

Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Jurídicas, Sociales y Humanidades

Desmontar a la princesa y al lobo: deconstrucción bufona feminista de la Caperucita Roja.

Ciudad Barranquilla
[22 09 2020]
Firmado por:

CATEGORÍA TESAURO:



Trabajo fin de Máster presentado
por:

Diana Carolina Bolaño Meza

Titulación:

Máster Universitario en Estudios Avanzados de
Teatro

Línea de investigación:

1. Proyecto escénico
2. Propuesta de intervención dramática
3. Aportaciones a la experimentación de la
puesta en escena

Director/a:

Marcos García Barrero

Resumen

Este proyecto de investigación-creación realiza una deconstrucción feminista, decolonial y bufona del cuento de Caperucita Roja. Hemos encontrado que esta es necesariamente abyecta y excéntrica. Su metodología, basada en la sospecha, se desvía del camino oficial y rescata de los límites elementos marginales y de alto valor, desenmascarando cuanto pasa por su espectro: el cuento y sus significados; los roles femeninos y masculinos dentro del mismo; sus personajes mitificados y la forma de interpretarlos, re-escribirlos y escenificarlos desde el juego grotesco, paródico y relativizador. Esto significa también cuestionar la forma en que las mujeres nos ponemos en la escena y en que la bufonería se re-significa en la escena contemporánea, para subvertir incluso a la payasería y al teatro.

Palabras clave

Deconstrucción – bufona - feminismo decolonial - abyección - lenguaje grotesco – parodia - cuento de hadas – sospecha -performatividad.

Abstract

This research-creation project carries out a feminist, decolonialized and buffoon deconstruction of the the story Little Red Riding Hood, which we have found that it is abject and eccentric. Its methodology, based on suspicion, turns its official path and rescues marginal and high-value elements from the limits, unmasking everything that passes through its spectrum: the story and its meanings, the female and male roles within it, its mythologized characters, and the way of interpreting them, rewriting them and staging them, from the grotesque, parodic and relativizing game. That also means to question the way in which women put themselves on the scene and how buffoonery is resignified in the contemporary scene, subverting even clowning and theater.

Keywords

Deconstruction – buffoon – decolonialize – feminism – abjection - grotesque language – parody - fairy tale - suspicion- performativity.

Sumario

1. Introducción.....	6
1.1 Planteamiento del problema: Caperucita Roja, la reciclada.....	8
1.2 Estado de la cuestión.....	11
2. Objetivos	14
2.1 Objetivo general.....	14
2.2 Objetivos específicos	14
3. Capítulo 1. Caperucita en boca de “viejas”: antecedentes y la deconstrucción feminista.....	15
3.1 Caperucita antes y después de Caperucita: historias e interpretaciones del cuento.....	16
3.1.1 El cuento de la abuela	16
3.1.2 Los cuentos y la iniciación femenina y masculina	20
3.2 Deconstrucciones feministas y las primeras pulsiones creativas.....	23
3.2.1 Las deconstrucciones feministas y por qué son necesarias.....	23
3.2.2 Las primeras pulsiones creativas.....	29
4. Capítulo 2. Entre agujas y alfileres: elegir el camino.....	32
4.1 Caperucita en los huesos: Rasgos esenciales a partir de las funciones de Propp.....	33
4.2 Encontrarse con el lobo: decisiones para el proceso creativo.....	38
4.2.1 Desmontando a Caperucita Roja: núcleo de convicción dramática, tema, subtemas y conflicto.....	42
4.3 Caperucita situada en la sociedad limitada: puentes hacia la contemporaneidad.....	46
4.3.1 El nuevo bosque de Caperucita sin el lobo.....	47
4.3.2 Caperucita Lila, la negra, la del turbante.....	49
4.3.3 Paisaje sonoro caribe-universalizado.....	51
5. Caperucita bufa se encuentra con la abuela.....	53
5.1 La categoría bufona: lo grotesco, la abyección, lo salvaje.....	53
5.1.1 Caperucita se convierte en sí misma.....	57
5.2 Caperucita: una nueva historia, un nuevo trono, otra casa.....	60
5.2.1 Estrategias dramáticas	60
5.2.1.1. Estructura del montaje.....	60

5.2.1.2 Dramaturgia: cuerpo, texto y juego festivo	63
5.2.2 Propuestas finales para la escenificación	70
6. Conclusiones	74
7. Referencias bibliográficas	77
Anexos	

A Emma porque no le quiero contar las mismas historias.

A las caperucitas que han sido devoradas, a las que estamos en deconstrucción.

A mis ancestras.

A las que me han abierto caminos.

1. Introducción

Mi padre me contaba cuentos de hadas para enseñarme lo que era el mal
Angélica Lidell en “Y como no se pudo: Blancanieves”

¿Qué nos han hecho los cuentos de hadas? ¿Puede un cuento de hadas “hacernos” algo?

