuento de hadas ligado a las infancias actuales, sino como parte de los cuentos clásicos propios del folclore popular que podrían remitirse incluso a la Europa medieval:

Los testimonios escritos prueban que los cuentos existían antes de que se concibiera el "folclor", un neologismo del siglo XIX. Los predicadores medievales aprovecharon la tradición oral para ilustrar sus argumentos morales. Sus sermones, transcritos en las recopilaciones de *Exempla* de los siglos XII al XV, relatan las mismas narraciones que los folcloristas recogieron en las cabañas campesinas en el siglo XIX (Darnton, R. 2004, p. 24).

Esta narrativa tiene como prioridad la divulgación cultural para todo público, principalmente para las clases sociales bajas o analfabetas, puesto que la paraliteratura² y la narración oral permitían la libre circulación de los saberes del pueblo. Con la consolidación escrita de las tradiciones orales se vio afectado este propósito comunicativo, ya que se da una transformación hacia una literatura dirigida a un público letrado y, consecuentemente, a distintas clases e ideologías sociales, lo cual supone un cambio en la narración con miras a un nuevo público que difiere de los receptores de la tradición oral.

Al pensar en algunas de las características primarias de *Caperucita Roja*, se encuentra la historia de una niña que recorre el bosque camino a casa de su abuela, quien se cruza con un lobo que la interroga sobre el camino, y después la espera en su destino para agredirla y devorarlo. Se destaca en el eje central de este relato la violencia que supone la prueba a la que se enfrenta la protagonista, prueba que varía en los detalles escatológicos, sexuales y violentos según la versión de la que se hable. Se parte en primer lugar de *The Story of Grandmother*, recopilación realizada en Nièvre, Francia, alrededor de 1885, por dos folcloristas franceses, donde la censura en la narración es mínima:

There was a woman who had made some bread. She said to her daughter: "Go carry this hot loaf and a bottle of milk to your granny." So the little girl departed.

At the crossway she met bzou, the werewolf, who said to her: "Where are you going?"

"I'm taking this hot loaf and a bottle of milk to my granny."

² La paraliteratura hace referencia a las obras donde la satisfacción del lector prima ante el mensaje; es decir, haciendo uso de lugares comunes, estereotipos y situaciones familiares al destinatario se logra el objetivo de complacer las necesidades del público. De acuerdo con Eco, U. (1995) este tipo de historia "no inventa situaciones narrativas originales, sino que combina un repertorio de situaciones 'tópicas', conocidas de antemano, aceptadas y totalmente del gusto de su público: se caracteriza por una atención constante al deseo implícito de los lectores" (p16).

“What path are you taking”, said the werewolf, “the path of needles or the path of pins?”

“The path of needles”, the little girl said.

“All right, then I'll take the path of pins.”

The little girl entertained herself by gathering needles. Meanwhile the werewolf arrived at the grandmother's house, killed her, put some of her meat in the cupboard and a bottle of her blood on the shelf. The little girl arrived and knocked at the door.

“Push the door”, said the werewolf, “it's barred by a piece of wet straw.”

“Good day, granny. I've brought you a hot loaf of bread and a bottle of milk.”

“Put it in the cupboard, my child. Take some of the meat which is inside and the bottle of wine on the shelf.”

After she had eaten, there was a little cat which said: “Phooey! . . . A slut is she who eats the flesh and drinks the blood of her granny.”

“Undress yourself, my child”, the werewolf said, “and come lie down beside me.”

“Where should I put my apron?”

“Throw it into the fire, my child, you won't be needing it anymore.”

And each time she asked where she should put all her other clothes, the bodice, the dress, the petticoat, and the long stockings, the Wolf responded:

“Throw it into the fire, my child, you won't be needing it anymore.”

When she laid herself down in the bed, the Little girl said:

“Oh, Granny, how hairy you are!”

“The better to keep myself warm, my child!”

“Oh, Granny, what big nails you have!”

“The better to scratch me with, my child!”

“Oh, Granny, what big shoulders you have!”

“The better to carry the firewood, my child!”

“Oh, Granny, what big ears you have!”

“The better to hear you with, my child!”

“Oh, Granny, what big nostrils you have!”

“The better to snuff my tobacco with, my child!”

“Oh, Granny, what a big mouth you have!”

“The better to eat you with, my child!”

“Oh, Granny, I’ve got to go badly. Let me go outside”

“Do it in the bed, my child”

“Oh, no, Granny, I want to go outside”

“All right, but make it quick”

The werewolf attached a woolen rope to her foot and let her go outside. When the Little girl was outside, she tied the end of the rope to a plum tree in the courtyard. The werewolf became impatient and said “Are you making a load out there? Are you making a load?”

When he realized that nobody was answering him, he jumped out of bed and saw that the Little girl had escaped. He followed her but arrived at her house just at the moment she entered. (Delarue; Tenéze. 1957. Citado en Zipes. 2004, pp. 21-23)

Seguido a la incorporación de este relato del folclore, Zipes afirma que, en la Francia del siglo XV y XVI la hambruna encaminaba al hombre a cometer actos atroces, cuya violencia era

difícil de explicar partiendo de la razón. Así, fuertes creencias sobre los hombres lobo, las brujas y la magia que amenazaban la vida en las comunidades campesinas fueron popularizándose. He aquí el posible contexto inicial al que se suscribe el relato oral en torno a *Caperucita Roja*, cuya esencia se remonta a los relatos de advertencia que se transmitían de ancianos a niños para alertar acerca de los peligros de recorrer el campo en solitario, charlar con desconocidos y ser devorados por animales o personas hambrientas. Además, lejos de ser un relato intimidante en el cual Caperucita es devorada por el hombre lobo, la joven logra escapar por sus propios méritos, valiéndose de sus características de honestidad, credulidad e inocencia para persuadir al lobo de dejarla salir al bosque para hacer sus necesidades, logrando así escapar del enemigo:

Little children were attacked and killed by animals and grown-ups in the woods and fields. Hunger often drove people to commit atrocious acts. In the 15th and 16th centuries, violence was difficult to explain on rational grounds. There was a strong superstitious belief in werewolves and witches, uncontrollable magical forces of nature, which threatened the lives of the peasant population. Since antiquity, tales had been spread about vicious creatures in France, and they continued to be spread. Consequently, the warning tale became part of stock oral repertoire of storytellers. [...] nor does it seem that the little girl was killed in any of the folk-tale versions. She shrewdly outwits the wolf and saves herself. No help from granny, hunter, or father! (Zipes, J. 1993, p. 23).

Para complementar esta interpretación, Zipes menciona el análisis realizado por Yvonne Verdier (1978), quien agrega que en algunas comunidades francesas donde el cuento oral era común, tales como Loire, Nièvre, Forez, Velay y Los Alpes, las mujeres aprendían el arte de la costura como parte de la iniciación en la adultez; entonces, esta versión también alude a la

llegada de la mayoría de edad de las jóvenes francesas, mujeres que deben prepararse para la vida adulta, la independencia y el hogar. Esta representación se realiza también mediante el acto de comer la carne y beber la sangre de la abuela, simbolizando el cambio generacional: “her death in the folk tale signifies the continuity and reinvigoration of custom, which was important for the preservation of society” (Zipes, J. 1993, p. 24).

A su vez, Yaiza Carrasco (2016) agrega que este es un relato oral que se contaba de ancianas a jóvenes con el fin de prepararlas para la vida adulta. La joven abandona su hogar para salir a enfrentarse al mundo, asumir retos por sí misma como parte de un rito de madurez. Cuando regresa a casa, ha superado sola el peligro, ha demostrado su valía, y se ha convertido en adulta.

Por otro lado, es fácil encontrar relatos de otras regiones donde el animal que representa la amenaza para la niña no es un lobo como en la versión canónica, ni un bzou³ como en el caso anterior, sino una pantera como en la tradición oral de la dinastía Qing de China, o un tigre como en las culturas orientales, e incluso un ogro como en las culturas africanas. En este orden de ideas, quizá se deba pensar en el relato de Caperucita más hacia la línea de cuentos que narran el encuentro del humano con el animal en un proceso de enseñanza-aprendizaje; entonces se podría rastrear una línea de historias que se suscriben a este formato incluso antes de la aparición de este cuento.

Se evoca el relato bíblico cristiano *Jonás y la ballena*, en donde Dios envía a Jonás a predicar a la ciudad de Nínive, pero este decide desobedecerlo, por lo que en su recorrido marítimo se le presenta una tormenta en la que un pez enorme lo engulle y lo regurgita a los tres días, entonces Jonás se encamina a cumplir su tarea para predicar la palabra y el perdón de Dios.

³ Término equivalente a ‘hombre lobo’ que se utilizaba en la tradición oral de la Europa antigua.

En la mitología griega también hay rastro del elemento narrativo de surgir del vientre del animal, siendo el caso de *El mito de Cronos*, quien devora a todos sus hijos menos uno, Zeus, que será el que salve a sus hermanos de esta muerte. O en el caso de *Las fábulas de Esopo*, donde aparece el elemento del lobo disfrazado para alimentarse, dejando también una pequeña moraleja al final:

Once upon a time a Wolf resolved to disguise his appearance in order to secure food more easily. Encased in the skin of a sheep, he pastured with the flock deceiving the shepherd by his costume. In the evening he was shut up by the shepherd in the fold; the gate was closed, and the entrance made thoroughly secure. But the shepherd, returning to the fold during the night to obtain meat for the next day, mistakenly caught up the Wolf instead of a sheep, and killed him instantly. Harm seek. Harm find⁴. (Esopo. Sf. Citado en Carruthers. 2015, p. 19).

De este modo, no solo se reflejan distintas versiones culturales en torno a la misma dinámica del enfrentamiento del protagonista con un animal que representa un aprendizaje, sino que se identifican elementos importantes para la construcción del relato que están presentes en otras historias clásicas, tales como el adversario animal, el lobo disfrazado y el surgir del vientre del animal; este último incluido en la escritura de los hermanos Grimm y consolidado como dato representativo del relato canónico. Así pues, es importante cuestionarse qué representa la figura animal en esta línea narrativa, ya que predomina como un factor destacado en todos los elementos constitutivos de la historia.

