

Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis¹

Little Red Riding Hood and Postmodern rewriting: the way to anagnorisis

Cecilia Secreto

Universidad Nacional de Mar del Plata
ceciliasecreto@gmail.com

Resumen: La Posmodernidad, desde el gesto de la revisitación y la reescritura, retoma y deconstruye los géneros tradicionales, los estereotipos, los sentidos violentados, cuestionándoles e hibridándolos. Dentro de estos juegos de visitas e invitados, la reescritura vuelve a problematizar, entre otros, la mirada sobre los géneros canonizados y reglados. Massimo Cacciari (1999) señala en *El archipiélago*, cuando explica la tesis de su libro: “En el hospes vive siempre el hostis, y en el hostis el hospes. Son dos verdaderas dinámicas que se entrelazan, no dos estados” A estas dos dinámicas intentaremos atender, entendiendo a los textos seleccionados como a la sub-versión del hostis, aquel que, hospedado por el Logos, ha debido identificarse (in-diferenciarse) con aquél durante siglos (la historia de la Cultura) y no ha podido apartarse lo suficiente como para alcanzar un estado de “diferenciación” hasta el presente posmoderno.

Los personajes de los cuentos de hadas, (en el caso particular del presente trabajo nos centraremos exclusivamente en “Caperucita roja”) figuras estereotipadas, portadoras de una carga simbólica-imaginaria, se ven inmersos, dentro del contexto de la Posmodernidad, en un juego deconstructivo que desbarata los límites del sentido fijo que el mito les ha impuesto, experimentan el pasaje de una visión Una a una visión Otra. Es así que, algunos textos, dentro de las producciones posmodernas, recurren a la deconstrucción de las figuras simbolizadas por los discursos medievales (y/o legendarios), portadoras de un sentido mítico-unívoco; ellas se verán sujetas a una revisitación que las inscribe en un espacio a-lógico.

Palabras clave: Cuento de hadas; Caperucita roja; Deconstrucción; Hospes-hostis; Reescritura.

¹ Anagnórisis: es un recurso narrativo que consiste en el descubrimiento por parte de un personaje de datos esenciales sobre su identidad, seres queridos o entorno, ocultos para él hasta ese momento. La revelación altera la conducta del personaje y obliga a hacerse una idea más exacta de sí mismo y de lo que lo rodea.

Abstract: By revisiting and rewriting texts, Postmodernism goes back to and deconstructs traditional genres, stereotypes, and distorted meanings, questioning and hybridizing them. Considered as a game of visitors and guests, rewriting questions, among others, the way of considering canonized and established genres. In *El archipiélago* (The Archipelago) (1999) Massimo Cacciari points out, when explaining the thesis of his book: "In hospes there always lives hostis, and in hostis, hospes. They are not two different states but interwoven dynamics". We will try to pay attention to these two dynamics, understanding the selected texts as a subversion of the hostis, that one which, located in the Logos, had to identify itself with it for centuries (the whole history of culture) and, until present postmodernism, could not take enough distance as to reach a state of "differentiation".

The characters of fairy tales (in this article we will only focus into "Little Red Riding Hood") stereotyped figures that carry a symbolic-imaginary load, are immersed in a deconstructive game which demolishes the limits of the fixed meaning that myth has imposed them. In that sense, they go from a modern perspective to a postmodern one. The consequence is that some postmodern works deconstruct the characters created by Medieval (and/or legendary) discourses, which carry a univocal mythical meaning. So, they will be revisited, which means that they will be introduced into a non-logical space.

Keywords: Fairy tale; Little Red Riding Hood; Deconstruction, Hospes-Hostis, Rewriting.

Introducción

Desde un punto de vista léxico intenté eliminar todas las asperezas arcaicas que nos alejan del corazón de las cosas. Y luego busqué un ritmo, la coherencia de un paso, la respiración de una velocidad particular y de una lentitud especial. Lo hice porque creo que acoger un texto que viene desde tan lejos significa, sobre todo, contarlo con la música que es nuestra.

(ALESSANDRO BARICCO: *Homero, Iliada*)

Hace unos años Alessandro Baricco se propuso leer en público la *Iliada*, luego comprendió que la tarea era imposible, dado que la lectura completa del texto requería alrededor de unas cuarenta horas. Sin abandonar el objetivo de su empresa, Baricco decidió "adaptar" la epopeya de modo tal que su lectura pública y compartida fuese posible. A esta adaptación él la denomina "intervención". A esta intervención nosotros la denominamos "reescritura". A esta reescritura él la tituló *Homero, Iliada* (2004). A este título nosotros lo "rebautizamos" como la "Iliada de Baricco".

Barthes (1966: 82) nos dice en *Crítica y verdad*: "Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo; es desear, no ya la obra sino su propio lenguaje. Pero por ello

mismo es remitir la obra al deseo de la escritura, de la cual había salido. Así da vueltas la palabra en torno al libro: leer, escribir: de un deseo a otro va la literatura”

Si bien Barthes alude a la tarea del crítico cuando hace referencia al deseo del lenguaje de la obra por parte de quien escribe una crítica, creemos que este criterio es trasvasable al concepto de reescritura; sin lugar a dudas, reescribir implica no solamente la previa y necesaria lectura de un texto, sino la apropiación misma del lenguaje de ese texto, la apropiación de sus metáforas, sus espacios en blanco, sus metonimias... dado que toda reescritura es metonímica² en tanto toma una “parte” de la escritura para poder reemplazarla en la cadena significante por otro deseo: innombrable e inconcluso.

Vamos a centrarnos en algunos textos que, en principio, se caracterizan por regresar a lo escrito, textos que reescriben, que pueden entenderse como reescritura³. Dentro del género tradicional **Cuento de hadas** nos centraremos en una novela y un cuento que regresan a “Caperucita roja”. En rigor, no se trata de una reescritura que copia o que reproduce, sino de una escritura simulacro, reescritura que es producción.

Plantea Deleuze en *Diferencia y repetición* (1988: 136)

por simulacro no debemos entender una simple imitación (al modo platónico), sino más bien el acto por el cual la idea misma de modelo o de una posición privilegiada resulta cuestionado, invertido. el simulacro es la instancia que comprende una diferencia en sí, como (al menos) dos series divergentes sobre las cuales juega, una vez abolida toda semejanza, sin que pueda entonces indicarse la existencia de un original y una copia.