¿Los cuentos de hadas con los que hemos crecido nos han formado o deformado?

Estamos hechos y hechas de pedazos: discursos, hábitos, ritos, algunas decisiones, imposiciones, herencias, símbolos, incluso cuentos -sobre todo cuentos-. Relatos procedentes - la mayoría de las veces- de lugares y regiones alejados de nuestro contexto, y casi siempre sustentados en ideologías universalizadoras, regulatorias y homogeneizantes; cuestiones que a fuerza de repetición e imposición cultural e histórica se han ido naturalizando y han acabado por constituirse en discursos y prácticas que construyen las realidades que luego imponen.

La mayoría de las versiones de los cuentos de hadas que llegan hasta nuestros tiempos han sido popularizadas por autores bastante reconocidos como Charles Perrault, Christian Andersen, los Hermanos Grimm y más recientemente por la compañía Disney entre otros; pero, ¿qué hay de malo en ello? “Se supone que son historias ejemplares, «*cautionary tales*» (...)destinadas a preparar a los niños y sobre todo a las niñas para su ingreso al mundo adulto” (Valenzuela, 2018b, p.1). ¿Qué puede estar mal en estas historias ejemplares? ¿qué tan real es o fue la ficción del cuento y que tan verdadero es el cuento, y que nos dice ahora el cuento? ¿que nos cuenta de antes, de nuestra historia y porque aún tiene éxito?

Las respuestas a estas preguntas invitan y obligan a una re-visión de estos relatos a partir de diferentes categorías. Por ahora, desde una visión crítica, y más o menos aceptada, aunque no obvia, podemos apuntar que en las versiones “originales” de Grimm y Perrault se exponen, reproducen y ratifican los ideales diferenciados de lo “femenino” y lo “masculino”. Isabel Franc (2017) con un toque de humor asegura que existe:

La carga ideológica de los cuentos infantiles en los que la mujer asume el papel de débil, sumisa, pasiva, obediente, tierna, cuidadosa, hacendosa, pelín estúpido (...) Las protagonistas de los cuentos infantiles se sitúan en el espacio doméstico, mientras que los espacios abiertos a la aventura son para el aguerrido caballero. (p.20)

Entonces los cuentos de hadas son sospechosos, incluso peligrosos –por lo menos para las niñas y las mujeres; en realidad para todos y todas- y cuentan mucho más que una inocente y ejemplar historia.

La hipótesis de la sospecha y el peligro de los cuentos de hadas se empieza a constatar porque: “son productos populares, pero están sujetos a distintos grados de institucionalización: han servido en épocas diferentes a distintas instancias del poder como vehículo de sus mensajes, a ello corresponde su considerable penetración en la literatura” (González Marín, 2005, p.15).

Entonces no hay una intención única y transparente detrás los cuentos; las aparentemente inofensivas “historias ejemplares” han sido en realidad reguladoras de la sociedad: ¿desde cuándo? ¿cómo y por qué? Y más aún, si hay adaptaciones –las que hoy nos llegan- quiere decir que hay “versiones originarias” entonces ¿dónde las encontramos y que nos cuentan? ¿y por qué no hemos accedido a ellas?

Estos relatos, que están más allá de las versiones popularizadas de Perrault, Grimm y Andersen nos piden ahondar en “el corazón secreto de estas historias tradicionales” como diría Luisa Valenzuela en su obra “Ventana de Hadas”.

Jack Zipes citado por María Lourdes Bueno por ejemplo “confirma que el tono cruento, obscuro y fuertemente erótico que se desprende de las versiones orales del cuento ha sido eliminado de las interpretaciones escritas. Charles Perrault, el primero en publicar este cuento, no consideró este tono apto para su público” (Zipes, citado por Bueno, 2015, p 497).

Buscar las versiones originarias es una tarea primordial para desenmascarar estos cuentos de hadas; lo anterior implica averiguar por sus “huesos”, como nos sugieren autoras de diversas disciplinas, que coinciden, en afirmar que los referentes más antiguos de estos archiconocidos relatos son “los cuentos de viejas”: historias realmente populares contadas por mujeres y protagonizadas por niñas, jóvenes y mujeres heroínas, sin fines acomodaticios y sin la carga peyorativa para la expresión “viejas”.

Sin embargo, estos “cuentos de viejas” no servían –y aún hoy en muchos lugares- a la ideología imperante sujeta a “ley del padre”: del padre de familia y del padre Estado igualmente sobreprotector, paternalista e invisibilizador, que controla y castra, favoreciendo discriminaciones de raza y clase.