⁴ Érase una vez un Lobo que resolvió disfrazar su apariencia para conseguir comida más fácilmente. Envuelto en una piel de oveja, pastaba con el rebaño engañando al pastor con su disfraz. Por la tarde fue encerrado por el pastor en el redil; la puerta se cerró y la entrada se hizo completamente segura. Pero el pastor, volviendo al redil durante la noche para obtener comida para el día siguiente, por error atrapó al Lobo en lugar de una oveja, y lo mató instantáneamente. Daño buscado. Daño encontrado. (Mi traducción).

Si nos centramos específicamente en los relatos de *Caperucita Roja*, se puede tomar la interpretación más conocida realizada por Bettelheim (1994): “el lobo no es únicamente el seductor masculino, sino que representa asimismo todas las tendencias asociales y primitivas que hay dentro de cada uno de nosotros” (p. 204); Con base en esto, Cárdenas (2018) realiza un estudio sobre las versiones de Perrault, Grimm y un corpus literario infantil de cinco obras contemporáneas y propone que: “el lobo ocupa un rol protagónico tanto en la literatura infantil en general como en el corpus examinado, porque este encarna los impulsos negativos de la personalidad humana que se deben confrontar para poder madurar” (p104).

Clarissa Pinkola (1998) también se refiere al encuentro con la loba, en lugar de un lobo, donde recurre a un relato oral llamado La loba para definir su propuesta del renacer de ‘la mujer salvaje’: aquella que es espontánea, alineada con la naturaleza y capaz de protegerse a sí misma de todos los peligros o depredadores que la vida le ponga en el camino:

Las metáforas de esta historia tipifican todo el proceso de conducción de una mujer hasta la totalidad de sus sentidos salvajes instintivos. En nuestro interior vive la vieja que recoge huesos. En nuestro interior están los huesos del alma de este Yo salvaje. Y en nuestro interior tenemos la capacidad de volver a configurarnos como las criaturas salvajes que antaño fuimos y tenemos los huesos que nos pueden cambiar y pueden cambiar nuestro mundo, y tenemos el aliento, nuestras verdades y nuestros anhelos; juntos constituyen el canto, el himno de la creación que siempre hemos ansiado entonar. (p.43)

Como se puede apreciar, en las tres definiciones atribuidas a la encarnación animal se brinda una perspectiva distinta pero complementaria: Inicialmente Bettelheim atribuye al lobo todos esos instintos “primitivos” que debemos enfrentar y superar; Cárdenas complementa esta

visión planteando a la bestia como la representación de todo lo negativo presente en la naturaleza humana y que debe superarse para alcanzar la madurez; sin embargo, Pinkola interpreta estos impulsos primitivos como aquello que permite la madurez, la autosuficiencia y la liberación, aquí no se debe ‘superar’ sino dominar el encuentro con el animal para lograr el aprendizaje.

Ahora bien, entendiendo al lobo no como una representación de lo negativo, ni de lo primitivo, sino como una mitad complementaria que debe domarse con inteligencia para poder enfrentarse a la vida, se puede observar el recorrido de Caperucita Roja a través del bosque y su encuentro con el adversario como un viaje de aprendizaje que permite la transformación del personaje hacia la madurez. El proceso de aprendizaje de la protagonista se ve modificado por cada escritura que se realiza, brindando diferentes experiencias en cada lectura, pero, en general, Caperucita termina por aprender a enfrentar la vida misma.

2.1 *Caperucita Roja*, por Charles Perrault (1697).

Al iniciar este camino por las escrituras de *Caperucita Roja*, es Charles Perrault quien destaca por ser el principal autor de este relato, quien en sus inicios recopila esta historia para asentarla en la literatura universal, desde la cual se desprenden las demás versiones.

De acuerdo con Silvina Herbez (2017), quien se basa en las *Mémoires* del autor, publicadas en 1703 tras su muerte, Perrault nació en una familia de la alta burguesía francesa. Su padre, abogado del Parlamento de París, y su madre, alimentaron su inclinación por las letras y los textos clásicos. En este momento, se daba en Europa una disputa a la que se la conoce como la querella de los antiguos y los modernos.

El autor inicia su incursión en la escritura a través de la reescritura y traducción de los versos de La Eneida, convirtiendo este clásico en su llamada Eneida Burlesca: “Sobrevino en esos tiempos la moda del burlesco. M. Beaurain, que sabía que yo escribía versos y que jamás

pudo hacerlos, quiso que tradujéramos en versos burlescos el libro sexto de la Eneida” (Perrault, C. 1759. Citado en Herbez, S. 2017, p. 22)

Más adelante, en 1664, Perrault se vincula como académico y funcionario de la administración de Jean Baptiste Colbert en la Corte Real, quien crea la Academia de las inscripciones y bellas letras. Aquí, Perrault se encarga de “escribir leyendas y epígrafes a la gloria del rey en tapices, medallas, monumentos y esculturas; supervisar y corregir los libros que hablaban de Luis XIV o que contribuían a justificar sus conquistas” (p. 12). Numerosas son las labores que desempeña el autor dentro de la Corte Real durante dos décadas, sin embargo, aquí destacamos lo relacionado con su trayecto creativo y voz literaria.

Durante esta época, la disyuntiva entre antiguos y modernos impacta en las corrientes artísticas, de manera que marca dos corrientes literarias que se disputan por establecerse como la preponderante, siendo Charles Perrault defensor de la moral cristiana de los modernos como superior al politeísmo antiguo. Este importante momento de la historia occidental puede definirse como la constante comparación entre los autores antiguos y los autores actuales; pese a que la rivalidad entre estos no radicaba únicamente en la literatura sino en su ideología, su posición respecto al cambio de modelo cultural y su cercanía a la corona o independencia de esta. En el siglo XVII Perrault deja clara su postura a favor de los modernos mediante el poema *Le Siècle de Louis le Grand* donde destaca la superioridad de los logros obtenidos por Luis XIV, marcando este momento como el inicio de la Querella.

Poco a poco la corriente antigua gana prestigio ante la Corte Real; Perrault se inclina entonces por un paralelo entre antiguos y modernos, concluyendo que tanto las letras como las ciencias han progresado a la par.

Pese a esto, los cuentos de Perrault responden a una dinámica moral, de buenas costumbres y honestidad inscrita mayormente en el auge del cristianismo de su época. Además, en la vida personal del autor, es él el responsable de criar a sus hijos tras el fallecimiento de su esposa, siendo esta una de las posibles razones a la que se le atribuye el valor pedagógico de su literatura.

Ahora bien, su colección de cuentos titulado en español *Cuentos de mamá ganso* (1697), surge como una compilación de escritos dirigidos para la Corte Real, las familias burguesas, y los adolescentes, como relatos con un trasfondo pedagógico y moral que, si bien se inspiró en la tradición oral francesa, censuró aspectos escatológicos, violentos y sexuales que se trataban sin ningún tabú en la oralidad.

Darnton (1987) refiere a la oralidad francesa una suma de relatos que dan cuenta del contexto francés alrededor del siglo XV y el siglo XVIII: “Así como no pueden vincularse los cuentos franceses con sucesos específicos, no deben diluirse en una mitología universal intemporal. Realmente pertenecen a un terreno intermedio: la *France moderne* o la Francia que existió desde el siglo XV hasta el XVIII” (p. 30).

De acuerdo con el recuento histórico que realiza el autor, en la época del Antiguo Régimen los campesinos atravesaban un periodo de epidemia y hambruna. Pese a esto, las villas francesas continuaron siendo estables apenas con la cantidad justa de tierra para sobrevivir, manteniéndose en una constante lucha de supervivencia, por lo cual la infancia no se distinguía como una etapa específica de la vida:

Los campesinos de los albores de la Francia moderna habitaban un mundo de madrastras y huérfanos, de trabajo cruel e interminable, y de emociones brutales, crudas y reprimidas. La condición humana ha cambiado tanto desde entonces que

difícilmente podemos imaginar la manera como ésta era considerada por la gente cuya vida realmente era sórdida, brutal y breve (p. 36).

Así pues, Charles Perrault supuso para Francia un punto de encuentro entre la élite y los campesinos a través de sus relatos, al recoger la tradición oral y adaptarla hacia un público burgués sin alejarse demasiado de la línea tradicional.

En esta versión se presentan dos personajes principales: Caperucita como protagonista, el Lobo como antagonista; y dos personajes ocasionales: la abuela y la madre.

En este relato se destacan elementos clave para analizar la construcción de Caperucita y el trasfondo de su historia: En primer lugar, la prueba a la que se enfrenta. La protagonista se introduce en el bosque sin ningún peso de obediencia en su conciencia, pues no figura la advertencia materna que condiciona su camino, la única instrucción es llegar a casa de su abuela con la encomienda. Entonces, la prueba en este relato se reduce al enfrentamiento con el lobo, quien decide comerse a Caperucita en otro lugar donde no haya testigos:

Caperucita Roja salió enseguida en dirección a la casa de su abuela, que vivía en otra aldea. Al pasar por un bosque encontró al compadre lobo que tuvo ganas de comérsela, pero a ello no se atrevió porque había algunos leñadores. Preguntola a dónde iba, y la pobre niña, que no sabía fuese peligroso detenerse para dar oídos al lobo, le dijo:

-Voy a ver a mi abuela y a llevarle esta torta con un tarrito de manteca que le envía mi madre.

-¿Vive muy lejos? -Preguntole el lobo.

-Sí, -contestole Caperucita Roja- a la otra parte del molino que veis ahí; en la primera casa de la aldea.

-Pues entonces, añadió el lobo, yo también quiero visitarla. Iré a su casa por este camino y tú por aquel, a ver cuál de los dos llega antes. (Perrault, C. Sf (1697), p.

6)

Con base en ello, el primer rasgo que se le atribuye al personaje es el de ingenuidad, e incluso de ignorancia al desconocer los riesgos de escuchar al lobo y darle información sobre su destino; más adelante esta característica de ingenuidad se refuerza mediante la duda que siente la protagonista al escuchar la voz gruesa que le indica pasar cuando llega donde su abuela, pese a ello esta ignora su instinto de supervivencia.