² Elijo la figura de la metonimia y no la de la sinécdoque para establecer relaciones con el concepto de reescritura por más de un motivo. En primer lugar recordemos que la sinécdoque es un tropo literario que consiste en “dar una parte por el todo”, mientras que la metonimia abarca un campo lingüístico más extenso que, desde algún lugar, incluye al procedimiento sinécdoquico. Sabemos que la metonimia, junto con la metáfora, es una de los mecanismos de la figuración onírica. Por otro lado, “en la medida en que la metonimia consiste en un desplazamiento de los significantes que culmina con la supresión de algunos segmentos de la cadena discursiva, puede suponerse que el inconsciente se manifiesta por la censura a que somete el segmento que desaparece. Pero hay que precisar, además, que el significante desplazado no remite a un objeto que colmaría el deseo, sino que designa y enmascara al mismo tiempo la ausencia que el deseo marca en el interior de la cadena significante” (Le Galliot: 1977: 75). De hecho los textos que pueden entenderse como reescritura no se limitan a tomar una parte por el todo (respecto del texto que reescriben) sino a continuarlo dentro de la cadena discursiva, respondiendo a un mecanismo que no sólo no cierra en relación al texto de referencia sino que lo continúa.

³ Los alcances teóricos del concepto de reescritura con el que me manejaré a lo largo de este trabajo se encuentran desarrollados más extensamente en mi capítulo de libro “La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura” en Cristina Piña (editora) *Literatura y (pos)modernidad*, Buenos Aires: Biblos, 2008.

Este simulacro, esta reescritura, puede entenderse también como una visitación. Se trata de un encuentro feliz entre iguales, sin jerarquías.

Uno de los conceptos propuestos por Derrida (1971) para entender los “juegos” de la posmodernidad (del posestructuralismo) es el de deconstrucción. Deconstruir es apuntar a una descentralización, a desenmascarar la naturaleza controversial de todo centro. Deconstruir consiste en hacer danzar los juegos binarios de opuestos (propios del pensamiento moderno) sin anclar en ninguno de ellos, promoviendo una verdadera desjerarquización. Este concepto de Derrida puede leerse en correlación con el de simulacro propuesto por Deleuze (ya señalado anteriormente), puesto que el simulacro rechaza la idea de un original. Sin original no hay copia (he aquí un par binario jerarquizante), por lo tanto no hay centro.

José Amícola (2003: 29) sostiene:

En muchos sentidos, cada género literario suministra, entonces, un plus de sentido. Este valor agregado de sentido va, por cierto, contra la creencia de que un género literario se percibe como un molde vacío e intercambiable, así como también ahistórico. El género literario es, por ello, la piedra de toque contra cualquier enfoque binario contrastivo que lo catalogue como mero hecho formal y, por lo tanto, pieza clave de cualquier discusión teórica de la literatura. El género literario [...] es un territorio de ficción de sentidos y, por ello un lugar altamente productivo para el desarrollo de una crítica cultural [...].

La distinción entre géneros mayores y menores hace tiempo que comenzó a ser una cosa del pasado. Las novelas han dejado de ser novelas; las autobiografías han alternado con la ficción; la novela histórica ya se tiñó de subjetividad, ya contó el otro lado de la historia, la de los vencidos (el lado de la sombra, al decir de Foucault); el cuento de hadas ha dejado de tener un final feliz; el policial dejó de presentar un caso resuelto; el relato gótico dejó de provocar un miedo decimonónico. Es decir, los géneros comenzaron a cruzarse, a cuestionarse, a promover nuevos campos semánticos, nuevos horizontes de lectura y de sentido. Por eso no puede entenderse a la Posmodernidad sin todo el arsenal moderno (Modernidad que comienza con el *cogito cartesiano*, pero que, yendo más atrás, se iniciaría con las categorías binarias jerarquizantes de Platón). Entonces, no puede entenderse a la Posmodernidad sin toda la historia que la antecede, en tanto que la escritura posmoderna *visita* escrituras previas, las desarticula, las deconstruye, las atraviesa y las re-organiza.

La Posmodernidad, desde el gesto de la revisitación y la reescritura, retoma y deconstruye los *géneros tradicionales*, los estereotipos, los sentidos violentados, cuestionándoles e hibridándolos. Dentro de estos juegos de visitas e invitados, la reescritura vuelve a problematizar, entre otros, la mirada sobre los géneros canonizados y reglados.

Para circunscribir teóricamente a las producciones posmodernas recurriré al concepto de espacio a-lógico, en contraposición con la lógica que rige a las producciones modernas.

Massimo Cacciari (1999: 19) señala en *El archipiélago* cuando explica la tesis de su libro: "El archipiélago es metáfora del problema de la conexión entre identidad y relación. ¿Cómo es posible afirmar la propia identidad sin, al mismo tiempo, "salir" de ella, sin resolverla en lo otro de sí?

Para Massimo Cacciari el Viaje hacia el Logos es común a todos. Logos que, desde su mirada, es viaje. Entonces, puede sostenerse que el Logos ha hospedado durante siglos el espacio de lo otro, de lo extranjero, de lo que no era Uno, lo Mismo. Ha hospedado a lo diferente, y lo diferente (el extranjero) en tanto huésped (hostis) se ha sometido a las leyes impuestas por el Logos, hasta que las encontró "i-lógicas" y comenzó a instalar el espacio de lo a-lógico. Es decir, el huésped (el extranjero, el marginal, el hospedado) estableció los límites dentro de la propia "casa de la Razón" y se apartó de quien tan amablemente le brindó hospitalidad: el hospes (quien recibe y acoge), consciente de provocar la *hybris* del orden cultural establecido. Señala Cacciari: "En el hospes vive siempre el hostis, y en el hostis el hospes. Son dos verdaderas dinámicas que se entrelazan, no dos estados" (20).