Ante este panorama se insiste en la necesidad -y la urgencia- de una re-visión de estos cuentos, desde una perspectiva de género, crítica, desmitificadora, incluyente, descolonizadora -y sobretodo- libertaria.

Aparece entonces la deconstrucción feminista como posibilidad de realizar este acto reivindicativo que desestabiliza y desficcionaliza el texto y subtexto del mismo: lo descubre, revela y se rebela a través de su re-interpretación.

Esta investigación pretende así encontrar la semilla de valor y calidad original del cuento, enterrada por las voces que reflejan el poder de la colonialidad (secuelas de la colonización) y el patriarcado (entendido desde el feminismo como un sistema de dominación sobre los cuerpos de las mujeres y los medios de producción que generan esta subordinación) y que se encarnan en una sociedad que se nos presenta -e impone- como limitante: blanca, masculina, euro centrista, represora y cristianizada.

1.1 Planteamiento del problema: Caperucita Roja, la reciclada

Caperucita Roja es uno de los cuentos más renombrados, sus versiones e interpretaciones han cambiado y evolucionado desde la niña ingenua y desobediente, pasando por la joven a veces indecisa y a veces valiente, llegando al estadio de la mujer fatal, incluso de la mujer loba, o del lobo travestido.

En su libro “Caperucita al desnudo”, Catherine Orenstein (2003) viene a afirmar que Caperucita “constituye un símbolo de la inocencia infantil (...) Es una de las primeras historias que muchos adultos escucharon, y es muy probable que sea la primera o una de las primeras que lean a sus hijos” (p.11). Insiste en el hecho de que el cuento se ha convertido en un manual moral por excelencia -idea con la que coincidimos-.

La sospecha, el peligro y la inconveniencia de los cuentos de hadas recae inevitablemente sobre el cuento de Caperucita. Autoras como Luisa Valenzuela (2018a) escritora y periodista argentina dedicada a la reconstrucción y reescritura de los mismos ha “denunciado” a Charles Perrault como «magno representante del patriarcado», que se dedicó a «crear la imagen» de Luis XIV. En ese mismo orden de ideas, Orenstein (2003) señala por ejemplo que la colección de Perrault no se inspiró ni fue dirigida hacia niños, sino que más bien se trata de composiciones que recogen fundamentalmente “preocupaciones de la corte y la política social y sexual de las clases altas de la Francia del siglo XVII” (p.34).

Sin embargo, Grimm o Charles Perrault no han sido los únicos, aunque este último “sí fue el primer autor, por lo que sabemos, que realizó una adaptación completamente ajena a lo religioso” (González Marin, 2005, p.105). Además, fue “quien inició la moda que sentaría las bases del cuento de hadas como género literario” (Orenstein, 2003, p. 35).

Como hemos visto, las diferentes versiones de muchos cuentos responden a motivaciones e intenciones ideológicas distintas y ponen de relieve unas ideas, mientras otras son desechadas -como en el reciclaje-. Una deconstrucción pretende operar más o menos de la misma forma, pero en un sentido reivindicativo “lo que en unas circunstancias concretas estaba en la periferia, sean elementos dentro de un sistema o sistemas dentro de un polisistema global –puede llegar a ocupar el centro” (González Marín, 2005, p.100).

Esta movilización de elementos marginales de la periferia hacia el centro es prácticamente una característica (misión) propia de bufones y bufonas; estos personajes, siempre al margen de la sociedad se asemejan histórica y arquetípicamente a esa figura límite y marginal de “el loco”, “el necio”, “el adversario-sanador” y el “Nadie”. Nótese hasta aquí la referencia exclusiva a figuras masculinas dentro de la periférica historia de la bufonería.

La mirada bufona es necesaria para la deconstrucción feminista, y esto también tiene una intención reivindicativa en dos sentidos expresados por Melisa Lima Caminha (2016): 1. Que la bufona permita desplegar la rabia que nos ha sido negada como mujeres. 2. Que la payasería se permita profundizar en esta categoría.

Entonces, el problema sobre el que este trabajo de fin de master versará es ¿Cómo hacer una deconstrucción feminista y bufona del cuento de la Caperucita Roja, que pueda acudir a las interpretaciones más antiguas del mismo para extraer su valor?

Nuestro problema demanda atención sobre tres categorías: la deconstrucción, el feminismo decolonial y la bufonería, y su imbricación a largo del proceso investigativo y creativo.

Así mismo, este proyecto se inscribe en la línea de investigación y creación puesto que se desarrollarán de forma simultánea y se retroalimentarán: la creación nos ha movido hacia la investigación y está a su vez nos permitirá profundizar y aclarar la visión y el sentido del proyecto creativo, que se plantea también como objeto crítico y reflexivo.

Las teorías y prácticas decoloniales reconocen la importancia y la necesidad de construir otras formas de conocimiento desde la producción artística, el activismo y la historia oral para recuperar el pensamiento que no se ha institucionalizado en la academia (Curiel, 2017).

