

CAPERUCITA REESCRITA: *THE BLOODY CHAMBER*,  
DE ANGELA CARTER, Y *CAPERUCITA EN MANHATTAN*,  
DE CARMEN MARTÍN GAITE\*

Marisol Morales Ladrón  
Universidad de Alcalá

ABSTRACT

Charles Perrault's "Little Red Riding Hood" or the Brothers Grimm's "Little Red Cap" constitute two versions of a well-known fairy tale whose patriarchal ideology has been the object of most revisions, mainly, by feminist writers. This is the case of Angela Carter, in her famous collection of short stories *The Bloody Chamber* (1979), who offers three variations on the motives of Red Riding Hood and the wolf from a standpoint that deliberately unmasks hidden conservative positions with regard to gender roles. On the other hand, Carmen Martín Gaité's revision of the old tale, in her novella *Caperucita en Manhattan* (1990), is carried out from a different perspective. Addressed to both young and adult readers, this new version attempts to infuse the story with revised ideologies that promote individualism and freedom, while it eradicates the violence and sexual connotations of the former story. Within this framework, my purpose is to offer a comparative study of two rewritings of this fairy tale, which will enable me to draw parallels between different literary traditions that share similar concerns.

KEY WORDS: Fairy tales, Angela Carter, Carmen Martín Gaité, Little Red Riding Hood, patriarchy, feminism, rewriting, revision.

RESUMEN

La revisión de las ideologías patriarcales latentes en los cuentos de hadas se ha convertido en las últimas décadas en uno de los mayores focos de atención por parte de algunas escritoras feministas. Este es el caso de Angela Carter quien, en su colección de relatos *The Bloody Chamber* (1979), recoge tres variaciones del cuento de Caperucita —entre otros— desde una postura que deliberadamente desmascara planteamientos tradicionales sobre los papeles asignados a los géneros. Desde otra perspectiva, también la escritora española Carmen Martín Gaité ha creado una nueva revisión del cuento en su breve novela *Caperucita en Manhattan* (1990). Dirigiéndose tanto al público infantil como al adulto, esta nueva versión incorpora ideologías más acordes con la sociedad moderna y promueve la libertad y el individualismo, a la vez que erradica la violencia y las connotaciones sexuales de la historia original. En este ámbito, el propósito del presente artículo es realizar un estudio comparativo de estas dos reescrituras del cuento de Caperucita, de modo que se puedan establecer paralelismos entre diferentes tradiciones literarias que comparten preocupaciones similares.

PALABRAS CLAVE: Cuentos (de hadas), Angela Carter, Carmen Martín Gaité, Caperucita roja, patriarcado, feminismo, reescritura, revisión.



Cualquier forma de subversión literaria, ideológica o estética arranca de la recuperación y re-visión de paradigmas asentados tradicionalmente para re-introducirlos y re-escribirlos desde posiciones que cuestionan el mantenimiento de su entidad. Las últimas décadas han venido siendo testigos de un claro desplazamiento del centro literario, de lo más puramente canónico, por el peso que han ido ejerciendo los márgenes, dando lugar a un espacio donde centro y periferia convergen en mutuo diálogo. Esta apertura se ha mostrado de forma más visible en los géneros populares —lo que solía denominarse “subliteratura”— que han venido a cumplir una función renovadora al haber permitido dar voz al “otro”, incorporando planteamientos ideológicos “serios”. En esta línea, la contribución del feminismo a la renovación literaria del panorama actual se ha manifestado de muy diversos modos. De forma destacable parece que es el potencial transgresor de los cuentos de hadas y los mitos clásicos lo que ha despertado mayor interés por parte de la crítica feminista, en su re-visión, re-interpretación y re-escritura desde la variable del género, con el fin de denunciar las bases del patriarcado y de las construcciones falocéntricas de la historia y la literatura. En este ámbito se inscriben los objetivos de mi propuesta, que se centra en el análisis comparativo de la re-escritura del cuento de Caperucita por parte de la autora británica Angela Carter, en su colección de relatos *The Bloody Chamber* (1979), y de Carmen Martín Gaité, en *Caperucita en Manhattan* (1990). En los dos casos, curiosamente, fueron las traducciones de los cuentos de Perrault que realizaron ambas autoras a sus respectivos idiomas, lo que originó sus propias revisiones desde presupuestos tan subversivos como divergentes.<sup>1</sup>

Pero antes de comenzar a desenmascarar las ideologías presentes en el cuento según se ha transmitido hoy día, parece necesario remontarse a sus orígenes en la tradición oral de finales de la Edad Media,<sup>2</sup> en la que se documentan diferentes versiones de la historia de Caperucita.<sup>3</sup> En el siglo XVII, Charles Perrault recuperó un

---

\* La elaboración de este artículo ha sido posible gracias a la financiación de la DGICYT (Proyecto BFF2000-0756, titulado “Reescritura y géneros populares en la novela inglesa reciente (1975-2000)”).

<sup>1</sup> De hecho, Gamble sostiene que *The Bloody Chamber* se puede interpretar como un comentario subversivo a la traducción de los cuentos de Perrault que hizo Carter en 1977 (131). Makinen también considera que la publicación de *The Bloody Chamber* es una reescritura de su traducción de Perrault y Madame Leprince de Beaumont (3). En el caso de MARTÍN GAITE, publicó su traducción de *Cuentos de Perrault* en 1980, lo que le llevó a experimentar con este género posteriormente en varias colecciones de relatos. Véase a este respecto el artículo de Isabel M. ROGER, “Perspectivas” 306.