A estas dos dinámicas intentaré atender. ¿De qué manera?, entendiendo a los textos seleccionados como la sub-versión del hostis, aquel que, hospedado por el Logos, ha debido identificarse (in-diferenciarse) con él durante siglos (la historia de la Cultura) y no ha podido apartarse lo suficiente como para alcanzar un estado de "diferenciación" hasta el presente posmoderno. De este modo, las escrituras a las que me acercaré y analizaré, podrán considerarse escrituras que dialogan con el *hospes* (en esa dinámica entrelazada de la que habla Cacciari).

Circunscribiré dicho diálogo (entre el hospes y el hostis) a las teorías que dan cuenta del fenómeno de reescritura, dado que puede entenderse al hostis, es decir, ese elemento hospedado y regido por las leyes "lógicas" del hospes, como un elemento "escondido o subordinado" que, en el momento de ruptura con las normas que lo ligaban al hospes, elevará su propia voz, trazará su propia letra, realizará su propia escritura. Pero esta escritura no se aparta totalmente de la escritura del hospes, sino que, en tanto dialoga con ella, la reescribe, como en un nuevo dictado, bajo la luz de su conciencia, de su historia, de su margen. Lo que estaba afuera, entra. Es decir, el *hostis*, separado del *hospes*, necesita establecer las diferencias, diferencias que sólo son posibles en tanto es posible la existencia del *hospes*, una existencia signada por el orden del Logos. Es condición de necesidad, para el estado de diferenciación que signará al *hostis*, la relación de diálogo con el *hospes*. Vale decir, no puede haber re-escritura sin escritura, ni espacio de lo a-lógico sin el orden del Logos, ni subversión sin versión, ni deconstrucción sin construcción (ni malestar sin cultura). Y, adelantándome a los textos que atenderemos, no puede haber *Caperucita en Manhattan* y "Si esto es la vida, yo soy Caperucita roja" sin las versiones de Perrault y los hermanos Grimm de "Caperucita roja".

Así, podemos entender al Logos como territorio que se abre en líneas de fuga. La reterritorialización propone un territorio nuevo, abierto siempre a nuevos procesos de desterritorialización, antidogmáticos y creativos.

Hablar de reescritura implica tener presente un proceso donde la escritura exhibe y ostenta una relación de evidente diálogo con otros textos, pues si bien como sostiene Barthes, el texto es un mosaico de citas, en el caso de la reescritura el texto sería doblemente texto, pues a su condición natural de mosaico (de intertextualidad que podríamos caracterizar como “inconsciente” puesto que es no sabia o involuntaria) se le suma un estado de conciencia respecto de aquella intertextualidad de la que el mismo texto puede dar cuenta desde su génesis.

Elisa Calabrese y Luciano Martínez (2001: 56) en su libro *Miguel Briante. Genealogía de un olvido* indican que:

Sentar genealogías literarias haría emerger la diferencia y la discontinuidad, al tiempo que revelan como paradoja el hecho de afirmar la identidad textual partiendo de un proceso heterogéneo [...] la reescritura se vería como una modalidad de lectura que ve en el texto la lectura de sus ancestros...

Reescribir es volver, es visitar, es releer, es dialogar, discutir, repensar, reinstaurar, sentar la diferencia. También es admirar, querer ser, parecerse, buscar en el otro, acercarse al otro, alejarse del otro. Es establecer una genealogía, ya sea para asemejarse, ya sea para apartarse. Es también determinar una antigenealogía. Reescribir es siempre dialogar, en silencio o a los gritos. En toda reescritura hay siempre presente un gesto de re-conocimiento. Quien lee una reescritura también relea sus propias lecturas. Así, toda una maquinaria se pone en movimiento (una maquinaria tanto cultural como individual).

Los textos en cuestión, producidos dentro de un contexto posmoderno, se caracterizan por presentar, como rasgo en común, un claro diálogo con otros textos canonizados (modernos) que actuarán como hipotextos y/o genotextos. Dichos textos canonizados (hospes) se verán deconstruidos por la reescritura (hostis). A partir de este juego deconstructivista y desacralizador emergerán nuevos ordenadores de sentido.

El cuento de hadas: mil veces caperucita⁴

Lejos de ser solamente un relato para niños, el cuento de hadas se nos presenta -desde sus inicios como relato oral, hasta nuestros días, en que luce, más que nunca, sus multifacéticas variantes- como un ejemplo fascinante de la voz/ escritura de mujeres (y

⁴ Este capítulo, titulado “El cuento de hadas: un hilo dentro del tapiz medieval” es parte del trabajo *El cuento de hadas: de los relatos orales alrededor del fuego a los juegos de rol y las reescrituras transgresoras* que conjuntamente con la Mg. Cristina Piña venimos escribiendo desde hace unos años, todavía en proceso.

también de hombres) donde se pone en evidencia la necesidad de subversión y transgresión al espacio del poder andro-falo-teo-céntrico⁵.

En *El juego de las astucias*, Dolores Juliano (1992) propone una lectura del cuento tradicional como un espacio de comunicación y de reivindicación femeninas. Esto no significa que lisa y llanamente no existieran historias con héroes masculinos, pero sí que mientras en las historias y discursos oficiales las mujeres ocupaban espacios secundarios, en los cuentos maravillosos se les ofrece ese lugar desde donde compensar la discriminación sufrida en la vida cotidiana.

Sostiene Juliano que en realidad lo que interesa es saber cómo se articula un relato en una sociedad concreta, más que determinar dónde se originó o si sus raíces son muy antiguas. Las madres junto a las cunas o las abuelas junto al fuego no repetían el cuento de la Cenicienta porque proviniera de una venerable tradición clásica, sino porque hablaba de pesadas tareas domésticas de las que se podían liberar con ayuda de fuerzas mágicas, y estos problemas y estas esperanzas estaban presentes en la vida cotidiana, pues, como nos recuerda Ana María Fernández (1997) los discursos no deben pensarse fuera de la demanda social que los constituye.

Centrándonos ahora en la figura masculina Dolores Juliano nos recuerda que el cuento de hadas es el único relato de nuestra cultura en la que se encuentra la imagen de "hombre objeto", entendiendo por tal el que es válido principalmente por elementos físicos o de status.

De él nunca se detallan las condiciones individuales, sólo la valentía. El príncipe es el príncipe, y eso es todo, nunca tiene nombre ni atributos.