En línea con lo anterior, esta investigación se presenta también como transdisciplinaria, puesto que se incluyen elementos, conceptos y métodos desde varias disciplinas como la narración oral, la literatura, la filología, la psicología, el teatro, la payasería y la bufonería, y busca generar un análisis rizomático que nos permita establecer puntos de contacto entre estas áreas (Lima, 2016; Ballesteros y Beltrán, 2018).

Aunque ahora el propósito es la investigación acerca de cómo generar una puesta en escena basada en la deconstrucción bufona feminista de Caperucita roja y el lobo feroz, esta exploración pretende sentar las bases para el desarrollo de estudios más profundos que puedan convertirse en material pedagógico aplicable y replicable para docentes y talleristas y no sólo artistas. Y que derive probablemente a mediano- largo plazo en un laboratorio de dramaturgias deconstructivas feministas desde la bufonería.

Este estudio será realizado además desde una perspectiva crítica, feminista y decolonial, que toma ideas de las teorías posestructuralistas y de la posmodernidad que “desde el gesto de la revisitación y la reescritura, retoma y deconstruye los géneros tradicionales, los estereotipos, los sentidos violentados, cuestionándoles e hibridándolos (...) la reescritura vuelve a problematizar, entre otros, la mirada sobre los géneros canonizados y reglados” (Secreto, 2013, p.70).

Cecilia Secreto (2013) en su investigación sobre Caperucita y la reescritura posmoderna, hace referencia al filósofo de la deconstrucción Jacques Derrida y plantea:

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. (p.70)

En ese orden de ideas serán primordiales los aportes del feminismo de Judith Butler (2005), especialmente en relación a la regulación, la normativización y la performatividad del género, que define como: “el aparato mediante el cual tienen lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino, (...) pero podría muy bien ser el aparato mediante el cual tales términos son deconstruidos y desnaturalizados” (p.12).

Sin embargo, una deconstrucción feminista que cuestiona categorías como los roles de género y el patriarcado es aún insuficiente teniendo en cuenta el contexto latinoamericano y afrocaribeño desde donde surge esta propuesta de subversión del cuento. Así que también nos inscribimos en la línea decolonial y autónoma que propone la activista y teórica del feminismo latinoamericano y caribeño Ochy Curiel, que insiste en el conocimiento situado, critica la universalidad de las categorías inamovibles en el feminismo e introduce a sus reflexiones sobre las violencias la cuestión sobre el sexo, la clase y la raza, así como la recuperación del conocimiento no institucionalizado.

Lo anterior coincide con las ideas de otra de nuestras referentes: la autora, novelista y dramaturga feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2009) que en su conferencia sobre “el peligro de la historia única” – la norma única de género en Butler, la versión única del cuento para Caperucita- nos viene a advertir sobre cómo el hecho de crear y creer en una historia única acerca de los pueblos, las personas y las cosas deviene en el reduccionismo y el prejuicio, expone además que estas historias “únicas” están relacionadas con el principio del poder. Este poder nos interesa cuestionar.

1.2 Estado de la cuestión

La deconstrucción aquí entendida es una re-visión, crítica, re-significación, y una recreación deformada de la historia original o de la base del relato. Es un intento de reconstrucción que muchas autoras y autores a lo largo de los siglos han realizado.

Sin embargo, nos centraremos en algunas cuyas investigaciones y procesos artísticos y académicos se corresponden con nuestras búsquedas en deconstrucción, feminismo, bufonería y lenguaje grotesco. Destacamos así a la contadora de historias y psicoanalista junguiana Clarissa Pinkola (2001) la escritora Luisa Valenzuela (2018), investigadoras como Susana González Marín (2005), Catherine Orenstein (2003), María Lourdes Bueno (2015), Cecilia Secreto (2013), Raquel García-Pascual (2012); activistas y teóricas como Judith Butler (2007), Chimamanda Adichie(2014) , Ochy Curiel (2017). Artistas como Angélica Liddell, Cindy Sherman y humoristas/payasas/bufonas como Virginia Imaz (2005), Melissa Caminha (2016), Isabel Franc (2017) y Joyce Aglae Brondani (2017).

Para profundizar en las historias e interpretaciones del cuento de Caperucita resulta de vital interés el trabajo de: Susana González Marín y su libro “¿Existía Caperucita antes de Perrault?” que presenta un extenso estudio desde la filología y los cuentos tradicionales.

De Catherine Orenstein y su libro “Caperucita al desnudo” nos interesa destacar y trabajar con el análisis que realiza sobre más de diez versiones o “disfraces” del cuento (literarias, cinematográficas y publicitarias sobretodo) en el que también una explora y expone el “problema” de las relaciones entre hombres y mujeres, basados en sus roles sexuales y la manera en que éstos cambian –en el universo de los cuentos y en sus diversas adaptaciones-.