<sup>2</sup> Los cuentos de hadas, en general, han formado parte de la historia de la humanidad desde sus orígenes. Zipes señala que existieron como cuentos populares orales durante miles de años, aunque no se convirtieron en “literarios” hasta finales del siglo XVII (*Breaking 2*).

<sup>3</sup> Véase *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, de Zipes, para la genealogía del cuento anterior y posterior a la versión de Perrault. Según algunos de estos mitos y leyendas primitivos, la prenda roja que llevaba Caperucita se asociaba con el sol, mientras que el lobo personificaba la oscuridad. Curiosamente, en la tradición cuentística oral posterior, el motivo del color rojo estaba ausente (2-8).

amplio número de estos cuentos y publicó su propia versión, las *Histories ou contes du temps passé* [Historias y cuentos del tiempo pasado] (1697), que incluía elementos tomados del folklore popular, de miedos, supersticiones, creencias en brujas, hombres lobo y otras fuerzas incontrolables de la naturaleza. Perrault adaptó estos ingredientes a la realidad socio-política de su época y, especialmente, a la ideología de las clases altas, cuyos intereses culturales y estéticos diferían de los del pueblo (Zipes, *Trials* 2-7). Este potencial didáctico que comenzó a poseer el cuento lo convertiría más adelante en un arma eficaz para instruir valores morales, que atraería a adultos y niños por igual. No sorprende, así, que la Caperucita de Perrault, una niña hermosa y, como tal, objeto de deseo, se convirtiese en modelo femenino de debilidad e ingenuidad, a la vez que de atrevimiento, por su caperuza roja, color que en la época hacía referencia al pecado, a la sensualidad y al demonio (Zipes, *Trials* 9). Por esto, el final tan cruel que proponía el cuento servía para justificar su castigo, al haber desobedecido a su madre y ser parcialmente culpable de su propia violación —la simbología del acto de “comer” o devorar resulta evidente— y muerte a manos del lobo. La postura patriarcal de la versión de Perrault no podía ser más clara, al reproducir un modelo de conducta femenino que debía estar bajo el control de la autoridad masculina y que, además, con ello, contribuía a eximir e incluso justificar su agresión y violencia.<sup>4</sup>

Posteriormente, a principios del siglo XIX, los hermanos Grimm hicieron una nueva recopilación de cuentos, *Kinder –und Hausmärchen* [Cuentos infantiles y del hogar] (1812-15), que adaptaron a su propia realidad socio-política y a la ideología de la clase aristocrática dominante. La universalidad y ambivalencia del cuento de Caperucita contribuyeron a facilitar su popularización, aunque la virtud y moralidad de esta época no podían aprobar la crueldad y las connotaciones sexuales que presentaba. He aquí el primer cambio radical que introdujeron los Grimm: el final feliz a través de la figura masculina del cazador quien, gracias a su astucia, conseguía sacar a Caperucita y a su abuela de las tripas del lobo, mientras éste, símbolo de violencia irracional, era castigado con la muerte. El efecto resultante de esta tendencia civilizadora de los Grimm fue que lo que antes era un cuento oral sobre la sexualidad y los peligros del bosque se convirtiera en un mensaje sobre la racionalización del cuerpo y del sexo (Zipes, *Trials* 17).<sup>5</sup> Esta nueva versión contribuyó, aún más, a perpetuar comportamientos sexistas, productos del código patriarcal de la época, que igualaba belleza a feminidad, y fuerza e inteligencia a masculinidad. Y esta es la herencia occidental que se ha transmitido hasta bien entrado

---

<sup>4</sup> Como explica Zipes, Perrault fue uno de los primeros escritores de libros para niños que intentó “colonizar” el desarrollo interno y externo de éstos, en favor del interés mutuo de una élite aristocrática (*Trials* 11). Véanse a este respecto el artículo de Isabel Carrera y otro estudio de Zipes, *When Dreams Come True*, que expone la evolución del mito patriarcal que heredaron los hermanos Grimm (74).

<sup>5</sup> Como Zipes añade más adelante, mientras el juego erótico y la seducción parecían atraer a los franceses, los alemanes defendieron el mantenimiento de la ley y el orden (*Trials* 24).



el siglo xx; cuentos escritos por hombres, que proyectan un modo masculino de interpretar la sexualidad femenina y también una forma de reprimir sus propios temores hacia ella. Hoy en día, las interpretaciones feministas han contribuido a denunciar estos posicionamientos, re-escribiéndolos desde sus propias perspectivas, es decir, transformando los motivos, fundamentos y proceder anteriores, con el fin de introducir una alternativa más positiva para la mujer.

Sin embargo, para el propósito de este trabajo, lo que más me interesa de las tradiciones que hemos heredado de Perrault y de los hermanos Grimm es el público lector a quien se dirigen, pues la naturaleza y los objetivos de los cuentos vienen determinados por su audiencia, y este es el aspecto fundamental que separa la versión de Carter de la de Martín Gaité. Mientras los antiguos cuentos populares servían de instrumento al pueblo para asentar las funciones sociales, los lazos de la comunidad, sus rituales, creencias, miedos y supersticiones, desde y para un público adulto,<sup>6</sup> la versión de Perrault introdujo un potencial didáctico que ha continuado hasta nuestros días. El resultado fue la diversificación de la audiencia para incluir al mundo infantil, que además no cuestionaría la presencia de seres maravillosos, animales que hablan y magia.<sup>7</sup> Por esta razón, como explica Zipes, el cuento de Caperucita se empleó como advertencia a las niñas de lo que podría sucederles si eran desobedientes y poco prudentes. Del mismo modo que la protagonista se convertía en el emblema de la niña buena convertida en víctima, su inocencia también se ponía en duda, por el toque de inconformismo y de promiscuidad sexual que presentaba, especialmente a través del color rojo de su caperuza. Así, aunque Perrault escribió para niños de las clases altas educadas, también intentó satisfacer la atracción erótica que sentían los lectores adultos por las historias de seducción; una ironía que los jóvenes no podían captar, ya que prestarían más atención a las advertencias del cuento y al juego entre Caperucita y el lobo (*Trials* 1 y 9). Pues bien, es precisamente este doble nivel de lectura lo que diferencia la versión que ha creado Carter, dirigida única y exclusivamente a un lector adulto, de la de Martín Gaité, que tiene en mente al lector infantil y utiliza un lenguaje acorde.