Cabe resaltar que en el fragmento anterior se emplea el sustantivo ‘compadre’ para referirse al lobo, dando a entender que este no es un desconocido para la protagonista, lo cual aporta relevancia a la intención comunicativa de esta versión. Asimismo, Perrault destaca las características físicas humanas del lobo, a través del clásico diálogo entre estos dos personajes, mediante frases como “tenéis los brazos muy largos”, “tenéis las piernas muy largas”, “tenéis las orejas muy grandes”. Finalmente, Caperucita es comida desnuda en la cama de la abuela, dando un cierre a la historia, que se acompaña de una corta moraleja:

La niña bonita,
la que no lo sea,
que a todas alcanza
esta moraleja,
mucho miedo, mucho,
al lobo le tenga,
que a veces es joven
de buena presencia,

de palabras dulces,
 de grandes promesas,
 tan pronto olvidadas
 como fueron hechas. (Perrault, C. Sf (1697), p. 7)

Es importante fijarse en las palabras que escoge el autor para escribir su versión, pues si bien al llegar a casa de la abuela el lobo siente hambre por no haber comido en más de tres días y la ‘devora’, en las dos ocasiones que se refiere a Caperucita no se implementa el término ‘devorar’ sino ‘comer’: al inicio cuando se cruzan en el camino él “tuvo ganas de comérsela, pero a ello no se atrevió porque había algunos leñadores” (p. 6); y al final en casa de la abuela “el malvado lobo arrojose sobre Caperucita Roja y se la comió” (p. 7).

Así pues, Charles Perrault hace uso de un relato propio de la tradición oral adaptado a la corte burguesa de Francia en el siglo XVII para representar a las jóvenes francesas que comienzan la pubertad, advirtiéndolas así del peligro que significa para ellas confiar en los hombres y ceder a los propios deseos sexuales, pues gracias al uso del lenguaje en este relato se evidencia la connotación sexual que reposa en la historia de *Caperucita Roja*, quien paga las consecuencias de su ingenuidad al confiar en el lobo. Yaiza Carrasco (2016) también resalta la intención comunicativa moralizante del relato en torno a la castidad de la mujer, diciendo:

En *Le Petit Chaperon rouge* el paganismo desaparece de la obra y las acciones del lobo son mucho más humanas. El lobo es un seductor de incautas jovencitas que, tras engañarlas para que se metan en la cama con él, las devora y destruye, entendamos esta destrucción de manera física o referida a la honra (p. 17).

2.2 *Caperucita Roja*, por los hermanos Grimm (1812)

Años después, en la Alemania del siglo XIX se da a conocer una nueva versión de este relato, que más tarde se convertirá en la versión canónica, relegando así a un segundo plano a la Caperucita francesa.

Olga Iglesias (2018) realiza un recorrido histórico por la Europa que vivieron los Grimm, y que dio origen a sus relatos, donde menciona a grandes rasgos que, tras la Revolución Francesa de 1789, las tropas de Francia bajo el mando de Napoleón Bonaparte se tomaron gran parte del continente europeo. Esto tuvo diversas consecuencias de orden administrativo, judicial y legal. A su vez, pequeños estados alemanes se beneficiaron de las reformas de Napoleón Bonaparte y decidieron colocarse bajo la protección de Francia. Más adelante, gracias a las guerras napoleónicas, dadas entre 1813 y 1815, se fue restableciendo el equilibrio de poder en Europa, dando paso al incremento del sentimiento nacionalista de los alemanes. Es en este contexto en el que Wilhelm y Jacob Grimm desarrollan su pasión por la filología y cultura alemana.

En su mismo trabajo, Olga Iglesias (2018) da un vistazo de lo que fue la vida y obra de los hermanos Grimm, pertenecientes a una familia de siete hijos encabezada por un padre que fue juez comercial, cuya muerte en 1796 afectó la economía familiar. Jacob y Wilhelm estudiaron derecho y literatura medieval, dedicándose el primero al estudio científico de la lengua, y el segundo a la crítica literaria y textual.

Su labor se centró en la filología, las tradiciones folclóricas y la literatura, publicando obras como *Über den altdeutschen Minnesang* (1811), *Die deutschen Heldensage* (1829), *Deutsche Mythologie* (1835), *Deutsches Wörterbuch* (1854); siendo este último completado por otros lingüistas años después.

A partir de 1806, los hermanos Grimm se dedican a la tarea de conocer y recopilar las distintas historias del folclore, en colaboración con dos amigos cercanos con quienes desarrollaban un proyecto enfocado hacia la recuperación del nacionalismo alemán:

En un principio los hermanos Grimm, solo buscan poemas populares como colaboración con Clemens Brentano y A. von Arnim. Pero más adelante empiezan a buscar cuentos y leyendas de la tradición popular, con el fin de incorporarlos al proyecto de Brentano y Arnim⁵. Así pues, en 1806, los hermanos Grimm empiezan a recopilar testimonios conservados de la poesía popular tanto de forma oral como de forma escrita. Jacob y Wilhelm recogen de la forma más literal posible el conjunto de narraciones. (Iglesias, O. 2018, p. 20)

Para esta tarea, los hermanos se basaron en las historias transmitidas por personas cercanas a su círculo social propio, el de la burguesía, en contraste con los relatos que perduraban en la oralidad campesina.

En 1812 fue publicada la primera edición de la colección de cuentos *Kinder- und Hausmärchen* donde se reunían todo tipo de historias que dieran cuenta de la cultura alemana campesina, la tradición oral y los estudios folclóricos. Debido a la crudeza de estas recopilaciones, la burguesía alemana no dio buen recibimiento a esta edición, lo cual ocasionó que se reescribiera una segunda edición en 1815 con un lenguaje suavizado, eliminando los detalles crudos y las referencias sexuales que persistían en la oralidad. Con el pasar de los años se generaron varias reediciones de este libro, pero, de acuerdo con Olga Iglesias (2018), se

⁵ Clemens Brentano, narrador y dramaturgo alemán, y Achim Von Arnim, poeta y novelista alemán, fueron dos amigos cercanos de los Grimm. Juntos comenzaron a trabajar en la recopilación de historias del folclore con el objetivo de recuperar el sentido nacionalista alemán. Brentano y A. Von Arnim publicaron la colección de cantos populares alemanes titulada *El cuerno maravilloso del niño* (1806-1808).

estableció la edición publicada en 1857 como la última y definitiva, compuesta por 201 cuentos y 10 leyendas religiosas infantiles.

Incluso se dio la llegada de los clásicos ilustrados de los hermanos Grimm que se conocen en la actualidad, pese a que el público infantil no fue su objetivo inicial:

Aunque se hable de ellos como «cuentos de hadas», no fueron, en principio, recopilados para un público infantil. Se trataba de compilar historias de la tradición oral alemana, y otorgar el máximo realismo y detallismo a los cuentos, recogiendo todo aquello que formara parte de la cultura alemana, leyendas, cuentos, fábulas, manteniendo incluso el tono del discurso oral. Estos cuentos ayudaron también a conocer el folclore alemán gracias a la minuciosa labor de investigación de los hermanos Grimm. Llegaron incluso a sentar las bases del estudio del folclore en general. (Moya, S. 2015, p. 12)

Aquí, los hermanos Grimm presentan una historia con cinco personajes: Caperucita como protagonista, el Lobo como antagonista, la abuela y el leñador como personajes secundarios, y la madre como personaje ocasional que aporta a la trama del relato.

En esta ocasión, Caperucita se enfrenta a una prueba más compleja que la encomienda de Perrault, ya que en esta versión existe el peso de la obediencia que se asigna a la niña en el momento en que la madre le advierte “Vete ahora temprano, antes de que caliente el día y en el camino, camina tranquila y con cuidado, no te apartes de la ruta, no vayas a caerte y se quiebre la botella y no quede nada para tu abuelita” (Grimm, J. & Grimm, W. 1857, p. 183). Es aquí donde aparece la canónica instrucción que infringe Caperucita Roja, por la cual se rige la lección de este relato.

Caperucita es descrita como una niña encantadora que agrada a todas las personas de la aldea, amada por su madre y por su abuela. Con esta imagen en mente, el lector emprende el camino hacia el bosque con la protagonista, donde se cruza con un lobo, quien la persuade con la premisa de admirar la belleza del bosque para apartarla del camino:

El lobo se dijo en silencio a sí mismo: “¡Qué criatura tan tierna! qué buen bocadito y será más sabroso que esa viejita. Así que debo actuar con delicadeza para obtener a ambas fácilmente.”

Entonces acompañó a Caperucita Roja un pequeño tramo del camino y luego le dijo:

-Mira Caperucita Roja, que lindas flores se ven por allá, ¿por qué no vas y recoges algunas? Y yo creo también que no te has dado cuenta de lo dulce que cantan los pajaritos. Es que vas tan apurada en el camino como si fueras para la escuela, mientras que todo el bosque está lleno de maravillas.

Caperucita Roja levantó sus ojos y cuando vio los rayos del sol danzando aquí y allá entre los árboles y vio las bellas flores y el canto de los pájaros, pensó:

“Supongo que podría llevarle unas de estas flores frescas a mi abuelita y que le encantarán. Además, aún es muy temprano y no habrá problema si me atraso un poquito, siempre llegaré a buena hora.” (Grimm, J. & Grimm, W. 2013, p. 184).

Se apela únicamente a la ingenuidad de una niña inocente para producir el engaño del lobo. A diferencia de Perrault, aquí no existe la sugerencia de una relación previa entre Caperucita y el lobo, lo cual remarca la inclinación del relato hacia la obediencia y la importancia de no tratar con desconocidos, de manera que plantea una distancia definitiva de la

moraleja dejada por Perrault respecto a ‘cuidarse de los lobos que acechan’ meramente en un sentido sexual.

Al igual que en el relato francés, la protagonista percibe una sensación de incomodidad al llegar a casa de la abuela, pero decide ignorar ese instinto de supervivencia, cediendo ante el peligro: “¡Oh Dios! que incómoda me siento hoy, y otras veces que me ha gustado tanto estar con abuelita.” (p. 185).

Ahora bien, es en 1857 con la recopilación alemana que se integra la nueva figura del cazador como el héroe de la historia, relegando a segundo plano la autonomía de la protagonista femenina. El cazador ingresa a la cabaña de la abuela y encuentra al lobo dormido, rescata a la niña y a la anciana, procede a llenar al lobo con piedras y cuando este despierta muere por el peso de su estómago. Así se produce el tan anhelado aprendizaje de Caperucita sobre ser obediente y seguir las indicaciones de los adultos.

Es fundamental en este relato la manera en que se inserta la moraleja como parte de la narrativa, justo antes del segundo final que refuerza la idea de que Caperucita, en efecto, ha aprendido la lección de sus actos: “Pero Caperucita Roja solamente pensó: “Mientras viva, nunca me retiraré del sendero para internarme en el bosque, cosa que mi madre me había ya prohibido hacer.” (p. 185).