No han sido pocos los estudios alrededor de los cuentos de hadas desde la perspectiva de género, sobre todo desde la década de los 60-70 a partir del fortalecimiento y posicionamiento político, artístico y teórico del movimiento feminista.

Sin embargo, nos interesa en este trabajo la visión y re-visión arquetípica que desde el feminismo salvaje nos ofrece Clarissa Pinkola acerca de la necesidad de lo instintivo y la ferocidad expresada en la figura de los lobos; la versión irreverente y literaria de Luisa Valenzuela del cuento de Caperucita Roja; y la visión dramaturgica y escénica de Angelica Lidell que entre otras obras de corte grotesco, realiza en 2015 una versión del cuento de Blancanieves y los siete enanitos a la que re- nombra: *Y como no se pudrió: Blancanieves*, este significativo trabajo es un importante referente para este proyecto.

Desde la mirada payasa-bufona y en concordancia con los hallazgos estéticos en las deconstrucciones feministas será fundamental para este trabajo la categoría grotesca (asociada a la bufonería) aplicada a la dramaturgia y que estudia Raquel García Pascual (2012) en su investigación sobre la comunicación de lo grotesco en las creadoras teatrales del s.XX y s.XXI, en las que menciona a diversas autoras de las cuales destacamos una vez más a Angélica Lidell.

Para la categoría bufona los trabajos de Melissa Lima sobre Payasas, humor y género, y los estudios de Joyce Brondani sobre máscara bufa, nos resultan fundamentales, además los reconocemos como pioneros de las investigaciones sobre la comicidad femenina, feminista grotesca y bufa –especialmente-. Así mismo abordaremos la construcción de la bufonería desde sus principios arquetípicos y en relación con la payasería, para ello nos centraremos principalmente en el trabajo de Constantin Von Barloewen “Clowns: una figura arquetípica”.

Pensando en lo grotesco como línea fundacional del trabajo resulta de gran utilidad y claridad la concepción feminista de Julia Kristeva (2010) sobre la abyección -aplicándolo también a la estética de la recepción- y entendido como ese algo “rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto y como la extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” (p.10).

Cindy Sherman, artista plástica nos ofrece a través de la fotografía una visión grotesca, crítica y feminista de los cuentos de hadas, nos interesa como referencia para la escenificación. Esta investigación valora también las claves teóricas de la Dramaturgia del clown de Hernan Gené (2017).

Hasta el momento y como referente actual en deconstrucción de cuentos de hadas desde la perspectiva de género se ha encontrado en Colombia a la directora teatral y performer Ana Milena Restrepo Herrera quien trabaja desde el principio de la delación, a través de la cual cada obra plantea una pregunta diferente, pero ninguna la resuelve, solo la delata y la pone en evidencia. Su montaje está en construcción.

A través de las referencias mencionadas buscamos reponder-nos nuestra pregunta problema, ahora trazaremos el camino; para ello hemos elegido tres fases que hacen alusión al cuento: 1. Caperucita en boca de “viejas”. 2. Entre agujas y alfileres: elegir el camino y 3. Caperucita bufa se encuentra con la abuela.

Caperucita en boca de “viejas” – y no en “boca del lobo” ni de los patriarcas- indaga sobre: algunas de las versiones originarias de la historia con énfasis en las historias de “viejas”, sobre deconstrucciones feministas y sobre otras cuantas versiones cuyo análisis ha servido a los objetivos de este trabajo y nos permiten empezar a ahondar en el proceso creativo a través de las primeras pulsiones.

Por su parte en el capítulo segundo titulado “Entre agujas y alfileres: elegir el camino”, nos abocaremos a la tarea de “descubrir” los huesos de la historia o rasgos esenciales y para ello resultará oportuno el análisis desde las funciones de Propp acompañado de un análisis dramático con miras a la escenificación.

“Caperucita bufa se encuentra con la abuela” es el título del último capítulo. Hasta aquí se habrán recorrido suficientes caminos que permitirán construir una nueva propuesta a partir de la categoría ideológica, estética y estilística de la bufonería. Así mismo se plantearán las bases para la escritura y dramaturgia bufa y concretarán las estrategias dramáticas, interpretativas y de escenificación.

Los cuentos, como muchas historias y experiencias de la vida, están relacionados con el poder: quien lo cuenta, que se cuenta, cuando y como se cuenta. “El poder es la capacidad no solo de contar la historia del otro, sino de hacer que esa sea la historia definitiva”. (Adichie,2009). Una deconstrucción feminista y bufona de un cuento tiene que ver entonces con la búsqueda de las estrategias para subvertir y “re ordenar” ese poder de la historia única que hasta ahora nos han contado.