*The Bloody Chamber*, de Angela Carter, es una colección de diez re-escrituras de cuentos de hadas tradicionales que exploran aspectos de la sexualidad humana —tan presentes en toda su obra— desde una perspectiva feminista. Además de

---

<sup>6</sup> Zipes explica que aunque muchos críticos han malinterpretado y mistificado el valor de los cuentos en sus búsquedas de arquetipos universales y en su necesidad de salvar al mundo a través de la terapia, tanto la forma oral como la escrita de los cuentos de hadas se cimentan en la historia, ya que “they emanate from specific struggles to humanize bestial and barbaric forces, which have terrorized our minds and communities in concrete ways, threatening to destroy free will and human compassion. The fairy tale sets out to conquer this concrete terror through metaphors” (*When Dreams* 1).

<sup>7</sup> A finales del siglo xviii se publicaron algunas versiones para niños, aunque todavía no se consideraba “sano” para el desarrollo de sus mentes y cuerpos. Fue a partir de 1930 cuando se comenzó a extraer el valor educativo del cuento y muchos escritores empezaron a eliminar los pasajes eróticos o crueles (Zipes, *When Dreams* 18-20).

las tres variaciones de la historia de Caperucita, “The Werewolf”, “The Company of Wolves”<sup>8</sup> y “Woolf-Alice”, revisa otros, como Barba Azul, El gato con botas, la Bella y la Bestia o Blancanieves.<sup>9</sup> Desde esta óptica, desarrollada en otras de sus novelas como *The Magic Toyshop* (1967) y, especialmente, en las dos ediciones de cuentos de hadas que recopiló para la editorial Virago,<sup>10</sup> Carter intenta desenmascarar los mitos patriarcales que encuadran a la mujer en estructuras estereotípicas creando patrones femeninos más liberadores de su identidad. Ella misma ha explicado, en su artículo “Notes from the Front Line”, que los mitos son mentiras extraordinarias designadas a oprimir a las gentes. Su interés en la exploración de los mitos es, por tanto, desmitificadora (71).

Por su parte, y de forma casi radicalmente divergente, *Caperucita en Manhattan* es una novela concebida para el público infantil —aunque sin descartar al lector adulto,<sup>11</sup> que es capaz de interpretar muchas de las ironías de forma más completa. Además de esta re-escritura del cuento de Caperucita, Martín Gaité ha explorado el género infantil en *El castillo de las tres murallas* (1981), en *El pastel del diablo* (1985) y en su colección de ensayos, *El cuento de nunca acabar* (1983). En términos generales, la mayoría de las protagonistas de la obra de Martín Gaité buscan un interlocutor con quien dialogar y compartir sus deseos de vivir aventuras en las que realidad y ficción se entremezclan hasta confundirse. Si en los escritos de Carter prevalecen el realismo mágico y los elementos góticos, en Martín Gaité será la magia y el poder de la invención lo que domine su narrativa.

Aunque he mencionado que son tres los cuentos que re-escriben variaciones sobre el tema de Caperucita y el lobo en *The Bloody Chamber*, me centraré únicamente en “The Company of Wolves”, por ser el que más se acerca a la revisión del cuento original.<sup>12</sup> El relato comienza con una voz en tercera persona que describe la amenaza de este animal, el lobo o, mejor dicho, el licántropo hombre lobo, que habita los bosques y se transforma cuando acecha a su presa: “One beast, and

---

<sup>8</sup> Este cuento fue llevado al cine por Neil Jordan, en una película del mismo título (ITC Entertainment/ Palace Production, 1984). En el guión, Angela Carter varió el final de Caperucita, al igual que hizo con su versión para la radio. Véanse a este respecto los ensayos de Lucie Armitt (97) y Sara Gamble (131 y 136-37).

<sup>9</sup> Sin embargo, otra versión del cuento es también “Peter and the Wolf”, recogida en la colección *Black Venus* (1986).

<sup>10</sup> Se trata de las siguientes obras: *Virago Book of Fairy-Tales* (1990) y *Second Virago Book of Fairy-Tales* (1992), respectivamente.

<sup>11</sup> De hecho, el primer año de su publicación llegó a las nueve ediciones, por lo que resulta fácil suponer que la mayor parte de sus lectores no provenían únicamente del público infantil (Roger “Caperucita” 328). También Osorio afirma que *Caperucita en Manhattan* fue concebida en un principio para el lector adulto (77). Sin embargo, Davies explica que esta “novella” para niños fue más popular que cualquiera de sus novelas anteriores (232).