Frente a él Cenicienta, Blancanieves, la Bella Durmiente, poseen una individualización y una historia más concretas, desde la atribución de un nombre propio, por demás connotativo.

La reescritura posmoderna de los cuentos de hadas se caracterizan por visitar al género desde una perspectiva deconstructivista, instaurando un diálogo entre el original y la no-copia, donde en original está siempre presente en los márgenes de la no-copia. Juego del que, como hemos expuesto, tan lúcidamente logra interpretar Cacciari con los conceptos teóricos de hospes y hostis.

El pensamiento deconstructivista posmoderno, encarnado en la figura de Jacques Derrida, es un ejercicio del pensar que supone, más que intentar "fugarse" de la

⁵ Los aspectos que relacionan al cuento de hadas con una escritura-reescritura de mujeres o como una herencia femenina que nominaliza el malestar en la cultura al mismo tiempo que escenifica una conciencia de tipo ideológico-político que inscribe el género, el compromiso, el deseo y la dificultad, lo he desarrollado extensamente en mi capítulo de libro "Herencias femeninas: nominalización del malestar" en Cristina Piña (editora) *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

metafísica, permanecer en ella, realizando un trabajo que implique horadarla desde sus mismas estructuras. Algo que Nietzsche, con la figura del filósofo topo, ya se había propuesto. El pensar deconstructivista no apunta a ir “más allá”, sino a una permanencia “que horade” pues entiende que es desde “adentro” del edificio de la metafísica que se debe trabajar. Este es el trabajo del pensamiento en las grietas y en las fisuras, que ya se realiza en el lenguaje mismo (Cragolini: 14 y ss).

El lenguaje filosófico, dice Derrida, es pues una máquina de jerarquización que constantemente produce y reproduce nuevas oposiciones, nuevas interpretaciones binarias de los conceptos. Señala que apenas pretendemos desembarazarnos de una oposición nos vemos envueltos en una nueva jerarquía (como en el caso de la inversión y del trabajo negativo de la dialéctica especulativa pues ésta se deconstruye siempre).

Es importante señalar que para Derrida no resulta suficiente pretender criticar la metafísica por medio de una simple “puesta de cabeza” de sus valores y sus conceptos, pues la deconstrucción no se trata de una mera “inversión” de los términos. Nos recuerda que a la identidad no se le puede oponer otro concepto sino *un cierto tipo de trabajo textual*.

Para llevar a cabo este “cierto tipo de trabajo textual” que sugiere Derrida, hemos hallado como punto de andamiaje el espacio-tiempo de la Edad Media, momento histórico-cultural de cristalización de la Mismidad, bajo la impronta inquisidora del poder religioso del cristianismo.

El “deseo” en el período medieval interrumpe la continuidad de la categoría “cuerpo/alma” y la inscribe en un marco de oposiciones y dicotomías a partir de una visión del cuerpo como sede de la concupiscencia y de los apetitos sensibles opuesta al “alma” como sede de la potencias intelectivas superiores” (Naughton: 2005, 30).

El pensamiento y en especial la escritura posmodernos (escritura llevada a cabo por mujeres en este caso) presentan la escenificación de una malestar en la Cultura. Dicha Cultura, a través de un pensamiento binario jerarquizante, que se ha dado en llamar lógico, se ha ocupado de imponer *modelos arquetípicos femeninos*, que han terminado de definirse como tales durante la Edad Media (la puta, la santa, la tonta, la bruja, la virgen). Llegados a un estadio de la Cultura en los siglos XX y XXI, que conocemos bajo en nombre de Posmodernidad, tales modelos se ven sometidos, a partir de un pensamiento a-lógico (deconstructivista) a una *reescritura* que los desmitificará, los reconstruirá y someterá a los avatares del devenir.

Marta López Gil (1994:36) se propone el arduo trabajo de reflexionar en torno de la problemática ¿Cómo pensar de otra manera? , y señala:

El pensamiento Uno, el pensamiento sin error, el pensamiento acumulativo, el pensamiento piramidal, esa imagen desaparece y, con ello, la soberanía del sujeto que “lo sujeta”. Aparece, en cambio, un pensamiento cuya base no son ideas claras y distintas, representación de supuestas identidades o formas fijadas a priori, sino un

pensamiento producto de facultades dispersas. En definitiva, y como lo dice tan bien Foucault en su ensayo, fin de la *filosofía de la representación* de un sujeto y comienzo de la *filosofía de la diferencia*, no diferencia dialéctica conciliadora en la que la negación es negativa, por un lado, y, por el otro, desaparece en la unidad de una nueva síntesis, sino de una diferencia a secas.

El “deseo” en el período medieval interrumpe la continuidad de la categoría “cuerpo/alma” y la inscribe en un marco de oposiciones y dicotomías a partir de una visión del cuerpo como sede de la concupiscencia y de los apetitos sensibles opuesta al “alma” como sede de las potencias intelectivas superiores.

En lo que toca a la reescritura de cuentos de hadas, podemos señalar como antecedente del tema los estudios y lecturas de Christina Bacchilega (1999), Elizabeth Wanning Harries (2001) y Donald Haase (2004), todos ellos enfocados a la reescritura de los cuentos de hadas en lengua inglesa y francesa.

Así, el libro de Bacchilega se propone entender el cuento de hadas no ya como literatura infantil sino dentro del contexto más amplio del folklore y los estudios literarios. Se centra en las estrategias narrativas a través de las cuales están retratadas las mujeres en cuatro cuentos clásicos: “Blancanieves”, “Caperucita Roja”, “La Bella y la Bestia” y “Barbazul”. Bacchilega rastrea las fuentes orales de cada cuento, ofrece una interpretación provocativa de versiones contemporáneas de Angela Carter, Robert Coover, Donald Barthelme, Margaret Atwood y Tanith Lee, y explora las formas en que los cuentos se transforman en filmes, programas de televisión y musicales. Bacchilega enmarca su análisis de los cuentos de hadas por medio de una lente deconstructiva, buscando la capacidad de cada revisión para descifrar la moraleja del cuento de hadas tradicional para ser cuestionador.