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

Indagar acerca de cómo deconstruir y escenificar un cuento de hadas (La Caperucita Roja) desde la perspectiva feminista y la mirada bufona.

2.2 Objetivos específicos

1. Analizar versiones originarias, feministas y no feministas del cuento de la Caperucita Roja y el lobo feroz y aplicar un análisis dramático del mismo para identificar los puntos de giro y de adaptación a la contemporaneidad.
2. Establecer los parámetros para realizar una deconstrucción feminista a partir de la dramaturgia y la escenificación bufona.
3. Aplicar al cuento de la Caperucita Roja las estrategias dramáticas de deconstrucción a partir de la elección del núcleo de convicción dramático y el objetivo de escenificación.
4. Determinar la estrategia estética estilística con miras a la escenificación.

3. Capítulo 1.

Caperucita en boca de “viejas”: el cuento, antecedentes y la deconstrucción feminista

Había una vez y no había una vez.

Clarissa Pinkola

La historia de Caperucita y el lobo feroz ha sido utilizada para todos los fines posibles: pedagógicos, cristianos, políticos, publicitarios, incluso eróticos; existe una versión o un “vestido” para cada gusto. Utilizada y reutilizada, reinventándose en cada adaptación, Caperucita Roja ha sido reciclada.

Ahora bien ¿qué ha sido re-ciclado, re-utilizado, transformado o manipulado en el cuento? ¿a partir de qué? ¿quién es entonces Caperucita? ¿dónde están sus huesos?

Caperucita en boca de “viejas” es un capítulo que busca los rastros de la historia para rescatar y aprehender sus sentidos más profundos, en pos de una deconstrucción que rehabilite algunos sentires de antaño y resignifique incluso las acepciones más generalizadas. Está dividido en dos grandes epígrafes, el primero aborda las historias e interpretaciones detrás del cuento y el segundo las deconstrucciones feministas y las primeras pulsiones para el trabajo creativo.

Susana González (2005) advierte que los estudios sobre cuentos antiguos son insuficientes y que estos suelen ser limitantes. Muchos de estos -realizados desde la filología- prefieren las versiones orales por considerarlas “libre de interferencias con productos procedentes de la cultura escrita” (p.18). Orenstein (2003) concuerda con ello y previene sobre la dificultad que existe para determinar el origen de los cuentos.

La cuestión entonces no es tan sencilla y menos al introducir ahora los “cuentos de viejas”, que como se dijo eran contados por mujeres (madres o cuidadoras algunas esclavas y extranjeras) destinadas a mujeres, niños y niñas; un grupo poblacional no privilegiado y considerado “no civilizado”. Esto explicaría la marginalidad de los relatos y también el tono despectivo del término, así como su -casi- nula presencia en la literatura antigua. “En suma estas *fabulae aniles* están en la periferia de un sistema de por sí periférico dentro del conjunto” (González, 2005, p.94).

3.1 Caperucita antes y después de Caperucita: sobre las historias e interpretaciones del cuento

3.1.1 El cuento de la abuela

Caterine Orenstein (2003) en su libro de “Caperucita al desnudo” cita el trabajo de la folclorista Marie-Louise Tenéze con el autor Delaure, en este se hace referencia a “las treinta y cinco hermanas orales de Caperucita Roja, la prueba de su oculto pasado” (p.72), e indica que probablemente algunas de estas versiones fueron “contaminadas” al entrar en contacto con la historia de Perrault.

No obstante, se ha encontrado que “El cuento de la abuela”, un relato oral tradicional recogido hacia 1885 “fue la forma en que años atrás se contaba la aventura de Caperucita Roja al lado del fuego o en el campo, mucho tiempo antes de que encontrara su camino hacia la letra impresa” (Orenstein, 2003, p.73). Además, existen otros relatos semejantes en países muy distantes, lo cual nos da “una idea de su significado más profundo y antiguo como relato de la tradición oral, como “cuento de viejas” (p.75).

Este cuento es en realidad un cuento grotesco con escenas de canibalismo y alusiones sexuales y escatológicas. Narra la historia de una niña que por encargo de su madre debe visitar a su abuela; camino a casa de su abuela se encuentra con un lobo que le pregunta hacia dónde se dirige, la niña revela su destino al personaje que aparenta amabilidad y le pregunta qué camino tomará: el de “alfileres” o el de “agujas” -la niña escoge este último. El lobo sacando partido de la situación se adelanta, llega primero y mata a la abuela, la pica, guarda su “carne” y envasa su sangre en una botella de vino. Estos “alimentos” son ofrecidos a la niña cuando llega a casa y luego por indicación de su “abuela” entra desnuda a la cama con ella, tirando al fuego cada prenda de vestir. En la cama acontece la conversación habitual y más o menos conocida sobre el sorprendente tamaño de las manos, la boca y los dientes del lobo; en esta versión la pequeña reconoce el peligro y en un gesto de contraengaño, aduciendo la necesidad de evacuar, sale de la casa, decide escapar del lobo y lo consigue.