Mediante estas reflexiones y el segundo final donde se muestra a la niña viviendo nuevamente el ataque de un lobo, pero acudiendo directamente a su abuela por ayuda sin desviarse ni platicar con el lobo, los hermanos Grimm logran instaurar la moraleja de obediencia en la mente del lector sin necesidad de explicitar el mensaje tal como lo hace Perrault en la versión francesa; aquí el lector vive la experiencia del bosque y reflexiona junto a la

protagonista, para generar de la mano de Caperucita el aprendizaje que este relato busca transmitir.

En síntesis, se pueden observar las particularidades propias de cada versión. Inicialmente, por las recopilaciones folclóricas que se conservan, entre ellas *The Story of Grandmother*, se entiende este como un relato de entretenimiento y advertencia que prevenía a las comunidades de los peligros que acechaban a la vida campesina, pese a que en la actualidad se lea esta versión sin ningún propósito educativo o moral. Sin embargo, con base en la versión donde la niña huye del lobo, puede interpretarse el mensaje de *Caperucita Roja* como heroína de su propia historia, al ingeniárselas por sí misma para huir del lobo mediante artimañas escatológicas, sin necesidad de ser rescatada. Es ella quien aprende de su ingenuidad los riesgos a los que debe enfrentarse al salir al mundo y asimismo aprende a valerse de sus capacidades para solucionar los obstáculos que se le presentan.

En la escrita por Charles Perrault se elimina cualquier rastro de superación, aprendizaje o madurez para relegar el relato a un mensaje exclusivamente moral sobre la castidad femenina, esto en función de los intereses propios del público burgués de su época. Aquí el autor no pretende generar reflexión sobre los riesgos que existen ni mostrar a Caperucita como una joven ingenua que aprende de sus errores, sino que se limita a plantear una protagonista ingenua, víctima de un agresor sexual, que además es victimizada a través de una moraleja explícita que advierte a las demás jóvenes de no caer en las trampas de sus agresores, eliminando así cualquier culpa que pueda recaer sobre la figura masculina.

Finalmente, los hermanos Grimm transforman los relatos de la oralidad en relatos con rasgos fantásticos donde existe la magia, la personificación o prosopopeya, y las criaturas sobrenaturales, dirigidos al público burgués alemán, incluyendo en ellos al público infantil. Por

esto último, esta *Caperucita Roja* es caracterizada como una niña inocente y carismática que aprende sobre la obediencia. Sin embargo, este aprendizaje no se da por sus propias habilidades sino por la instrucción, rescate y acompañamiento de los adultos, tales como la madre, la abuela y el leñador, quienes están presentes en la diégesis para asistirle en su camino por la vida.

Capítulo tres. Pluma femenina: reescritura y transformaciones

Es difícil hablar de manera irrefutable sobre el verdadero origen de la literatura infantil. Si bien en el siglo XVII destaca Charles Perrault, en ese momento sus relatos no son consolidados como cuentos infantiles tal como se conocen hoy en día; es hasta el siglo XIX que se logra canonizar un grupo de obras literarias específicas para las infancias tras la publicación de *Kinder- und Hausmärchen* (1812); con esto los hermanos Grimm consiguieron dar inicio no solo al restablecimiento del sentido nacionalista alemán, sino también a lo que con el tiempo se fue popularizando como literatura infantil y juvenil. A pesar de que en sus primeras versiones algunos cuentos se dirigieron a un público adulto, se realizaron modificaciones que apuntaron las historias al público joven, tras este éxito, los Grimm enfocaron sus siguientes relatos para este público específico.

Incluso ahora, más de dos siglos después, cuando se habla de ‘historias para niños’ suele pensarse casi de inmediato en los cuentos de hadas, sus versiones audiovisuales y las populares adaptaciones realizadas por *Walt Disney*.

En la contemporaneidad las infancias se sumergen por primera vez en la literatura a través de cuentos como *Blanca Nieves*, *La Sirenita*, *Peter Pan*, *El Gato con Botas*, *La Cenicienta*, entre otras historias fantásticas que sus cuidadores aprendieron desde niños y ahora replican a las nuevas generaciones. Es aquí cuando autoras como Beatrice Moncó, Isabelle Carrier, Adela Turin, entre otros muchos escritores se cuestionan cómo este tipo de relatos clásicos están influyendo en la percepción del mundo que los adultos ofrecen a los niños, para comenzar a crear nuevos relatos infantiles que presentan situaciones donde relucen las aptitudes y diferencias como aspectos positivos, en busca de abrir una brecha que promueva la equidad, la deconstrucción de estereotipos de género.

Así como surgen los nuevos cuentos infantiles, se produce también una crítica al mensaje de los clásicos cuentos de hadas mediante las reescrituras, a partir de las cuales se abordan los mismos personajes y conflictos, desde ángulos distintos para presentar nuevas resoluciones e interpretaciones de los relatos, con el objetivo de lograr una lectura más consciente de los discursos que se replican.

Ana María Haro (2012) afirma que estas narraciones canonizadas reproducen ideas sexistas propias de la cultura patriarcal dado que “al mismo tiempo que se transmiten ideas y valores necesarios para superar esos miedos infantiles, a través de mensajes que se absorben de manera inconsciente e involuntaria, sucede lo mismo con los estereotipos de género, que son inamovibles y para los que no se plantean soluciones” (p. 93). A su vez, destaca la importancia del acompañamiento de un orientador que facilite la comprensión del mensaje que se brinda a las infancias, incluyendo reescrituras y nuevas versiones que permitan la contraposición de ideas para lograr una visión equitativa de los roles de género y el múltiple desarrollo de los personajes.

Algunos de los estereotipos de género destacados por la autora, y que priman en varias historias populares de los cuentos de hadas, suelen estar relacionados con el destino que les espera: protagonistas masculinos destinados al gobierno de un reino, riqueza y matrimonio con una joven agraciada. Mujeres destinadas al matrimonio, en algunos casos sin ser partícipes de la decisión, en otros casos enamoradas a primera vista. En estos cuentos la figura femenina está condenada a situaciones que la victimizan constantemente, como la rivalidad femenina, la curiosidad, la pasividad, e incluso la vivencia de su propia sexualidad.

Al considerar los primeros relatos escritos, podemos pensar que una de las razones de la problemática alrededor de los sesgos sexistas, además de los mensajes que transmite cada historia, se basa en que en la antigüedad en que se reproducían estos cuentos de manera oral no

se concebían los primeros años de vida como la ‘infancia’ que hoy entendemos. Sin olvidar que incluso las primeras escrituras de Perrault y de los Grimm no estaban destinados a ser relatos para niños, sino para cortes burguesas, cumpliendo así con las necesidades sociales que la época exigía al reforzar valores importantes del siglo XVII y XIX respectivamente. Preservar estas historias de antaño en la actualidad causa conmoción porque poco a poco las nuevas generaciones han reevaluado las costumbres y cuestionado la manera en que se transmiten las ideologías en estos cuentos.

En esta línea de pensamiento, alrededor del mundo se han expandido diversidad de autoras que proponen nuevas formas de contar la historia de estos personajes tradicionales; formas que adaptan la tradición a los nuevos requerimientos propios de los contextos en que se inscriben. Dentro de esta premisa destacamos dos autoras latinoamericanas que han dado un giro drástico a los relatos clásicos planteados tanto por Perrault como por los Grimm: En primer lugar la escritora argentina Luisa Valenzuela que realizó una versión metafórica del recorrido de Caperucita Roja por el bosque de la vida, desde la cual se permite criticar los sesgos sobre la libertad sexual y el rumbo hacia la madurez de ‘hacerse mujer’; en segundo lugar, La escritora colombiana Pilar Quintana, quien hace pocos años publicó una versión polémica que da nombre a la colección de cuentos eróticos *Caperucita se come al lobo*, dirigiendo nuevamente el relato hacia el público adulto, sin ningún tipo de censura e incluso otorga un toque de sexualización al invertir los roles del cortejo sexual, para así lograr una crítica indirecta a la manera en que se piensa el cuerpo femenino como objeto de consumo.

3.1 Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja, por Luisa Valenzuela (1993).

Luisa Valenzuela, escritora argentina, nació en 1938 en un hogar donde la literatura estaba a flor de piel; su madre, Luisa Mercedes Levinson, organizaba reuniones de escritura con

amigos, entre estos Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Caseres, Ernesto Sábato, Clemente Cimorra, entre otros. Así, una infancia rodeada de autores nacionales y exiliados acabó influyendo en su decisión de dedicarse a la literatura.

De acuerdo con Ana Marcovic (2013), en 1953 escribió para la revista *Quince Abriles*, y posteriormente para los periódicos *Atlántida*, *El Hogar*, y *Esto es*. Publicó sus primeros cuentos en la revista *Ficciones* en 1958. En este año se instaló en Francia, donde escribió su primera novela *Hay que sonreír*.

Entre 1961 y 1979 se desplaza entre Argentina, México, París, Barcelona y Nueva York, desempeñándose como periodista y escritora al trabajar en obras como *Los heréticos*, *El gato eficaz*. Tras la dictadura militar, en 1979 se traslada a Estados Unidos, donde permanece diez años, aprovechando la invitación de la Universidad de Columbia como escritora. En su trabajo de grado, Ana Marcovic (2013) señala que en este periodo de tiempo Valenzuela “nunca se consideró exiliada. Se fue de Argentina por razones de seguridad personal” (p18). En 1991 recibió el título Doctora Honoris Causa por la Universidad de Knox. En 1993 fue nombrada miembro correspondiente de la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico.

Recibió también varios premios nacionales en Argentina tras su regreso, tales como el premio *Esteban Echeverría* (2008) y el *Premio Universitario de Cultura 400 años* (2012).