<sup>12</sup> Véase el artículo de Mercedes Bengoechea, “Brujas y abuelas en reescrituras de cuentos de hadas”, que analiza con más detalle la relación que hay entre los cuatro cuentos de Carter sobre el tema de Caperucita. Véase también la aportación de Ellen Cronan Rose (224-27).



only one, howls in the woods by night. The wolf is carnivore incarnate and he's as cunning as he is ferocious; once he's had a taste of human flesh, then nothing else will do" (110). Este lobo de Carter, que se debate entre su identidad humana y animal, proviene de la tradición popular en su simbología del lado más salvaje del ser humano (Zipes, *Trials* 16), que generalmente se ha asociado a los impulsos sexuales. De aquí, la famosa frase de Thomas Hobbes, "homo homini lupus", o "el hombre es un lobo para el hombre".

A diferencia del relato breve de Carter, *Caperucita en Manhattan* es una novela de doscientas páginas aproximadamente, que se estructura en dos partes y se divide en trece capítulos, cuyos títulos hacen referencia a las "aventuras" que vivirá esta Caperucita, no en el bosque, sino en una ciudad tan grande y amenazante como Nueva York. La historia se focaliza desde su propio ángulo de visión que, a través de un lenguaje infantil, no exento de una ironía dramática sólo apreciable por el lector adulto, nos transmite su particular percepción de esta ciudad, como "una isla en forma de jamón con un pastel de espinacas en el centro que se llama Central Park" (13).

En cuanto a las características de estas Caperucitas, la primera diferencia que llama la atención del relato de Carter es la edad de la protagonista, quien deja de ser la niña del cuento tradicional para convertirse en una adolescente, consciente de los fluidos de su cuerpo y capaz de intuir también sus deseos latentes. Como tal, la indefensión y victimización de la Caperucita tradicional da paso ahora a una joven empeñada en ir sola al bosque porque se siente segura de sí misma y de que las bestias que lo habitan no pueden acecharla. De hecho, bien aconsejada, lleva un cuchillo de trinchar carne en la cesta, junto a los dulces para su abuela (14). Sin embargo, el hecho de ser "so pretty"<sup>13</sup> y de que su cuerpo haya dejado atrás las formas infantiles para modelar las líneas de un cuerpo más adulto la convierten en un objeto de deseo para el lobo. La relevancia que Carter concede a este hecho se manifiesta en las referencias explícitas a su reloj biológico, a su menstruación y, especialmente, a su virginidad, convertida aquí en un arma de protección:

She stands and moves within the invisible pentacle of her own virginity. She is an unbroken egg; she is a sealed vessel; she has inside her a magic space the entrance of which is shut tight with a plug of membrane; she is a closed system; she does not know how to shiver. She has her knife and she is afraid of nothing. (113-14)

Asimismo, a lo largo del texto, son muchas las alusiones al color rojo-sangre para referirse tanto a la tradicional vestimenta de Caperucita, que posee "the ominous

---

<sup>13</sup> Es curioso comprobar cómo en una versión anterior del cuento, que Carter publicó en la revista *Bananas*, editada por Emma Tennant, se ponía más énfasis en la belleza de Caperucita, al añadir la frase: "She is a bud, a beauty" (14), enfatizando estas cualidades que la objetivan a los ojos del hombre lobo.

if brilliant look of blood on snow” (113), como a los ojos del lobo: “At night, the eyes of wolves shine like little candle-flames, yellowish, reddish... red for danger” (110).

En el caso de Martín Gaité, la protagonista es una niña de diez años, llamada Sara Allen. Pero, a diferencia de las Caperucitas de Perrault y de los hermanos Grimm, y más en la línea de Carter, ésta es resuelta, lista, independiente y poco temerosa de los peligros que le acechan en la ciudad. Lo primero que llama la atención de esta adaptación es la inversión que realiza Martín Gaité de las funciones de los personajes. Si en el cuento tradicional Caperucita simplemente desatendía la voz de la autoridad materna al entretenerse en el bosque y hablar con extraños, Sara se escapará de su casa sin el consentimiento de sus padres para visitar a su abuela, montar en metro sola y pasear por Central Park, recibiendo la recompensa final de haber podido vivir su propia aventura y de construir su propia historia. En este aspecto tan fundamental, la creación de Martín Gaité altera el final moralizante de las versiones anteriores, que debían castigar la imprudencia, así como el atrevimiento sexual de la protagonista, eliminando con ello los elementos de agresión y violencia que caracterizaban al cuento. A pesar de la amenaza siempre presente en la ciudad, Sara no sólo desatiende todas sus señales sino que las personas con las que se encuentra son fuerzas benignas que la ayudarán a elegir el camino hacia su propio “rito de paso”.<sup>14</sup>

Volviendo a Carter, y siguiendo el guión tradicional, el narrador advierte al lector de los peligros del bosque, “unwisely late... Wolfsong is the sound of the rending you will suffer, in itself a murdering” o, más adelante, “if you stray from the path for one instant, the wolves will eat you” (110-11). Como era de esperar, esta Caperucita también se entretiene por el bosque y se encuentra, no con el esperado y fiero lobo o con un hombre lobo, sino con “a fully clothed one, a very handsome young one, in the green coat and wideawake hat of a hunter... she’d never seen such a fine fellow before” (114). El lobo se convierte ahora, ante sus ojos, en un objeto de deseo, con quien no duda en seguir paseando y en llegar a un acuerdo: ambos tomarán caminos separados y si él llega antes a casa de la abuela, ella deberá darle un beso. La alusión sexual es más que evidente, y resulta casi innecesario volver a la tradición cuentística para descubrir que los conocidos besos de príncipes que despertaban a las princesas de su letargo, como ocurre en la Bella durmiente o Blancanieves, eran realmente metáforas de las violaciones que sufrían éstas cuando violentamente se las rescataba de su largo sueño.<sup>15</sup> En este caso, sin embargo, Caperucita no se limita a aceptar el juego que le ha propuesto el lobo, sino que incluso camina sin prisa “to make sure the handsome young man would win his wager” (115). Es así como Caperucita deja de ser objetivada por la mirada del lobo

---

<sup>14</sup> Osorio, por ejemplo, comenta que el camino que toma Caperucita funciona a modo de “viaje interior”, a través del cual comenzará a conocerse a sí misma (77).