Por su parte, el estudio de Wanning Harries se propone reintroducir a los lectores del siglo XXI en una tradición del cuento de hadas “perdida”: los ricos y complejos cuentos escritos por mujeres francesas del siglo XVII, o *conteuses* (contadoras). Estas mujeres aristócratas, habitués de los salones literarios de la época, han sido, en gran medida, desestimadas y omitidas del “canon” tradicional del cuento de hadas (en gran medida formado por autores hombres).

Harries plantea que, en rigor, hay dos tradiciones del cuento de hadas: el modelo compacto ejemplificado por los Grimm, Andersen, Perrault y otros, y los elaborados cuentos de las *conteuses*. En el tercer capítulo se aparta de Francia y salta el canal a Inglaterra para discutir la invención del siglo XVIII de los cuentos folklóricos ingleses. Discute la existencia de una tradición oral más temprana que llevó al surgimiento de los cuentos escritos y ofrece ejemplos de influencia obvia de las *conteuses* en algunos de los cuentos didácticos escritos para niños a fines del siglo XVIII.

Finalmente, los dos últimos capítulos de Harries saltan al siglo XX para discutir cómo las escritoras modernas –Anne Sexton, Angela Carter, Crista Wolf y Carolyn Steedman, entre otras– han reclamado la tradición de las *conteuses* de cuentos de hadas y la han hecho propia, una tradición de mujeres modernas.

Atendiendo ya a la investigación de Donald Haase⁶, podemos decir que se trata de un análisis que discute los cuentos de hadas desde un ángulo feminista. Dicho artículo constituye la introducción de un nuevo libro de Haase *Cuentos de hadas y feminismo*.

El panorama de Haase es una investigación cronológica de los diferentes estados en la investigación del cuento de hadas. Mientras que el temprano movimiento feminista sobre todo criticaba la pasividad de los personajes femeninos de los cuentos de hadas, el espectro posterior se ha ampliado y se inventaron e impusieron nuevos enfoques.

Todos estos trabajos tienen una matriz en común, la de acercarse a la lectura y el análisis de los cuentos de hadas desde una mirada que rescata y valoriza la utopía femenina que ellos esconden o evidencian. Al mismo tiempo consideran a este tipo de cuento desde una mirada feminista que propone una lectura de ellos desde parámetros antropológicos, es decir, respetando el marco de demandas sociales de la época. Así, el cuento de hadas sería un tipo de relato de “origen” femenino que evidencia el lugar asignado a las mujeres en la Edad Media. Desde este lugar, la reescritura del cuento de hadas es leída como una deconstrucción no sólo de aquellos cuentos sino de los modelos femeninos impuestos, porque se parte de la idea de que los cuentos de hadas han funcionado, en su origen, como “tecnologías del yo” en sentido foucaultiano, en tanto que contribuyeron, concretamente en la Edad Media, al proceso de subjetivación de la mujer, luego se convirtieron en “tecnología del poder” a partir de su instrumentación patriarcal.

Los personajes de los cuentos de hadas, figuras estereotipadas, portadoras de una carga simbólica-imaginaria, se ven inmersos, dentro del contexto de la Posmodernidad, en un juego deconstructivo que desbarata los límites del sentido fijo que el mito les ha impuesto, experimentan el pasaje de una visión Una a una visión Otra. Es así que, algunos textos, dentro de las producciones posmodernas, recurren a la deconstrucción de las figuras simbolizadas por los discursos medievales (y/o legendarios), portadoras de un sentido mítico-unívoco, ellas se verán sujetas a una revisitación que las inscribe en un espacio a-lógico. Nos acercaremos a los textos seleccionados partiendo de la premisa de Cacciari de “sub-versión del hostis”, aquel que, hospedado por el Logos, ha

⁶ El libro de Donald Haase, *Fairy Tales and Feminism. New Approaches* (2004) se divide en diez capítulos, el capítulo escrito por Fiona Mackintosh, titulado “Babes in the *Bosque*: Fairy Tales in Twentieth-century Argentine Women’s Writing” toma en consideración (páginas 152-153) dentro del panorama de la crítica literaria argentina respecto de la relación cuento de hadas y feminismo al artículo citado anteriormente: Cecilia Secreto: “Herencias femeninas, nominalización del malestar”, *op cit.*

debido identificarse (in-diferenciarse) con él durante siglos (la historia de la Cultura) y no ha podido apartarse lo suficiente como para alcanzar un estado de “diferenciación”, hasta el presente. De este modo, las escrituras a las que nos acercaremos y que analizaremos, podrán considerarse escrituras que dialogan con el *hospes*, dentro de una dinámica entrelazada.

De este modo podremos entender que cada texto posmoderno es uno y es otro, es múltiple, es palimpsesto, es doble e infinito, es inquilino y co-habitante, es sinfónico: figuras del archipiélago. Cada Caperucita es todas las que la antecedieron. Caperucita ha dado lugar a *las* Caperucitas, la unidad ha cedido espacio a la multiplicidad, la repetición a la diferencia.

Edipo ha llegado hasta a olvidar el sentido del enigma que había resuelto: que el hombre es muchos, que el hombre hospeda en sí innumerables dobles, padre-hijo, hijo-esposo, madre-esposa, hija-hermana, hermano-hijo, junto a aquello que abarca de algún modo a todos: amigo-enemigo. ‘Contra-dichos’ que no se disponen según sucesiones cronológicas pacíficas, previsible, sino que resuenan juntos, sobre la misma escena, *personae* del drama. Nuestro *socius* por excelencia, nosotros mismos, es *alter*, es otro, que nos sorprende o seduce o captura y lacera, pero con el cual, sin embargo, co-habítamos irrevocablemente. Archipiélago interior del cual es imagen el archipiélago mediterráneo. (Cacciari, 1999: 39).

Así, todo texto es doble, es escritura y reescritura, es un contra-dicho.

***Caperucita en Manhattan* (Martín Gaité: 2010): la búsqueda de la libertad**

Quizás esta novela empiece por llamar la atención desde el título, porque, la fuerte impronta imaginaria que proporcionan los cuentos de hadas está relacionada, en primera instancia, con el ambiente y la atmósfera en que transcurren: Edad Media, bosques hechizados, peligrosos y sombríos, torres y castillos. Sin embargo esta Caperucita nos traslada, desde antes de comenzar su lectura, al barrio más woodyallenesco⁷ de Nueva York, lleno de luces, con un arquitectónico puente, un imponente parque, una emblemática estatua abierta al mar, a los barcos, al progreso y al mundo.