Por otro lado, Luisa Valenzuela no se identifica a sí misma como parte del movimiento feminista, sin embargo, muchas de sus obras responden a las ideologías de esta corriente. Claro está que en su prosa destaca el compromiso político nacionalista reflejado por medio de temas como la dictadura y la opresión que se vivió en Argentina:

Su literatura es una forma de protesta contra la violencia y las manipulaciones del régimen, y también una forma de lucha contra el olvido, un intento de preservar la

memoria histórica. Valenzuela explora también la violencia ejercida contra la mujer, desde el lenguaje hasta los mecanismos represivos del Estado. (Markovic, A. 2013, p. 20)

Ahora bien, Valenzuela parte de un profundo análisis sobre los cuentos de hadas para dar origen a su grupo de relatos *Cuentos de Hades*, incluido en la colección *Simetrías* (1993). Este producto narrativo cuestiona el mensaje tergiversado compartido por Charles Perrault en sus primeras versiones escritas de la tradición oral, cuyo nombre mismo es un juego de palabras metafórico que desvela el propósito comunicativo de la autora:

Me entusiasmó el hecho de poder poner en acto una teoría; a partir de ahí emprendí la aventura de devolver los cuentos más clásicos de Perrault no a su tiempo, pero sí a lo que pienso fue la intención original de las viejas narradoras orales. Ejemplos de libertad en lugar de llamados al sometimiento.

A la colección resultante la llamé «Cuentos de Hades». Poco tenían ya de hadas, las historias, y bastante de rebeldía contra el gran secuestrador, dios de los infiernos. (Valenzuela, L. 2018, párr. 5-6).

En general, su grupo de relatos *Cuentos de Hades*, y la reescritura del clásico *Caperucita Roja*, se revelan de manera estratégica frente a los valores y modelos éticos difundidos por Charles Perrault en las primeras escrituras de los cuentos de hadas, donde el escritor francés representa claramente los comportamientos apropiados para las mujeres burguesas del siglo XVII, dejando lecciones explícitas de las consecuencias por salirse del camino demarcado: la muerte, el desprestigio y la infelicidad.

Pero, más allá de hacer otra reescritura que acompañe las tantas existentes sobre este clásico que tienden a criticar los mismos postulados antiguos, Luisa Valenzuela trabajó en busca

de retomar la esencia del relato oral que se compartía al pie de las chimeneas, en las fogatas, en las cocinas de la antigüedad desde las bocas de las mujeres ancianas, cuyo propósito no debía ser otro que instruir a niños y niñas para comenzar el camino hacia la adultez. Así, en *Ventana de Hadas*, ella relata la experiencia del proceso creativo que motivó la escritura de *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja*, el cual se ciñe fielmente a esta ideología y “traza de alguna forma el periplo de la mujer desde la pubertad hasta su integración con la ancianidad y con su propia sombra” (Valenzuela, L. 2018, párr. 4).

En este cuento, se nos presentan cuatro personajes: Caperucita y la madre que participan durante toda la historia; la abuela y el lobo que aparecen esporádicamente durante y al final del recorrido por el bosque. Como bien lo dice la autora en su relato, aquí no figura el leñador dado que “la presencia del leñador es pura interpretación moderna” (Valenzuela, L. 2018, párr. 30), incluido en la versión del siglo XIX para reforzar el valor de la obediencia difundido por los Grimm.

A diferencia de las versiones previas, Luisa Valenzuela realiza una narración donde se minimizan los diálogos y predomina el flujo de conciencia de los personajes, dando acceso a sus sentimientos más íntimos, a través de los cuales da a entender el impacto emocional que tiene el recorrido por el bosque para la madre y para Caperucita.

Al iniciar el relato se presenta una multiplicidad narrativa que se alterna entre la conciencia de la madre y la conciencia de la niña que parte de casa. Esto visibiliza el simbolismo que existe en cada personaje: la madre representa la autoridad, la moral, el miedo protector que cobija a su niña cuando esta comienza a abrirse paso en la vida; Caperucita es la voz joven que descubre la vida, temerosa pero ansiosa por hacer frente a lo desconocido; la llegada hasta la abuela representa esa sabiduría que dan los años y la vida misma; el lobo es la tentación, los

deseos reprimidos, lo inmoral que se nos ha enseñado a cohibir. Por esto, la voz de la madre insiste repetidamente ‘cuidado con el lobo’ mientras la niña, indecisa, juega a seducirlo:

A veces para tentarlo me pongo piel de oveja.

A veces me le acerco a propósito y lo azuzo.

Búúú, lobo, globo, bobo, le grito. Él me desprecia.

A veces cuando duermo sola en medio del bosque siento que anda muy cerca, casi encima, y me transmite escozores nada desagradables.

A veces con tal de no sentirlo duermo con el primer hombre que se me cruza, cualquier desconocido que parezca sabroso. Y entonces al lobo lo siento más cerca que nunca. No siempre me repugna, pero madre me grita. (Valenzuela, L. 2018, párr. 46-47).

La simbología del lobo va más allá de la simple representación de los deseos del inconsciente, pues la autora utiliza la sensualidad del erotismo para establecer un juego de poderes, ¿es en realidad el deseo del inconsciente tentando a Caperucita, o es Caperucita dueña del deseo?

El erotismo es una estrategia permanente en este relato, que permite establecer una crítica directamente relacionada con el manejo que se le da a la sexualidad de la mujer desde las culturas patriarcales. Los cuentos previamente analizados destacan por las lecciones morales que encasillan a las mujeres en una versión estereotípica de la feminidad. Luisa Valenzuela, por su parte, escribe mediante la sensualidad, sin necesidad de ser explícita ni grotesca juega con el cuerpo femenino, conecta la escritura con la sensibilidad de la mujer para establecer una contrapropuesta a la censura: la dominación de la oscuridad que yace en toda mujer es necesaria para alcanzar la madurez.

Por otro lado, el bosque es la representación metafórica de la vida, el cual muta con cada paso que recorre Caperucita, a través de él encuentra nuevos acertijos, amantes, y experiencias con las que va llenando la canasta para entregarle a su abuela al final del camino.

A lo largo de la vida, con la recolección de experiencias, Caperucita va madurando poco a poco, enfrenta miedos y aprende a tomar decisiones. Esta evolución se destaca en el relato mediante la fusión de los personajes. Al inicio encontramos a la madre temerosa, a la niña inmadura que parte de casa, al lobo que acecha y a la abuela lejana; a medio recorrido la niña y la madre se hacen una para demostrar esta evolución:

Lo miré fijo, al espejo, desafiándolo, y vi naturalmente el rostro de mi madre. No le había pasado ni un minuto, igualita estaba al día cuando me fletó al bosque camino a lo de abuela. Sólo le sobraba ese rasguño en la frente que yo me había hecho la noche anterior con una rama baja. Eso, y unas arrugas de preocupación, más mías que de ella. [...] Ahora madre y yo vamos como tomadas de la mano, del brazo, del hombro. Consustanciadas. Ella cree saber, yo avanzo. Ella puede ser la temerosa y yo la temeraria.

Total, la madre soy yo y desde mí mandé a mí-niña al bosque. (Valenzuela, L. 2018, párr. 50-54)

Poco después, la sexualidad es aceptada con madurez, sin miedos, Caperucita explora libremente los frutos del bosque y el lobo deja de acecharla, ahora la acompaña dentro de sí, con su madre, y también la espera en casa con la abuela:

Parece que la familiaridad no le cayó en gracia. Se me ha alejado. A veces lo oigo aullar a la distancia y lo extraño. Creo que hasta lo he llamado en alguna oportunidad, sobre todo para que me refresque la memoria. Porque ahora de tarde

en tarde me cruzo con alguno de los sabrosos y a los pocos pasos lo olvido. Nos miramos a fondo, nos gustamos, nos tocamos la punta de los dedos y después ¿qué? yo sigo avanzando como si tuviera que ir a alguna parte, como si fuera cuestión de apurarse, y lo pierdo. (Valenzuela, L. 2018, párr. 59).

El final magistral de este relato muestra la fusión total de los personajes, marcando así la llegada a la vejez, a la sabiduría, marcando el dominio de sus deseos sin tabúes. Caperucita ha domado a su lobo, y descansa con la abuela que también dejó de temerle al lobo hace mucho:

Me invita a meterme en la cama, a su lado.

Acepto la invitación. La noto cambiada pero extrañamente familiar.

Y cuando voy a expresar mi asombro, una voz en mí habla como si estuviera recitando algo antiquísimo y comenta:

-Abuelita, qué orejas tan grandes tienes, abuelita, qué ojos tan grandes, qué nariz tan peluda (sin ánimos de desmerecer a nadie).

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

La reconozco, lo reconozco, me reconozco.

Y la boca traga y por fin somos una.

Calentita. (Valenzuela, L. 2018, párr. 76-80)

Además de sus interpretaciones, el cuento *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja* se inscribe en el género del *Bildungsroman* o novela de formación. De acuerdo con Dilthey, W. (1870) citado en Gallego, M. (2013), este tipo de relatos se enfocan en mostrar el desarrollo físico, psicológico y moral del protagonista, cumpliendo con tres características principales: en primer lugar, presentar un protagonista joven; en segundo lugar, su aprendizaje se demarca por el

conflicto con el medio en el que vive, el mundo es su maestro y su carácter se va puliendo según las experiencias a las que se enfrenta; en tercer lugar, el final no contempla la muerte del héroe ni sucesos que causen daños irreparables, tiende a ser un final feliz o neutro que demuestre el crecimiento del personaje al terminar la travesía de formación.

Luisa Valenzuela tiene la capacidad de materializar su visión teórica frente a las adaptaciones de Charles Perrault mediante una narrativa crítica que utiliza las metáforas para demostrar que aquello censurado en el siglo XVII no es reprochable, es natural y necesario en toda mujer. Durante este camino por el bosque, Caperucita deja de ser una niña vulnerable e inocente para convertirse en una mujer autosuficiente, que se conoce y goza de sí misma, capaz de hacer frente a los retos de la vida sin necesidad de esperar el rescate de un leñador.

3.2 *Caperucita se come al lobo*, por Pilar Quintana (2012)

Pilar Quintana, nacida en Cali en 1972, pertenece a una familia de clase media-alta. Sus padres se divorciaron cuando era tan solo un bebé. Su madre le leía cuentos en su infancia, y en casa de su padre siempre estaba rodeada de libros, cuando tenía una duda, su padre dejaba a su alcance un libro abierto para que pudiera investigar a fondo todo lo que le inquietaba; de esta forma recuerda sus primeros acercamientos a la literatura en la entrevista con la revista *El Tiempo* (2022).

Estudió en el colegio Liceo Benálcazar. Se graduó como Comunicadora Social en la Universidad Javeriana de Bogotá, posteriormente trabajó algunos años como libretista y redactora de textos publicitarios.