<sup>15</sup> Véase a este respecto la interpretación que realiza Carolina Fernández sobre la función del beso.

y, por ende, de la condición de víctima pasiva, para ir transformándose en un sujeto activo capaz de construir su propio deseo. Naturalmente, este atractivo lobo aparentemente indefenso sufrirá una metamorfosis en el momento en que llegue a casa de su abuela porque, según nos había avisado el narrador: “Fear and flee the wolf; for, worst of all, the wolf maybe more than he seems” (111).

En la versión de Martín Gaité, también Sara, con su impermeable rojo y su cesta en la mano, coge el metro sola para dirigirse a casa de su abuela. Sin embargo, en un notable contraste con la historia de Carter, su primer encuentro no es con el lobo, sino con una misteriosa mendiga, Miss Lunatic, con quien vivirá una de sus mejores aventuras. A pesar de este cambio de guión, la clarísima referencia a su homóloga Caperucita se manifiesta de forma intertextual cuando, al bajarse en la estación y sentirse perdida, sus lloros parecen invocar la aparición de este personaje, que “se detuvo a mirarla y enseguida comprendió por qué le había emocionado tanto aquella inesperada visión. Le recordaba muchísimo a la Caperucita Roja dibujada en una edición de cuentos de Perrault que ella le había regalado a su hijo, cuando era pequeño” (120). Miss Lunatic, un personaje mágico que habita las calles de Manhattan, resulta ser una simbiosis de la abuela de Caperucita con la tradicional hada madrina. La niña reconoce en ella a Madame Bartholdi, la madre del constructor de la Estatua de la Libertad, que fue el modelo en el que se basó su creador (139), aunque también dice que le recuerda a su abuela, a quién se parece en algunas cosas (149). Como en el cuento original, la curiosidad puede a Caperucita, que se entretiene escuchando las historias que le cuenta Miss Lunatic, y termina olvidando su misión: llevar la tarta de fresas a su abuela. Ella le cuenta que es la reencarnación de la Estatua de la Libertad —donde vive por el día— y que llegó a la ciudad de Nueva York en 1885: “Envejezco allí dentro para insuflarle vida a ella, para que pueda seguir siendo la antorcha que ilumine el camino de muchos, una diosa joven y sin arrugas” (148). Estos dos personajes que pasean por la ciudad —una vieja de larga melena blanca empujando un carricoche con una cesta encima y una niña vestida de rojo— sirven a la autora para transgredir la frontera que existe entre realidad y ficción, por lo que no sorprende que se vean envueltas en la filmación de una película, ya que al director le parece que han sido “inventadas por Fellini” (134).<sup>16</sup>

En cuanto al personaje de la abuela, ésta cumple también papeles divergentes en ambas versiones. Ateniéndose a las expectativas del cuento, la abuelita de Carter es una anciana de edad, enferma, indefensa y víctima fácil del hambre voraz del lobo. Sin embargo, en su intento por desvelar metáforas ocultas de las versiones anteriores, Carter saca a la luz el verdadero doble sentido del “hambre” del lobo, para describir la violación y muerte de la abuela:

<sup>16</sup> Roger relaciona a Miss Lunatic con el personaje misterioso de la novela de Martín GAITE *El cuarto de atrás*, en cuanto a la ambigüedad, al “no saber o no poder resolver si la novela era producto de un sueño o de una visión real” (330).



He strips off his trousers and she can see how hairy his legs are. His genitals, huge. Ah! Huge.

The last thing the old lady saw in all this world was a young man, eyes like cinders, naked as a stone, approaching her bed.

The wolf is carnivore incarnate. (116)

En el caso de Martín Gaité, la perfilación del personaje de la abuela es objeto de una paródica inversión de funciones. Lejos de ser la indefensa anciana del cuento, Rebeca Little es una vieja actriz de *music hall* que bebe, va al bingo, se ha casado varias veces, ha vivido múltiples aventuras amorosas y reivindica su independencia ante la sobreprotección que ejerce su hija. Sara, de hecho, proyecta su papel de adulta a partir de la vida de su abuela. Alejándose de los deseos de su madre, quien la instruye para que se case, tenga hijos y les haga la misma tarta de fresas que ella cocina, Sara expone su negativa a ser madre y su deseo de ser actriz como su abuela —quién además había tenido el nombre artístico de Gloria Star (17). En esta versión, la abuela es cómplice de la aventura de Sara por la ciudad, a quien anima, como le explica a Miss Lunatic, para que “se fijara bien en todo para contárselo. Me espera despierta, porque está leyendo una novela policíaca muy interesante. A ella no le dan ni pizca de miedo los parques, baja mucho al de Morningside, y eso que dicen que es tan peligroso” (149).