Esta versión prácticamente vedada no introduce la caperuza roja y dista considerablemente de otras más actuales.

También se han hallado referencias de un relato medieval llamado “La niña salvada de los lobeznos” en Caterine Orenstein (2003) Susana González Marín (2005) y Bruno Bettelheim (1994). Atribuido a Egberto Pumpf el cuento data del siglo XI (año 1023 al parecer) y contiene elementos de Caperucita como el internamiento en el bosque y el lobo, y la caperuza, que se ha adjudicado con insistencia a Perrault.

Esta vez se trata de una niña que en el día de su bautismo -durante la fiesta cristiana de pentecostés- se introduce en el bosque y es atacada por un lobo que la entrega a sus cachorros para ser devorada, pero estos no logran hacer daño ya que está “protegida” por su túnica roja que actúa como elemento mágico.

Es muy notable la abismal diferencia de estos finales con los planteados por Perrault y Grimm. Parece que internarse en el bosque, elegir el camino y al final salvarse a sí misma - o no necesitar de quien la rescate- ha puesto en riesgo la popularidad de estas versiones, pero ¿por qué? ¿que resulta inadecuado, incómodo o inconveniente en el “Cuento de la abuela”? ¿por qué no ha gozado de la misma reputación siendo uno de los antecedentes de Caperucita?

Teniendo en cuenta el poco prestigio de los “cuentos de viejas” y de las mismas “viejas”, será oportuno indagar acerca de los autores que sí gozaron de reconocimiento, y aceptación, e hicieron famosa a Caperucita.

Perrault es descrito por González Marín (2005), Orenstein (2003), Valenzuela (2018b), y Jack Zipes entre otros, como un artista, ensayista e intelectual asociado a la Academia Francesa, relacionado con la política y encargado de promocionar la gloria del monarca, en definitiva “un adulator de gran talento, entre cuyas tareas estaba la creación de lemas y divisas para la familia real”. La misma Orenstein (2003) afirma que “Charles Perrault escribió *Le petit chaperon rouge* en 1697 para la suntuosa e indulgente corte del Rey Sol” (p.30); en una época convulsionante en la que las niñas y jóvenes podían ser sometidas -legalmente- por sus padres o familiares hombres al encierro -si estos lo consideraban- y además debían cumplir con los *mariage de raison*: matrimonios orquestados. En contraste, en esos tiempos eran comunes y famosos los excesos en Versalles relacionados con juegos secretos, intrigas sexuales y prostitución en la alta sociedad, hechos protagonizados por cortesanos y “cortesanas reales”.

Ante esto, nada mejor que una “historia ejemplar”, moralizante y reguladora:

Cualquier miembro de la corte que leyera el cuento o viera la ilustración que lo acompañaba hubiera entendido con rapidez su significado(...)Cuando una muchacha perdía su virginidad se decía que *elle avoit vu le loup* “había visto el lobo”. (Orenstein, 2003, p.33)

Este lobo de Perrault es cautivador e impecable y viene a representar también a la alta sociedad parisina “un seductor de jóvenes mujeres y una amenaza para el patrimonio familiar” (p.42).

Infiel también a la supuesta tradición oral que incluye una niña, pero ninguna prenda roja:

Perrault cubrió a su heroína de rojo, el color de las meretrices, del escándalo y de la sangre, símbolo de su pecado y prefiguración de su destino (...) Por último y por si acaso, Perrault añade una explícita moraleja en verso al final de su relato en la que advierte a las *desmoiselles*, es decir, a las jóvenes de sociedad de que permanezcan castas. (Orenstein, 2003, p.41)

Es de notar que la sugerente y hostil moraleja del autor no aparece ya en las recopilaciones más modernas.

La niña ahora vestida con caperuza roja refleja y observa la moralidad a través de la cultural oficial: patriarcal, elitista y reguladora de la sexualidad de las mujeres, niños y niñas.

El cuento de los Grimm por su parte se publicó inicialmente en 1812, cuando la zona estaba siendo ocupada por el ejército francés; se ha sugerido que ideas “antifrancesas” y “anti-ilustración” influyeron en los Grimm y se reflejaron en sus cuentos.