Quintana se inicia en el mundo de la escritura a la corta edad de siete años, con un poema que tituló *¡oh, payasito!* en el que abordaba diversos sucesos trágicos que se ocultan detrás de la típica sonrisa pintada de los payasos. A los 27 años escribe su primera novela y reconoce que

desde que tiene memoria ha escrito sobre estos temas: “En ese momento me di cuenta de que yo escribo de lo mismo, de las máscaras, de las poses, del maquillaje de risa que a veces tenemos, cuando lo que hay es un contraste entre el afuera y el adentro” (Quintana, P. 2022, párr. 9).

Cosquillas en la Lengua es publicada por editorial Planeta en 2003 cuando Pilar Quintana estaba finalizando su recorrido por el mundo al lado de su pareja; este recorrido de tres años le abrió las puertas del autoconocimiento. La autora manifiesta que este viaje fue para ella como quitarse la máscara, conocerse, encontrar su propio camino y dedicarse a lo que la hace feliz: viajar y escribir. Esta historia, además de ser su primer libro, también fue su salida al mundo, fue su forma de decir ‘esto es lo que soy’. Desde entonces se ha dedicado a fluir entre las letras.

En 2007 fue elegida una de las 39 escritoras menores de 39 años más destacadas de América Latina por el *Hay Festival*. En 2010 ganó el premio *La Mar de Letras* con su obra *Coleccionista de polvos raros* (2007). En 2018 le otorgaron el *IV Premio Biblioteca Narrativa Colombiana* por la novela *La Perra* (2017). En 2021 ganó el *XXIV Premio Alfaguara de Novela* con su obra *Los Abismos* (2021).

La literatura que crea Pilar Quintana se caracteriza por abordar temas de violencia, erotismo y realismo, pero también por desbordar un sentido de pertenencia nacional hacia sus raíces. Ella, como mujer que no encaja, a través de la escritura alza su voz para decir todo aquello que no está bien visto, crea registro de la huella que le han dejado sus experiencias a lo largo de la vida y los lugares que la han acompañado.

Desde pequeña, Pilar creció en un ambiente escolar autodenominado ‘feminista’ que replicaba estándares sexistas con los cuales ella no se sentía cómoda:

Recuerdo que, en las clases de educación sexual, por ejemplo, nos pintaban a los hombres como malvados y se le ponía un velo al deseo femenino: las mujeres no

desean. Y si desean, lo ocultan. Pero yo pensaba que desear no me convertía en puta. Para mí fue muy importante nombrar y darles un lugar verdadero a todas esas cucarachas en la cabeza que me vendieron en el colegio y que te vende el patriarcado. La literatura fue el lugar donde yo encontré que podía ser y hacer, decir lo que de verdad pensaba, donde no tenía que disimular. (Quintana, P. 2022, párr. 10).

En su colección de cuentos *Caperucita se come al lobo* (2012), la autora se deja correr por las sendas del deseo carnal y la violencia que los seres humanos suelen reprimir debido al qué dirán, desvelando la cara de la moneda que vive oculta en la naturaleza humana. En estos relatos explora diversas fantasías sexuales que generan opiniones encontradas en sus lectores, desde fetiches extraños hasta la violencia física y la violación. Su objetivo con esta compilación erótica se centra en mostrar el deseo salvaje que las personas se esfuerzan por ocultar.

El cuento *Caperucita se come al lobo* surge inicialmente en el año 2008, cuando la revista SoHo le solicita a Quintana participar del especial de versiones no sexistas para el sitio digital. Junto a ella participaron autoras como Ena Lucía Portela, María Inés McCormick y Margarita Posada. Años más tarde este cuento se publica como parte una colección homónima publicada por Editorial Cuneta (2012) y después por Random House (2020).

Este relato trae a la actualidad los cinco personajes planteados por los hermanos Grimm en el siglo XIX: la madre, la abuela, el lobo, Caperucita y el leñador; pero los reconstruye de manera que encajan en la Cali urbana del siglo XXI. Así mismo, conserva elementos del relato tradicional como la encomienda que se le envía a la abuela, la caperuza roja, el recorrido por el bosque, la advertencia de la madre, el acecho del lobo, y la separación del camino; todos estos

son modificados para redirigir la historia hacia una perspectiva en que Caperucita ya no es la víctima, ahora es una mujer joven caleña, con idea del feminismo y con la libido a flor de piel.

Esta historia inicia presentando el primer elemento recuperado de la versión inicial: la encomienda. Mediante esta se caracteriza a la madre. Desde este instante se da lugar a una crítica del estereotipo desde el que se plantean los personajes femeninos en los cuentos clásicos: aquí se presenta una madre soltera feminista que vive su maternidad desde la confianza y la amistad con su hija, quien además terminó sus estudios universitarios de sociología, rebatiendo el planteamiento arcaico de la mujer ama de casa, subordinada y experta en las prácticas culinarias:

Eran más de las cinco cuando mi mamá me pidió que le llevara a la abuela unos pasteles que había preparado. ¿Que vos preparaste?, le dije. Mi mamá era una feminista de línea dura, socióloga, de esas que se sienten agredidas con la sola mención de las palabras cocina y mujer en la misma frase. Tenía tanto talento para la repostería como yo, que estudiaba Ingeniería de Sistemas, sentido poético.

Bueno, admitió, los compré en la pastelería, y me pasó la caja. (Quintana, P. 2020, p. 41).

El vecino Wilson, más conocido como ‘El Lobo’, es presentado como el típico hombre hegemónico, atractivo, adinerado, casanova y de gustos extravagantes. Al parecer es un personaje construido con un molde heteropatriarcal que incluso puede asociarse a la figura de macho predominante en la narrativa de la violencia colombiana, como lo resalta Quintana en la historia: “Naturalmente mi mamá y yo asumimos que era narco” (p. 42).

La abuela de Caperucita rompe con toda caracterización previa, puesto que aquí es una mujer excéntrica, con gran vida social, llena de energía, y al igual que su hija vive sola. Tiene un gusto particular por personificar a Celia Cruz, organizar eventos ‘salvajes’ y fumar cigarrillos

Piel roja sin filtro desde sus dieciséis años. Además, la protagonista agrega que a la abuela la analizaron clínicamente y está completamente sana.

El leñador de esta historia no es más que un vecino que hace una única aparición al final de la historia para asegurarse de que todo esté bien en el apartamento de la abuela tras escuchar ‘ruidos extraños’. De acuerdo con su descripción, es un viejo exótico que acostumbra a usar camisas de leñador y botas de caucho.

Caperucita en este relato es una mujer joven, estudiante de ingeniería de sistemas, criada en una familia de mujeres independientes, sin referentes masculinos evidenciables. La protagonista, de quien no sabemos el nombre, experimenta un deseo sexual hacia su vecino el Lobo y, en torno a esta premisa, vivirá distintas etapas como el enojo, la negación, la aceptación y la realización de su deseo a lo largo del cuento.

El segundo elemento recuperado de la versión inicial es la caperuza que identifica a la protagonista. Originalmente esta prenda es tejida por la abuela y usada por la niña a diario; en este caso la prenda es un impermeable de color rojo con caperuza, o gorro, que la joven se coloca porque al parecer podría llover. A partir de esta acción la madre lanza un comentario burlesco a su hija e introduce el tercer elemento tradicional, la advertencia: “Cuidado con el lobo, Caperucita”.

Con esta frase se dejan al lector tres hechos indispensables para la comprensión del cuento: evidencia el diálogo intertextual en clave paródica con las versiones clásicas del relato; identifica y nombra a la protagonista en función del rol que le corresponde de acuerdo a los cuentos de hadas, puesto que además de este comentario no hay ninguna otra referencia que permita dar un nombre o un rasgo identitario a la joven; finalmente, muestra el tipo de relación madre-hija, que se mueve entre la confianza y la socarronería, al aludir con descaro a la atracción

que siente Caperucita por el Lobo. Esto se refuerza con el comentario que la madre lanza a la protagonista en la fiesta de la abuela: “El odio que le tenés no es sino una máscara para tapar lo que realmente sentís. Suspiró, me miró a los ojos y finalmente sentenció: A vos ese lobo te encanta.” (Quintana, P. 2020, p. 44).

Durante la misma fiesta, la protagonista relata que se siente observada por el Lobo desde distintos rincones del salón: la observa mientras baila, mientras habla con otros invitados, mientras bebía y fumaba. Después de esto, ya no era solo en la fiesta, también en la calle, en la parada del bus y en la panadería. Es así como se rescata el cuarto elemento tradicional: el acecho del lobo a Caperucita.

Al finalizar el evento podemos ver la primera etapa que atraviesa la joven en el camino hacia la satisfacción de sus deseos, el enojo. Este se visualiza cuando el Lobo se ofrece a llevarla a ella y a su madre a casa, pero Caperucita se niega rotundamente, prefiriendo caminar bajo las primeras gotas de lluvia:

Mi mamá me alcanzó en la calle. Lloviznaba.

Quiso saber qué me había hecho el tipo para tratarlo tan mal, parecía lista para uno de sus ataques de iracundia feminista. Pero yo estaba más iracunda. Me regué en una invectiva sobre lo lobo que era, la provocación de su mirada, la insistencia de su mirada, me explayé en el particular, le di ejemplos y todos los detalles explicativos, y como se me agotaron las injurias, volví a machacar sobre lo lobo que era. (Quintana, P. 2020, p. 43).

Los dos últimos elementos tradicionales se presentan de la mano: el bosque y la desviación del camino. Cuando Caperucita se dirige a casa de la abuela debe atravesar su barrio, El Bosque, ubicado en el sur de Cali, para llegar a su destino. Poco después de salir de casa el

Lobo la aborda en su Dodge Dart del 82 y se ofrece a llevarla, a lo que ella se niega y se desvía de la ruta tomando un camino peatonal que, aunque le alarga el recorrido, la mantiene alejada de Wilson. Durante este encuentro, la protagonista deja en evidencia su deseo carnal hacia su vecino, pero insiste y da lugar a la segunda etapa de su proceso, la negación:

Él se había dado cuenta del celo en mi mirada y se reía. ¿La llevo?, me preguntó todo convencido. No, le dije y me desvié rápidamente por un callejón de El Bosque que, si bien haría más largo el recorrido, solo admitía peatones.
(Quintana, P. 2020, p. 45).