En el caso de Carter, cuando esta moderna y decidida Caperucita llega a casa de su abuela y se da cuenta de que ha sido devorada por el lobo, tiene lugar el famoso diálogo sobre sus grandes facciones, que ella interrumpe con astucia para preguntar por su abuela. Sabiendo que no hay salida, pues hay otros lobos aullando alrededor de la casa, Caperucita decide liberarse de las ataduras que la oprimen y encasillan en el estereotipo de una víctima sacrificial y comienza a desnudarse: “She closed the window on the wolves’ threnody and took off her scarlet shawl, the colour of poppies, the colour of sacrifices, the colour of her menses, and, since her fear did her no good, she ceased to be afraid” (117). El mencionado diálogo, que se detiene cuando el lobo todavía asume el poder sobre Caperucita, se vuelve a reproducir ahora, mientras ésta le despoja violentamente de sus ropas.<sup>17</sup> Después de preguntarle por el tamaño de su boca y de recibir la esperada respuesta, los papeles se intercambian y la alternancia de poder coloca a Caperucita en la posición dominante: “The girl burst out laughing; she knew she was nobody’s meat. She laughed at

---

<sup>17</sup> Despojándose de sus ropas y arrojándolas al fuego, es decir, abandonando su protección, y arrancando violentamente también las ropas al lobo para echarlas al fuego, ambos se fundirán en su condición de seres lobo. La simbología es clara ya que, al principio del relato, se nos había anunciado que si se queman las ropas de un hombre lobo se le condena a convertirse en lobo el resto de su vida, que es lo que hace Caperucita: “Before he can become a wolf, the lycanthrope strips stark naked. If you spy a naked man among the pines, you must run as if the Devil were after you” (113).



him full in the face, she ripped off his shirt for him and flung it into the fire, in the fiery wake of her own discarded clothing” (118). Negándose a ser la comida de nadie, es decir, su objeto sexual, Caperucita ya no puede satisfacer el deseo del lobo de convertirla en su presa. Como muy bien explica Goertz, en *The Bloody Chamber* las relaciones de poder entre hombres y mujeres se manifiestan a través de la ropa, es decir, quién mira —sujeto en posición dominante— y quién es mirado —objeto en posición pasiva. Aunque las protagonistas de estas historias pertenecen a una cultura en la que el hombre reclama su derecho a objetivarlas a través de la mirada, ellas aprenden modos de liberarse de esta opresión (217). En una reescritura transgresora, el final del cuento reproduce a una Caperucita que, tomando la iniciativa, se ofrece al lobo enfrentándose a su propio deseo sexual reprimido, a través del cual consigue también domesticar la animalización de éste. Ya se había anunciado al comienzo que “the beasts would love to be less beastly if only they knew how” (112). Por eso, tampoco sorprende la descripción final en la que yacen juntos: “...sweet and sound she sleeps in granny’s bed, between the paws of the tender wolf” (118).

Como en un cuento de Caperucita no podía faltar el lobo, en la versión de Martín Gaité, Sara vivirá una segunda aventura tras adentrarse en Central Park y encontrarse con Mr Woolf, un magnate de las tartas, dueño de la más famosa pastelería de Manhattan —“El dulce lobo”—, cuya mayor desgracia es desconocer la receta tradicional de la tarta de fresas. Si el lobo de Carter era una bestia carnívora y devoradora, Edgar Wolf es un personaje solitario e infeliz, desprovisto de agresividad, violencia y autoridad.<sup>18</sup> En un diálogo que parodia al clásico de Caperucita con el lobo, ella le explica que va a casa de su abuela a llevarle una tarta de fresas y le ofrece un trozo asegurándole que a su abuela no le importará, pues: “Le diré que me he encontrado con... Bueno, con el lobo —añadió riéndose—, y que tenía mucha hambre” (164). Sara, alejada del papel de niña indefensa, incluso increpa al lobo por meter las narices en la tarta y, en una escena cómica, éste cae de rodillas para implorar y suplicarle la receta; a cambio, él le concederá un deseo. En esta nueva traslación, Caperucita, nada ingenua y bastante desconfiada, “se puso un poco en guardia, volvió a acordarse fugazmente del vampiro del Bronx. Tampoco convenía dejarse embaucar, sin poner antes las cosas en claro” (166). Finalmente le pide que le lleve a casa de su abuela en limusina (170).

---

<sup>18</sup> Lo más parecido al símbolo del lobo que aparece en el cuento es el “vampiro del Bronx”, que se supone habita el parque cercano a la casa de la abuela de Sara-Caperucita y que nadie se atreve a cruzar. Su abuela no teme el lugar y no cree en las historias que cuentan. Irónicamente el parque se convierte en uno de los lugares más seguros de Manhattan porque no va nadie. En los cuentos tradicionales, el temor a lo desconocido, a las fuerzas incontrolables de la naturaleza, se interpretaba como un símbolo del miedo a la sexualidad y a la libido, que debía reprimirse. Resulta curioso, de este modo, que la abuela de Caperucita, en una clara inversión de las ideologías del cuento, y liberada del encasillamiento de este estereotipo, imagina al supuesto asesino “como un buen mozo” (56-7).