Manhattan como ámbito de Caperucita suena “mal” a los oídos del lector, provoca una sonrisa. ¿Por qué Manhattan, para esta nueva Caperucita? Porque es el espacio que simboliza la libertad, mejor dicho, la Libertad. Caperucita ha viajado, a lo largo de los siglos, desde el bosque sombrío de la Edad Media, atravesando la moral neoclásica, disfrutando del folklore de los Grimm, hasta desembarcar en Nueva York, ciudad donde

⁷ Allen es el apellido de la familia de esta Caperucita. Se trata, sin dudas, de un guiño intertextual que nos conduce a la figura de Woody Allen, director de cine norteamericano que se caracteriza por haber filmado durante un largo período de su carrera solamente en la ciudad de Nueva York. Especialmente la película *Manhattan* demuestra la predilección del director por este barrio neoyorkino.

vive la libertad, no ya estatuaría sino en persona. Porque en esta novela, la estatua de la libertad es un personaje: Madame Bartholdi, conjugación de bruja y hada, joven y vieja, bella y decrepita, mortal e inmortal. Madame Bartholdi es el personaje que, junto a la abuela, enseñan a Caperucita el “camino” de la libertad y la autodeterminación. Madame Bartholdi, es, asimismo, un personaje complejo y multifacético, el nombre con el que deambula por las calles de Manhattan es el de Miss Lunatic, su aspecto es el de una vieja harapienta, detrás se esconde su verdadera identidad, una mujer “eterna” y bellísima, modelo femenino de la estatua de la libertad, ella misma es la estatua, ella misma es la libertad. Si tomamos estos significantes que configuran el universo del personaje y atendemos a sus tramados metafóricos y metonímicos, veremos cómo en ella se conjugan la belleza, la inteligencia, el poder, el misterio, las dualidades femeninas, bajo el signo de la luna: cambiante y al mismo tiempo regidora de las mareas y los ciclos vitales. Lunática es también el mote que, peyorativamente, indica el humor antojadizo de las mujeres.

De aquel cuento de Perrault (1697), ajustado a la moraleja⁸, atento a dejar como enseñanza que las buenas niñas no deben hablar con ningún desconocido porque los desconocidos son señores con intenciones de abusar de las señoritas lindas y confiadas, ha quedado poco pero muy significativo: han quedado Caperucita, la madre (aunque, más importante aún que la madre misma, la tarta de fresa que la madre envía a la abuelita enferma), la abuelita y el lobo. El leñador valiente y salvador de los hermanos Grimm⁹ (1812) pareciera no ser necesario, pues a esta Caperucita no se la come ningún lobo, porque ella sabe negociar el precio de su libertad y está acompañada por otras

⁸ La moraleja de la versión de Perrault dice así:

Aquí vemos que la adolescencia,
En especial las señoritas
Bien hechas, amables y bonitas
No deben a cualquiera oír con complacencia,
Y no resulta causa de extrañeza
Ver que muchas del lobo son la presa.

Y digo lobo, pues bajo su envoltura
No todos son de igual calaña:
Los hay con no poca maña,
Silenciosos, sin odio ni amargura,
Que en secreto, pacientes, con dulzura
Van a la siga de las damiselas
Hasta las casa y en las callejuelas:
Más, bien sabemos que los zalameros
Entre todos los lobos, ¡ay! Son los más fieros.

⁹ En la versión de los hermanos Grimm Caperucita y la abuelita son rescatadas de la panza del lobo por “un leñador que por allí pasaba”. Finalmente el lobo es rellenado con piedras y tirado al río.

mujeres que saben conducirla por el camino de la búsqueda individual: Estados Unidos es la tierra de las oportunidades.

Así, la madre, Vivian Allen, está retratada como una mujer alejada de los verdaderos intereses de la hija, inmersa en una rutina que no la hace feliz, la madre de Sara Allen (así el nombre de la nueva Caperucita) reproduce mandatos y la escandaliza todo aquello que ponga en marcha el desorden, su gran pasión es cocinar tartas de fresa, receta ancestral que la convierte en la especialista, desconoce el hartazgo que esta tarta provoca entre los miembros de la familia que deben comerla repetidamente. Sin embargo esta tarta funcionará como elemento mágico que pondrá en contacto entre sí a los otros personajes de la historia.

Su padre, el señor Samuel Allen, era fontanero, y su madre, la señora Vivian Allen, se dedicaba por las mañanas a cuidar ancianos en un hospital de ladrillo rojo rodeado por una verja de hierro. Cuando volvía a casa, se lavaba cuidadosamente las manos, porque siempre le olían un poco a medicina, y se metía en la cocina a hacer tartas, que era la gran pasión de su vida.

La que mejor le salía era la de fresa, una verdadera especialidad (16).

El personaje que atrae la atención de la niña es la misma abuela, Rebeca Little, quien lejos de ser aquella viejita enferma y bastante ingenua de las versiones del cuento tradicional, está verdaderamente cerca del deseo, de la vida y de los placeres. La abuelita tiene un pasado lleno de brillos, de amores, de noches y de anécdotas. Rebeca, al igual que Miss Lunatic, tiene una doble personalidad, posee un nombre artístico: Gloria Star, la cantante de music hall. La abuela y la nieta están mucho más unidas entre sí que las madres con sus hijas, es así que la señora Allen queda afuera de los intereses vitales de su propia madre y de su propia hija: vivir, ser felices y disfrutar la libertad, como único camino. Pareciera que el texto quisiera decirnos que existe una generación que ha quedado apresada.

Mientras hablaba miraba alrededor. Aunque sus temores se habían desvanecido al dar la luz, la verdad es que el dormitorio estaba hecho una catástrofe. Presentaba un aspecto que dificultaba seguir jugando a ser Gloria Star en sus tiempos de esplendor declinante. Olía a colillas, a cerrado, a sudor y a perfume barato. Por el suelo y colgando del respaldo de los asientos, se veía un revoltijo de ropas de toda índole, y encima de la gran cama deshecha, había un montón de cartas, fotografías y recortes de prensa esparcidos sin orden ni concierto. (61-62).