Al llegar a casa de la abuela, Caperucita se percata del Dodge Dart del 82 estacionado afuera del edificio, pero decide pensar que Wilson visita a otro residente, (he aquí la ingenuidad que poseen todas las versiones clásicas de *Caperucita Roja*). En el momento en que se produce el encuentro de la joven con Wilson en el apartamento de la abuela mientras la anciana está en la ducha, se da lugar a las dos últimas etapas del proceso de Caperucita.

Primero llega la aceptación de su deseo, al darse cuenta de que quien viste el disfraz de Celia Cruz es el Lobo, no la abuela:

Se me pusieron los pelos de punta.
Pero ni por un segundo pensé en retroceder. Pensé en jugar. Y me di cuenta de que ya no iba a seguir luchando en contra de mis impulsos. (Quintana, P. 2020, p. 46).

Desde aquí el relato se aleja de la sensualidad y se tiñe de un erotismo descriptivo que da lugar al encuentro sexual entre Caperucita y el Lobo, mediante el juego erotizado del clásico dialogo entre los dos personajes. Este finaliza posicionando a Caperucita como el sujeto que

desea, quien comete la acción y da rienda suelta a sus fantasías, dejando atrás el rol de víctima que se le había impuesto culturalmente al personaje:

Me estiré como un gato, le ofrecí el cuello. Abuelita, qué nariz tan grande tienes.

Se metió en él y aspiró: es para olerte mejor. Y fui cerrando la distancia entre mis labios y sus labios, pero no le dije abuelita, qué boca tan grande tienes, porque la que se lo iba a comer era yo. (Valenzuela, P. 2020, p. 47).

El encuentro sexual termina con un fragmento indispensable que remarca la realización exitosa de la fantasía: “El polvo fue desesperado. Fue ávido. Fue duro. Fue delicioso, nos vinimos juntos en una explosión como de juegos pirotécnicos. Y fue liberador: había cumplido una perversión” (Quintana, P. 2020, p. 47). Además de llevarse a cabo la última etapa del proceso, la autora logra describir la escena sexual desde la experiencia femenina, pero más importante, sitúa a la mujer como conocedora de su cuerpo, de sus zonas erógenas, de su sexualidad y como responsable de su propio placer, cosa que parece ser dejado en segundo plano cuando se relatan encuentros sexuales desde una perspectiva masculina.

Para cerrar el cuento, Quintana rompe con la caracterización de Wilson como macho heteropatriarcal y casanova, presentándolo como un hombre sensible que experimenta sentimientos más allá de lo carnal por Caperucita. En cambio, es ella quien únicamente quería satisfacer sus deseos físicos y ahora que lo ha logrado ya no siente ningún tipo de interés por el hombre:

El lobo me estaba mirando enternecido.

La quiero, me dijo.

[...]

El lobo me siguió al corredor. ¿Hablamos mañana?, preguntó ansioso. Me le acerqué. Ya no me producía nada, ni siquiera una leve indisposición. Wilson, hombre, le dije poniéndole la mano en el hombro, lo que pasó estuvo muy bien, pero yo no quiero nada más con usted. (Quintana, P. 2020, pp. 48-49).

Ahora bien, comparando las características de redacción, esta versión es un relato dirigido únicamente a un público juvenil y adulto por sus fragmentos sexuales explícitos, a diferencia de las versiones clásicas que se limitaban a insinuar la connotación sexual de manera sutil con un objetivo moralista.

El cuento de la Caperucita caleña traslada su ambientación rural hasta una cartografía urbana neoliberal del siglo XXI, reemplazando los bosques y los campesinos por los barrios de la ciudad, los edificios y los ciudadanos; dejando atrás el narrador externo y dándole voz protagónica al personaje femenino en primera persona. Además, la estructura lineal típica de los cuentos de hadas antiguos es modificada por una estructura narrativa que implementa saltos temporales para construir la historia.

De esta manera, la autora consigue establecer paulatinamente la inversión de los roles de género, asignando al hombre el sentimentalismo y a la mujer el hambre voraz y la autonomía. A su vez, Pilar Quintana deconstruye la idea del amor romántico en la que prima la conexión emocional ante la pasión o el deseo sexual, rompiendo con la narrativa de la mujer que busca el amor eterno e incondicional difundida por los cuentos de hadas.

Conclusiones

Durante siglos el feminismo ha luchado en busca de la equidad, de hacer valer los derechos de la mujer, del respeto y de visibilizar las capacidades femeninas que han sido desvalorizadas.

Harriet Dyer (2018) realiza un breve recorrido introductorio en la historia del feminismo, desde el cual permite el acercamiento a la lucha que han desarrollado las diferentes olas feministas. La primera ola, constituida por un grupo diverso de activistas, buscaba mejorar los derechos de las mujeres, en aspectos como el acceso a la educación, la administración de su propio dinero, y el derecho a votar. La segunda ola se constituye como el movimiento de la liberación de la mujer: tradicionalmente la sexualidad femenina ha sido razón de juicio social, y la falta de anticonceptivos hacía que vivir una sexualidad libre fuera aún más cuestionable; a mediados del siglo XX gran cantidad de actitudes liberales azotaron el tabú en torno a este tema, puesto que las mujeres comenzaron a experimentar con su vida sexual. Junto con la vida sexual, se cuestionaron las ideas preconcebidas del cuidado de los hijos, la repartición de tareas domésticas, los métodos anticonceptivos y el aborto, planteándolos como problemas histórico-sociales bajo el concepto de ‘lo personal es político’.

La tercera ola del feminismo buscaba representar a todo tipo de mujeres, sin importar raza, religión, profesión o sexualidad. Estas continuaban con la labor de la ola previa, concientizando sobre la violencia doméstica, y comenzaron a subvertir las connotaciones sexistas de términos como ‘zorra’, ‘perra’, entre otros, convirtiéndolos en lemas de empoderamiento femenino. Así, estas mujeres perseguían el ideal de la libertad de elegir. Con esto, comienza la visibilidad de la comunidad LBTIQ+ y la teoría queer.

Actualmente, el feminismo moderno continúa la búsqueda de la positividad corporal, la libertad sexual, la igualdad salarial, la deconstrucción de los roles de género y la prevención de la violencia doméstica y el abuso sexual.

Pese a que desde la segunda ola del feminismo se vienen instaurando luchas sociales para eliminar cualquier estigma alrededor de la libre sexualidad, esta es una de las causas que es vigente hasta la fecha, puesto que es evidente que en la actualidad sigue priorizándose el placer masculino ante el femenino, mientras este último continúa siendo un tabú en nuestras sociedades, a tal punto que la ignorancia en cuanto al cuerpo, a los cuidados y al placer de las mujeres sigue presente. Si bien las mujeres viven libremente su vida sexual, abundan los casos de escarnio público, de mujeres ridiculizadas en redes sociales, esto porque la mujer puede vivir una sexualidad discreta mientras que el hombre sobresale por su número de parejas sexuales.

La línea investigativa de este trabajo destaca la problemática anteriormente mencionada. Al observar los cuatro cuentos que conforman el corpus presentado se pone en manifiesto una crítica a la clásica interpretación moral de prevención hacia el lobo que acecha, a la vez que se reconstruye la figura femenina de *Caperucita Roja* tomando elementos típicos como personajes, escenarios o estructuras y los instaure en contextos contemporáneos para situar a la mujer como sujeto de deseo, mostrando una historia de autodescubrimiento femenino que conduce al dominio de la fuerza existente en cada mujer.

Para recapitular el análisis, cada relato expuesto establece una representación de la sociedad en la que se inscribe, es de esta forma que el arte produce y reproduce valores culturales de manera continua. Pensemos entonces en la *Caperucita* del siglo XVII: esta retrata la sociedad burguesa de Francia, en una época en que la imagen de la mujer se regía por la castidad, la honestidad, la subordinación al hombre; el ideal católico de llegar virgen al matrimonio y

consumar la sexualidad con un fin reproductivo necesitaba reforzarse mediante la narrativa aleccionadora que Perrault produjo a partir de los relatos orales de la comunidad campesina.

Caperucita Roja del siglo XIX elimina la connotación sexual que utiliza Perrault para predicar la castidad femenina y la sustituye por el ideal pedagógico de la obediencia. Esta versión responde a las necesidades alemanas de dirigirse directamente a las infancias, en busca de facilitar la labor pedagógica de los padres. Los Grimm recrean una sociedad donde la etapa infantil ya se considera una fase del desarrollo humano, donde deben reforzarse valores indispensables para la educación, tales como la obediencia, la honestidad y la honra hacia los padres.

Con esto se enfatizan los roles de género al reproducir de manera masiva aquellos relatos infantiles donde la figura femenina destaca por su bondad, amor incondicional y abnegación:

Como ha estudiado Kay Stone, las historias protagonizadas por personajes femeninos dóciles solo suponen el veinte por ciento del total de los más de doscientos cuentos escritos por los hermanos Grimm. Sin embargo, la reiterada inclusión de estas historias en numerosas antologías de cuentos para niños eleva el porcentaje de aparición de estos personajes a un setenta y cinco por ciento. (Pérez, M. 2013, p. 176).

Luisa Valenzuela, a diferencia de los otros autores, no representa la sociedad en la que ella se inscribe, sino que busca recrear el sentido original de la tradición oral, mediante la puesta en escena de una joven que se enfrenta a la vida para convertirse en una mujer sabia. Aquí la autora responde a la necesidad crítica de recuperar la esencia perdida en el proceso de adaptación a la escritura. Como pudimos ver en el segundo capítulo, las sociedades campesinas en las que se

relataba esta historia aparentemente pretendían enseñar a sus niños y niñas a prepararse para los peligros de la vida en el campo. Si bien Valenzuela recupera el mensaje de las comunidades antiguas, sus técnicas narrativas e ideológicas se suscriben al siglo XX, donde la segunda ola del feminismo comenzó a luchar por la liberación de la mujer.

En 2012 Pilar Quintana presenta una versión completamente subversiva del tradicional relato de *Caperucita Roja*. Con esta versión se retrata la comunidad caleña y los ideales que rigen a los jóvenes del siglo XXI, donde se ha conseguido experimentar la sexualidad de forma más libre que en épocas previas, pero sobre todo se manifiestan las ideas feministas modernas que persiguen la deconstrucción de los roles de género y del amor romántico. Actualmente se busca alcanzar una visión idealizada donde tanto hombres como mujeres puedan llevar una vida sin estigmas o etiquetas que encasillen el género dentro de acciones determinadas. Este relato, más que lanzar una crítica a lo que se ha contado en el pasado, alza la voz para mostrar el lado sensual que las mujeres hemos mantenido oculto y que pocas se atreven a mostrar abiertamente.