Siguiendo parcialmente las líneas del cuento, ambos se separan tomando caminos distintos; esto es algo que permitirá a Mr. Wolf llegar primero, aunque no para devorar a su presa sino para re-encontrarse con el amor de su vida. En una alteración paródica del final del cuento, este lobo termina descubriendo no sólo la tradicional receta de la tarta sino a la abuela de Caperucita, de quién se había enamorado locamente a los diecisiete años y a quien nunca se había dirigido por ser mayor que él y por su timidez (178). Mientras, esta “niña de diez años, traviesa, inconsciente y audaz” (188), pasea en la limusina, de donde vuelve a escaparse para comprobar que la moneda que le ha dado Miss Lunatic sirve para entrar en un pasadizo secreto que la llevará a la Estatua de la Libertad. Cuando llega a casa de su abuela sola, cumpliendo uno de sus mayores deseos, es testigo del final feliz, a lo cuento de hadas, que pondrá fin a la historia, en el que “la abuela vestida de verde, giraba en brazos del Dulce lobo, a los sones de *Amado mío*, que se estaba oyendo en el *pick-up*” (198-99). Ella misma interpreta este desenlace como lo más parecido a una escena de cine: “Ahora se había acabado la película. Había sido preciosa. Pero eran cosas que no le habían pasado a ella. Se sentía un poco como expulsada del paraíso” (199), por lo que decide huir sola, como muestran las últimas palabras del libro, “hacia la libertad” (205). No es gratuito así, que en esta apología de la libertad, las lecturas favoritas de Sara sean *Robinson Crusoe*, *Alicia en el país de las maravillas* y la misma *Caperucita roja*, pues, como ella misma expone, las tres tienen que ver con la libertad, y los protagonistas se enfrentan a sus propias aventuras solos, sin padres ni madres (22-23). De este modo, al final del cuento dejamos a Sara libre, dispuesta a escapar del yugo de la sociedad patriarcal, en el comienzo de lo que ha sido su “rito de paso” y deseando buscar esa libertad e independencia que la alejan de la niña del principio, ya que ahora posee la única fortuna que existe, y que le ha enseñado Miss Lunatic, “la de saber vivir, la de ser libre” (94).

A la luz de esta comparación, se puede comprobar que las re-escrituras de Caperucita que realizan Carter y Martín Gaité suponen una revisión de los valores que transmitían las versiones anteriores desde postulados, acaso parcialmente, feministas. Si Carter consigue, con su relato, desenmascarar aspectos relacionados con la violencia sexual que subyace en los cuentos de hadas tradicionales, Martín Gaité corta de raíz cualquier aspecto que pudiese evocar violencia o erotismo, para defender un modelo de mujer que aboga por la independencia desde presupuestos que se alejan de las figuras materna y paterna. Por esta razón, en estas autoras re-encontramos la recuperación de los objetivos de los cuentos de Perrault y de los hermanos Grimm, que iban dirigidos tanto a un público adulto como infantil.

Los dos cuentos, como modelos de narrativas de desarrollo, proponen finales que tienen implicaciones muy distintas. En el caso de Carter, la crítica ha estado dividida. Por una parte, se ha señalado que el relato, más que liberar a la mujer de roles estereotípicos que la relegan a una posición de objeto de deseo, reproduce una sexualidad femenina agresiva con la que tradicionalmente se ha tipificado al hombre. Para Duncker, por ejemplo: “Carter envisages women’s sensuality simply as a response to male arousal. She has no conception of women’s sexuality as autonomous desire”, pues es la inevitable violación de Caperucita lo que la lleva a desnudarse y a





disfrutar del encuentro erótico (7).<sup>19</sup> Desde esta perspectiva, también Lewallen considera que Caperucita no realiza una elección libre, sino que se ve obligada a optar entre disfrutar o morir, como está preescrito en una sociedad dominada por normas masculinas donde la regla es “fuck or be fucked” (154 y 149). Por otra parte, también se ha defendido que el final del cuento muestra a un sujeto femenino activo en la construcción de su propia sexualidad, sin ser aniquilada por el lobo. Para Gamble (135) y Goertz (220), a ambos les une finalmente una relación de igualdad. Desde esta perspectiva, el “rito de paso” de la protagonista, de su adolescencia a su madurez, se manifiesta cuando el lobo yace plácidamente en su regazo, en una “*savage marriage ceremony*” (118), que también funde los aspectos más animales de los dos con los más humanos. De esta opinión es Cronan Rose, para quien el proceso de crecimiento de Caperucita se completa precisamente cuando hace el amor con el lobo, ya que supone abrazar a su propia abuela —que había sido devorada por aquel—, y reconocer y afirmar su sexualidad femenina adulta (225). Asimismo, Carrera defiende que el final de la historia contribuye a difuminar las estereotipadas diferencias de género, “un abandono de los papeles de león y cordero, torturador y víctima”, así como a sacar a la luz la violencia sexual que presentan muchos cuentos (109-10). Y Makinen llega mucho más lejos, cuando afirma:

I believe Carter is going some way towards constructing a complex vision of female psychosexuality, through her invoking of violence as well as the erotic... Carter's strength is precisely in exploding the stereotypes of women as passive, demure cyphers. That she therefore evokes the gamut of violence and perversity is certainly troubling, but to deny their existence is surely to incarcerate women back within a partial, sanitized image only slightly less constricted than the Victorian angel in the house. (9)

En definitiva, el cuento explora un tema bastante significativo en la obra de Carter, la negociación de la relación entre predador y presa (Gamble 133), es decir una cuestión de poder.