Pero no se atrevía a decírselo a su madre, como tampoco se atrevía a confesarle que no le hacía ninguna ilusión tener hijos para adornarlos con sonajeros, chupetes, baberos y lacitos, que lo que ella quería de mayor era ser actriz y pasarse todo el día tomando ostras con champán y comprándose abrigos con el cuello de armiño, como uno que llevaba de joven su abuela Rebeca en una foto que estaba al principio del álbum familiar, y que a Sara le parecía la única fascinante (17).

Esta Caperucita es más astuta y menos inocente que la primera porque ha tenido la dicha y la ventura de leer. Sara es una lectora ávida y reflexiva. Existe un personaje que

la provee particularmente de libros, el “ex” novio de la abuela, Aurelio, un personaje que ella relacionará siempre con las lecturas y las librerías, aunque nunca lo llegó a ver. El rey-librero de Morningside le regaló, cuando tenía dos años, un rompecabezas enorme con cubos que llevaban en cada cara una letra mayúscula diferente, gracias a este juego Sara se familiarizó prontamente con las vocales y las consonantes.

La viñeta que más le gustaba era la que representaba el encuentro de Caperucita Roja con el lobo en un claro del bosque; cogía toda una página y no podía dejar de mirar. En aquel dibujo, el lobo tenía una cara tan buena, tan de estar pidiendo cariño, que Caperucita, claro, le contestaba fiándose de él, con una sonrisa encantadora. Sara también se fiaba de él, no le daba ningún miedo, era imposible que un animal tan simpático se pudiera comer a nadie. El final estaba equivocado. (23).

La lectura y las palabras serán la llave hacia la libertad de esta caperucita posmoderna. Sara juega a inventar palabras y hay unas en especial, las “farfanías”, que son las palabras inventadas que le dan felicidad. “Por ejemplo, “miranfú” quería decir “va a pasar algo diferente” o “me voy a llevar una sorpresa”” (35). Esta creatividad provoca en la madre temor, casi espanto, sólo puede aducir que su hija está loca y arguye con la vecina que lo que tiene es “complejo de superdotada”. Las primeras palabras que Sara escribe en un cuaderno que le regaló su padre son: río, luna y libertad.

¿Quién es el lobo, en este relato? se trata de un viejo millonario, fabricante de pasteles, su nombre es Edgard Woolf, mejor conocido como el rey de las tartas. Tiene casi todo para sentir que no le falta nada, pero algo anda mal en sus negocios: la tarta de fresas no está a la altura del resto de sus productos.

Este lobo no tiene nada de dañino, con dos rostros como la mayoría de los personajes allegados al espíritu de Sara-Caperucita, cumple el rol de dar felicidad a más de un personaje: Mr. Woolf era un antiguo amor de la abuela, se reencuentra con ella y beben champagne, compra la receta a la señora Allen y le permite ver que existe algo de magia en la realidad. Podríamos decir que este lobo sabe complacer a las mujeres con aquello que verdaderamente necesitan.

Luego de una serie de peripecias que giran alrededor de estos personajes, hostis en el hospes, en términos de Cacciari, la novela finaliza con una cita de Pico della Mirándola, que dice de la siguiente manera: “No te hice ni celestial ni terrenal/ni mortal ni inmortal, con el fin de/ que fueras libre y soberano artifice/de ti mismo, de acuerdo con tu designio” (204).

Finalmente “Metió la moneda en la ranura, dijo “¡Miranfú!”, se descorrió la tapa de la alcantarilla y Sara, extendiendo los brazos, se arrojó al pasadizo, sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que la llevaba a la Libertad” (205)

Mucho podría añadirse a lo expuesto, de todos modos es suficiente para poder entender los grados de correspondencia entre el género clásico “cuento de hadas” y la reescritura posmoderna de éste, en este caso particular esta *Caperucita en Manhattan* retoma los

núcleos y motivos de las caperucitas anteriores (me refiero a las de Perrault y Grimm) para establecer un juego deconstructivo, fundamentalmente con los modelos y valores que aquellos cuentos imponían. En lo esencial se trata de cuestionar los mandatos culturales, en la novela de Gaité encarnados en la figura de la madre: castradora, castrada, sometida, rezongona, inmersa en la rutina, sin vuelo imaginativo; mientras que la bruja de la calle (al mismo tiempo estatua de la libertad), la abuela-estrella de Music Hall (al mismo tiempo ex pareja del lobo), el lobo (al mismo tiempo señor millonario capaz de complacer deseos escondidos), el ex marido de la abuela (al mismo tiempo rey y señor de las bibliotecas), se contraponen a las figuras estereotipadas y reproductoras de mandatos culturales alejados del placer, la libertad, la autodeterminación, la imaginación y la búsqueda de uno mismo. *Caperucita en Manhattan* pareciera dialogar línea a línea con el relato de Perrault, cuestionando cualquier índole de moraleja que se quiera determinar por la fuerza, como cualquier otra imposición de sentido.

Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja (Valenzuela: 1997): la añoranza del Lobo

Este relato de Luisa Valenzuela presenta una coincidencia interesante en relación con la novela de Gaité: nuevamente la madre de Caperucita aparece como una instancia castradora, representativa de un mandato, circunscripta al ámbito de reproducción de las normas patriarcales. Volvemos a encontrarnos con la figura de la abuela inmersa en el espacio de la osadía, del destino que predetermina la búsqueda de la libertad y el placer. “Parece que abuelita es mi destino mientras madre se queda en casa cerrándole la puerta al lobo” (94).

La madre se alza como la metáfora de la castración, impide el acceso al orden del deseo, prohíbe a la hija el acercamiento al lobo. Es más, es ella quién menciona la palabra “lobo”, como si este término llevara implícito el “peligro” que representa el libre acceso a una sexualidad liberada. La madre dice “no”: “No, nena, dice mamá. A mamá la escucho pero no la oigo. Quiero decir, a mamá la oigo pero no la escucho. De lejos como en sordina” (85).

Entre la madre, que prohíbe y advierte, y la abuela, que libera y permite, está el lobo. El lobo es encuentro en el camino entre una mujer y otra mujer.