En cada una de estas versiones el lobo juega un papel diferente que va de la mano con la construcción de Caperucita como figura femenina: en Perrault el lobo representa al hombre peligroso del que las mujeres jóvenes deben cuidarse para conservar la honra; en los Grimm representa el riesgo inminente del cual los niños deben alejarse cuando se enfrentan al mundo real; en Valenzuela el lobo adquiere una connotación similar a la dada por Clarissa Pinkola (1998), siendo este el deseo reprimido, la experiencia, la oscuridad que cada mujer debe dominar para lograr la madurez; en Quintana el lobo es posicionado como el objeto deseado, cumpliendo los estereotipos de género socialmente asignados a la figura femenina.

La transformación que atraviesa Caperucita a través de las distintas épocas en las que se inscribe también es evidente. Inicia como una joven ingenua que al final es victimizada y

culpada por ser agredida sexualmente en una época en que la mujer es la única responsable de mantenerse pura, en esta versión su travesía no tiene mayor impacto de transformación en el personaje, puesto que es condenada incluso antes de poder aprender de la experiencia que vive. La figura femenina aquí es creada para enseñar a partir de su propia tragedia.

En la versión de los hermanos Grimm es una niña que también cumple con los estándares de ingenuidad asignados al género femenino, que se enfrenta al peligro y es rescatada por un hombre valiente, al final de la historia la pequeña procesa su experiencia y aprende sobre la importancia de obedecer a los padres. Aunque en esta ocasión la figura femenina no es condenada a un final trágico, se mantiene la visión de la mujer como víctima.

La protagonista de Valenzuela vuelve a ser una mujer joven como en el relato de Perrault, pero esta se enfrenta a cada uno de los retos que dispone el camino hacia la vida adulta de forma audaz y arriesgada. Su travesía le permite conocerse a sí misma desde la independencia, para finalmente presentar a una mujer sabia que se hace una con su oscuridad. En esta historia se rompe con cualquier rastro de abnegación que pueda asociarse con la Caperucita tradicional, dejando atrás la idea estereotipada de la mujer indefensa y sumisa que necesita ser rescatada; además, en Valenzuela esta deja de escondérsele al lobo, en cambio comienza a anhelar la sensación lejana del riesgo una vez que ya lo ha domado.

Quintana se abre paso hacia un enfoque que rebate directamente la intención moral que se le impuso a *Caperucita Roja* en su versión inicial. Esta mujer es completamente sexual sin que ese rasgo le quite valor o independencia; aquí Caperucita atraviesa el camino del deseo, desde la negación hasta su realización, de manera meramente carnal permitiéndose explorar su propia sexualidad sin satanizar sus necesidades físicas. El hecho de que la apropiación de la fuerza femenina en este relato se manifieste desde el dominio de la sexualidad se debe a que aún en el

siglo XXI este es un aspecto que no ha podido aceptarse sin la interferencia de la mirada patriarcal que sanciona a las mujeres por el ‘libertinaje’.

Partiendo de la propuesta clásica en la cual predomina la perspectiva sexista que establece la castidad y la obediencia como indicador del valor de la mujer, a través del corpus se logran delimitar dos rutas hacia la resignificación del personaje de Caperucita como figura femenina: En primer lugar, Luisa Valenzuela se vale de estrategias discursivas, como la multiplicidad de voces y las metáforas, para presentar el empoderamiento femenino desde la comprensión de las habilidades de supervivencia y el ejercer del valor de independencia sin importan el sexo o el género con el cual se identifique el personaje, rompiendo así con el mensaje inicial del cuento de hadas. En segundo lugar, Pilar Quintana opta por desvelar el erotismo de la mujer, evidenciando el tabú que sigue vigente, para alcanzar ese empoderamiento femenino desde el ángulo en que se le juzga más rudamente. De esta forma, las reescrituras abren paso a una lectura crítica del clásico, con el fin de expandir el abanico de opciones interpretativas frente al mensaje representativo de *Caperucita Roja*.

Ahora bien, la crítica realizada por Valenzuela permite cuestionarse los roles de género que se le enseñan a las niñas de nuestras sociedades, mientras que la subversión desarrollada por Quintana visibiliza cómo en la actualidad ya se rompe con el paradigma de mujer=castidad y hombre=fuerza viril.

Sin embargo, tras el estudio realizado a estas versiones de *Caperucita Roja*, podemos pensar que no se borran del todo las fronteras entre femenino/masculino y hombre/mujer, sino que se establecen nuevos parámetros limitantes que permiten la actualización de los roles de género.

Al comparar la Caperucita del siglo XXI de Quintana podemos ver que sí se deconstruye la representación femenina establecida por Charles Perrault en 1697. Sin embargo, al realizar esta deconstrucción se inician nuevos ideales respecto a cómo es una mujer contemporánea: liberal, arriesgada, sexual y dominante. De esta forma se esbozan nuevos parámetros de conducta que actualizan la performatividad y los roles sexuales, permitiendo juzgar a las personas que no se identifiquen con estos términos. Por esto se invita a pensar lo siguiente: ¿es posible eliminar las barreras de género o únicamente se actualizan los parámetros genéricos de hombre/mujer, feminidad/masculinidad, cayendo en un bucle que persigue la utópica idea de la deconstrucción del género?

Referencias

- Areta, J. (2018). La máscara del lenguaje en Cuentos de Hades de Luisa Valenzuela. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0931945>
- Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Drakontos Crítica.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Cárdenas, N. (2018). Para leerte mejor: nuevas miradas sobre la figura del “lobo feroz”. *Boletín GEC*, (22), 101-116. <https://acortar.link/SUQyd2>.
- Carrasco, Y. (2016). *El lobo feroz y Caperucita Roja: recurrencias y reescrituras*. [Tesis de Maestría, Universidad de Alicante]. <http://hdl.handle.net/10045/58425>
- Carruthers, A. (2015). *Little Red Riding Hood and others girls who got lost in the Woods*. Pook Press.
- Castellanos, G. (2010). *Decimos, hacemos, somos: discurso, identidades de género y sexualidades*. Programa Editorial de la Universidad del Valle.
<https://doi.org/10.25100/peu.462>
- Darnton, R. (2004). *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia de la cultura francesa*. Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1995). *El superhombre de masas*. Editorial Lumen.

Editorial Univalle. (18 de agosto de 2015). DECIMOS, HACEMOS, SOMOS - Entrevista

GABRIELA CASTELLANOS [Archivo de video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=w-lAF45U6UE>

Gallego, M. (2013). Bildungsroman: historias para crecer. *Tejuelo: Didáctica de la lengua y la literatura* (18), 62-75. <https://tejuelo.unex.es/article/view/2554/1686>

Grimm, J. & Grimm, W. (2013) *Cuentos de los hermanos Grimm*. Editorial Digital.

Haro, A. (2012) La consolidación de los roles de género a través de los cuentos infantiles. En J.C. Suárez, I. Liberia y B. Zurbano. (Coord.) *Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género*. (86-97). Universidad de Sevilla.

Harriet, D. (2018). *El pequeño libro del feminismo*. Editorial Planeta.

Herbez, S. (2017). Los cuentos de Charles Perrault (1628-1703), publicados para la Corte de Luis XIV. En J. Rodríguez Cordeu (ed.) *Actas de las XVI Jornadas interesuelas/departamentos de Historia En homenaje al Dr. Juan Carlos Garavaglia, s.p*

Iglesias, O. (2018). *Morfología del cuento de los hermanos Grimm*. [Tesis de grado, Universidad de Valladolid]. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/33905>

Krieger, P. (2004). La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 26(84), 179-188.

<https://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v26n84/v26n84a9.pdf>

Lameiras, M. (2002) El sexismo y sus dos caras: De la hostilidad a la ambivalencia. *Anuario de sexología* (8), 91-102. <https://www.scinapse.io/papers/141630975>

- Marcovic, A. (2013). *La identidad femenina y las relaciones de poder en los relatos de Luisa Valenzuela* [Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona]
<http://hdl.handle.net/2445/44343>
- Martínez-Herrera, M. (2007). La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo. *Actualidades en psicología*, 21(108), 79-95.
http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0258-64442007000100004
- Moya, S. (2015) *Versiones y traducciones de los cuentos de los hermanos Grimm*. [Trabajo de grado, Universitat Autònoma de Barcelona]. <https://ddd.uab.cat/record/147034>
- Pérez, M. (2013). El cuento de hadas feminista y las hablas manipuladas del mito: de la literatura a las artes visuales. *Revista Amaltea*, 5, 173-197.
<https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/58616>
- Perrault, C. (2021) *Cuentos de mamá ganso* (Trad. T. Baró). Editorial Dominio Público. (Trabajo original publicado 1697) <http://www.dominiopublico.org.es/ebook/00/64/0064.pdf>
- Pinkola, C. (1998). *Mujeres que corren con los lobos*. Ediciones B.
- Ponce, S. (2017). *La construcción de la voz femenina en la literatura de Luisa Valenzuela* [Tesis de grado, Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea].
<https://institutomallea.edu.ar/wp-content/uploads/2020/03/Ponce-Silvia.pdf>
- Quintana, P. (2012). *Caperucita se come al lobo*. Literatura Random House.

Escárraga, T. (18 de enero de 2022). *¿Quién es Pilar Quintana? En esta entrevista revela todo.*

Periódico El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/cultura/quien-es-pilar-quintana-vea-la-entrevista-exclusiva-para-bocas-549701>

Sánchez, T. (2010). *Los cuentos de hadas según Walt Disney: Modelos narrativos, tradición literaria, préstamos sonoros e influencias visuales en la producción de películas del canón WDFA (1937-1967)*. [Tesis de doctorado, Universidad Pontificia de Salamanca].
<https://summa.upsa.es/viewer.vm?id=30161&page=3>

Tolkien, J.R.R. (1983). *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*. Rusli.

Valenzuela, L. (2018). *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0932117>

Valenzuela, L. (2018). *Ventana de hadas*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0933377>

Zipes, J. (1993) *The trials and tribulations of Little Red Riding Hood: versions of the tale in sociocultural context*. Routledge. Doi 10.4324/9780203700433