En el caso de Martín Gaité, a pesar de que tanto la protagonista como su abuela y la misteriosa mendiga promueven valores de libertad, independencia y autonomía femeninas, el final de la novela perpetúa valores patriarcales tradicionales. La liberación sexual que parecía defender la abuela sucumbe en una escena final, nunca mejor dicho, de “cuento de hadas”, cuando baila entre los brazos del rico lobo, el rey de las tartas, en un encuentro teñido de imágenes de amor romántico. Este “Happy End, pero sin cerrar”, como reza el título del capítulo, tan divergente

---

<sup>19</sup> En realidad, Duncker considera que el cuento de hadas posee una trampa infernal imposible de superar, que es la que enlaza la forma con su propósito, de modo que la ideología se manifiesta tan compleja y profunda que no puede evitarse. Por esta razón, Carter “is rewriting the tales writing the strait-jacket of their original structures” (6).

de otras soluciones que transgreden normas sociales conservadoras, se aleja de muchos de los postulados feministas, al no ofrecer una alternativa más allá de la tradicional separación de papeles, eludiendo el potencial subversivo del cuento en beneficio de una ideología de valores tradicionales. Para Osorio, sin embargo, es posible hacer una lectura feminista del cuento, a partir del “discurso igualitario” que presenta la historia (77). Y, para Roger, a diferencia de la versión original, la catarsis final del relato “es algo más lúdico y menos moralizador: más acorde con unos tiempos en los que hace falta descubrir significados y valores que permitan vivir con más imaginación una vida que pierde sentido y cae en la desgana” (“*Caperucita*” 331).

Por último, sólo resta señalar que las tradiciones literarias en las que se inscriben ambas escritoras dan muestra de esta tendencia renovadora del género. En el caso de la literatura en lengua inglesa, autoras como Anne Sexton, Olga Broumas, Jeanette Winterson, A.S. Byatt, Sara Maitland o Emma Donoghue han explorado esta línea, a la vez que se han publicado numerosas antologías de re-escrituras de cuentos de hadas, como *Rapunzel's Revenge* (1985) o *Cinderella on the Ball* (1991). En la tradición hispánica, escritoras como Lucía Etxebarria, Rosario Ferré, Lourdes Ortiz o, incluso, Ana María Matute han revisado muchos cuentos tradicionales, empleando su potencial subversivo para plantear soluciones nuevas desde presupuestos feministas. A pesar de las diferentes interpretaciones que realizan estas dos autoras, re-escribir la historia cultural desde la voz femenina supone cuestionar, transgredir y subvertir patrones tradicionales impuestos que liberen imágenes estereotípicas de la mujer. Como afirmó la misma Angela Carter, es muy importante que las mujeres escriban como mujeres, ya que forma parte del lento proceso de descolonización de nuestra lengua y de nuestros hábitos básicos de pensamiento (75).

## OBRAS CITADAS

- ARMITT, Lucie. "The Fragile Frames of *The Bloody Chamber*." *The Infernal Desires of Angela Carter: Fiction, Femininity, Feminism*. Ed. Joseph Bristow & Trev Lynn Broughton. London & New York: Longman, 1997. 88-99.
- BENGOECHEA, Mercedes. "Brujas y abuelas en reescrituras de cuentos de hadas." *Mosaicos y taraceas: desconstrucción feminista de los discursos del género*. Ed. Mercedes Bengoechea & Marisol Morales. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2000. 39-63.
- CARRERA SUÁREZ, Isabel. "Los cuentos de hadas de Angela Carter: la difícil descolonización de la mente." *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 17 (noviembre 1988): 103-11.
- CARTER, Angela. "The Company of Wolves." *Bananas*. Ed. Emma Tenant. London: Quarter Books, 1977. 10-20.
- . *The Bloody Chamber*. 1979. London: Vintage, 1995.
- . "Notes from the Frontline." *On Gender and Writing*. Ed. Michelene Wandor. London, Boston, Melbourne & Henley: Pandora, 1983. 69-77.
- DAVIES, Catherine. *Spanish Women's Writing 1849-1996*. London & Atlantic Highlands, NJ: Athlone, 1998.
- DUNCKER, Patricia. "Re-Imagining the Fairy Tales: Angela Carter's *Bloody Chambers*." *Literature and History* 10.1 (Spring 1984): 3-14.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carolina. "La bella durmiente de Angela Carter, o por qué el deseo es peligroso para las mujeres." *Mosaicos y taraceas: desconstrucción feminista de los discursos del género*. Ed. Mercedes Bengoechea & Marisol Morales. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2000. 65-76.
- GAMBLE, Sarah. *Angela Carter: Writing from the Front Line*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1997.
- GOERTZ, Dee. "To Pose or Not to Pose: The Interplay of Object and Subject in the Works of Angela Carter." *British Women Writing Fiction*. Ed. Abby H.P. Werlock. Tuscaloosa & London: The U of Alabama P, 2000. 213-28.
- LEWALLEN, Avis. "Wayward Girls But Wicked Women? Female Sexuality in Angela Carter's *The Bloody Chamber*." *Perspectives on Pornography Sexuality: Sexuality in Film and Literature*. Ed. Gary Day & Clive Bloom. London: Macmillan, 1988. 144-58.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *El cuento de nuca acabar*. 1983. Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.
- . *Caperucita en Manhattan*. 1990. Madrid: Siruela, 1991.

- OSORIO, Lua. "El cuento de Caperucita." *Leer* 17 (septiembre-octubre 2000): 72-77.
- ROGER, Isabel M. "Perspectivas críticas: horizontes infinitos. Carmen Martín Gaité: una trayectoria novelística y su bibliografía." *Anales de la literatura española contemporánea* 13.3 (1988): 293-317.
- "Caperucita en Manhattan." *Revista Hispánica Moderna* 45.2 (diciembre 1992): 328-31.
- ROSE, Ellen Cronan. "Through the Looking Glass: When Women Tell Fairy Tales." *The Voyage in: Fictions of Female Development*. Ed. Elizabeth Abel, Mariane Hirsch & Elizabeth Langland. Hanover & London: UP of New England, 1983. 209-27.
- ZIPES, Jack. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk & Fairy Tales*. London: Heinemann, 1979.
- *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural Perspective*. London: Heinemann, 1983.
- *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*. New York & London: Routledge, 1999.