Este relato, verdadero *ars erótica*, es una bella metáfora que habla del dificultoso camino del deseo. Varias instancias refuerzan esta idea. La mujer caperucita es acechada por un lobo escondido en medio de la vegetación de una selva tropical, cálida y húmeda, ese lobo le hace señas obscenas. El hombre lobo se compara con una fruta, la mejor de todas. La capa roja de caperucita funciona como metáfora de la virginidad dispuesta a ser perdida. “Alguna hilacha de mi roja capa se engancha en una rama y al tener que partir lloro y llora mi capa roja, algo desgarrada” (88).

La experiencia con el lobo es Única, es la experiencia original; las demás, meros simulacros: “A veces con tal de no sentirlo (al lobo) duermo con el primer hombre que se me cruza, cualquier desconocido que parezca sabroso. Y entonces al lobo lo siento más que nunca” (90).

Es así que ese lobo único en su especie y su ferocidad ocupa el lugar de Anomal (Deleuze-Guattari: 1988, 250), en términos de Deleuze, ese lobo está fuera de la manada y, desde el momento en que toca a Caperucita, el resto no representará para ella más que sombras del Solitario. Caperucita deviene lobo, deviene feroz, deviene búsqueda del placer, deviene erótica y sexual. “¡Feroz! ¡Es como para morir de risa! Feroz era mi lobo, el que se me ha escapado. Las caperucitas de hoy tienen lobos benignos, incapaces. Ineptos” (96).

Aquel objeto prohibido por los mandatos culturales representados en la voz de la madre (y en la versión de Perrault), se transforma en objeto de deseo que, una vez perdido, arroja al personaje al espacio de la añoranza: “Y era alguien con quien hubiera podido ser feliz, o al menos vibrar un poco. Ay, lobo, lobo, ¿dónde te habrás metido?” (93).

Esta añoranza, este encuentro que ocasiona el sentimiento de pérdida, provoca en Caperucita la búsqueda de su verdadero objeto de deseo, Caperucita deseante abandona madre y abuela para abismarse en el encuentro con el lobo. “No tengo apuro por llegar y encontrar respuestas, si las hay. Que espere, la vieja; y vos madre, disculpáme. Sigo cargando tus vituallas enriquecidas por las que fui añadiendo en el camino, de mi propia cosecha” (96).

Para ello deviene lobo, abandona la Cultura para arrojarse a los vaivenes de una naturaleza salvaje. “En el dintel de mi abuela me lamo las heridas, aúllo por lo bajo, me repongo y me recompongo”. “Me voy alisando la pelambre para que no se note lo sublime” (97).

El camino de la anagnórisis

Una caperucita-niña, hermanada con Alicia, viviendo en Manhattan, con un Central Park como bosque, en busca de su propia autodeterminación y libertad de pensamiento; otra caperucita-mujer, hermanada con Eros, viviendo en una selva tropical, en busca de un lobo (el Único) que la haga vibrar sexualmente, son los dos ejemplos de hostis en el hospes, es decir, dos ejemplos de caperucitas hospedadas en la Caperucita Roja de las versiones de Perrault y Grimm.

Ambas transgreden mandatos maternos para poder andar los caminos de la propia identidad. Pues de eso hablan ambos textos, en diálogo abierto con aquellos textos representativos del género tradicional, de la ruptura con los cánones establecidos y los discursos normativos. Aquel lobo del que Perrault advertía moralmente a las niñas adviene ahora objeto de deseo.

Lejos ya de los héroes trágicos de la Antigüedad, el fenómeno de la anagnórisis permanece vigente en la Posmodernidad. El “reconocimiento” es la consecuencia de un trayecto de peripecias que trajo aparejado, nada más ni nada menos, el acceso al orden del saber.

En el cuento tradicional Caperucita ha permanecido capturada dentro de la ley, del mandato patriarcal, sometida a la palabra ajena, carente de voz propia y de identidad.

En los textos posmodernos abordados en el presente trabajo hemos concurrido a la “escenificación de la subjetividad” (las subjetividades) de Caperucita. Dicha subjetivación del personaje es la resultante del diálogo intertextual y polémico entre las diferentes variaciones del tema.

Regresando a Cacciari y al juego conceptual hospes-hostis, las caperucitas posmodernas han recorrido el camino del héroe para re-conocerse en el gesto de la autodeterminación y el deseo, escondidos en el hospes (verdadero valuarte de la subjetividad posmoderna).

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Amicola, José. *La batalla de los géneros. Novela gótica vs novela de educación*. Beatriz Viterbo, Rosario, 2003.

Bacchilega, Christina. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. University of Pennsylvania Press, 1999.

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1976.

Cacciari, Massimo. *El archipiélago. Figuras del otro en Occidente*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

Calabrese, Elisa y Martínez, Luciano. *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

Cragolini, Mónica B. *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires, La Cabra, 1999.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Madrid, Júcar, 1988.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 1988.

Haase, Donald. *Fairy Tales and Feminism*. Detroit: Wayne State UP, 2004.

Juliano, Dolores. *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid: Cuadernos Inacabados, 1992.

Le Galliot, Jean. *Psicoanálisis y lenguajes literarios*. Buenos Aires: Hachette 1977.

López Gil, Marta. *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires: Biblos, 1994.

Naughton, Virginia. *Historia del deseo en la época medieval*. Buenos Aires: Quadrata, 2005.

Secreto, Cecilia. “Herencias femeninas: nominalización del malestar”. En: Cristina Piña (editora). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Buenos Aires: Biblos, 1997.

Secreto, Cecilia. “La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura”. En: Cristina Piña (editora). *Literatura y (pos)modernidad*. Buenos Aires: Biblos, 2008.

Wanning Harries, Elizabeth. *Twice Upon a Time. Women Writers and the History of the Fairy Tales*. Princeton: University Press, 2001.

TEXTOS LITERARIOS

Gaité, Carmen. *Caperucita en Manhattan*.
Madrid: Siruela, 2010.

Valenzuela, Luisa. "Si esto es la vida yo soy
Caperucita Roja". En: *Simetrías*. Barcelona:
Plaza y Janés Editores, 1997.