Jacob y Wilhelm Grimm pertenecientes a la clase media de Alemania eran académicos interesados por el folclore y la conservación del patrimonio cultural, sin embargo, a raíz de la publicación de sus cuentos se interesaron en reconducir sus intereses académicos hacia actividades y publicaciones dirigidas al público infantil cuyo mercado era más lucrativo. En la segunda edición, en 1819 mencionan: “En esta nueva edición, hemos eliminado con mucho cuidado cualquier frase no apropiada para niños” (Orenstein, 2003, p.55). A lo largo de las ediciones de la colección los Grimm van reafirmando su propósito: “que el libro sirva como manual de buenas costumbres” (p. 56).

Ahora ¿cuáles son estas buenas costumbres según los Grimm? ¿cuáles son esas frases no apropiadas para “niños”? Varios autores y autoras folcloristas como Zipes, Catherine Orenstein y Susana González apuntan estas acusaciones a los Grimm: la insistencia en que sus cuentos recogían la tradición popular alemana y la eliminación de la carga sexual y la crueldad del cuento, que según la crítica demanda la represión de la sexualidad natural de niños y niñas y la sujeción a las normas y mandatos de adultos.

Frente a la primera crítica tenemos que: el final de su cuento no recupera tampoco el final atribuido a la tradición oral donde la niña se salva a sí misma, asimismo se tiene información acerca de que la fuente de su versión de Caperucita Roja era Marie Hassenpflug, “no una viejecita procedente del campo alemán, sino una joven que procedía de una familia culta de origen hugonote y de fuerte tradición francesa” (p.27).

La recopilación final, publicada en 1857 y revisada de acuerdo con las expectativas de críticos y lectores victorianos, lectores padres, en especial, no presenta el folclor del pasado sino todo lo contrario: los relatos para una nueva época. (Orenstein, 2003, p.51)

Los valores que pretenden resaltar los Grimm son los de la familia nuclear victoriana y esto lo logran reafirmando el papel de la madre que advierte a Caperucita que no debe apartarse del camino (esta advertencia no aparece en el cuento de Perrault, ni en el de la “Abuela”) e introduciendo una figura paternal: el cazador, quien resulta ser el héroe que al final pone orden.

Así, esta versión de los Grimm “con su patriarcal lección de obediencia femenina, fue aceptada con facilidad en el paisaje de la Europa victoriana y el heroico rescate del cazador era un eco de la protección social que representaba el hombre, primero padre y luego esposo” (Orenstein, 2003, p.62).

Hasta aquí reconocemos como el principal y más claro antecedente de Caperucita el cuento de “viejas” conocido como “El cuento de la abuela” y en esa misma línea también reconocemos varios de sus rastros y motivos en “La niña salvada de los lobeznos”. Sabemos que existen mitos y relatos aún más antiguos que contienen indicios, sin embargo, adentrarnos en esta tarea desborda nuestro propósito de investigación y creación.

Ahora nos preguntamos ¿por qué los finales de Perrault y Grimm distan tan radicalmente de estos importantes referentes? Además de las regulaciones sociales y políticas de cada contexto en el que se desarrolló cada versión ¿hay otras formas de control que se pretendían instaurar a través de estos? ¿qué ejemplos y advertencias están contenidas en estas versiones?

Zipes (1987) citado por González (2005) sostiene que Perrault alteró el final esperanzador que trata sobre la iniciación de una chica en uno cruel, trágico y violento donde ella es incluso culpable de su propia violación (p. 24) y que de hecho realizó una “doble operación” de este final: eliminando por un lado todo lo escatológico y sangriento, e intensificando, por otro, la culpa y el castigo (la niña devorada por el lobo, por sus propias elecciones) y su sensualidad (es una niña hermosa y tiene una caperuca roja como las meretrices de su época).

Se dice que el moderado final de los Grimm donde aparece el cazador que saca a Caperucita y a su abuela de la barriga del lobo, pudo haber sido tomado del cuento de “Los siete Cabrillitos”.

Incluso, existe una edición posterior donde añaden un segundo lobo que aparece para confirmar que Caperucita ha aprendido la lección, en esta ocasión tanto la abuela como Caperucita actúan de manera heroica y segura. “Lo más notable de este epílogo no es la lección en sí misma, sino el hecho de que se omita en las traducciones populares del cuento y que incluso hoy sea prácticamente desconocido” (Orenstein, 2003, p.62).

Estos hechos resultan altamente sorprendentes, pero sobretodo, sospechosos: Caperucita ya empieza a reciclarse en una sociedad demandante, limitada y contradictoria como los finales de Perrault y Grimm que eliminan el protagonismo heroico de la niña -del “Cuento de la abuela”-, la modelan de acuerdo a las demandas de clase social y eliminan lo escatológico para aumentar la violencia.

Se insiste en esta crítica de la eliminación de lo escatológico porque esta referencia es común dentro del código grotesco y la bufonería, además porque seguimos esta línea que propone Pinkola (2001): “el elemento brutal es una antigua manera de conseguir que el yo emotivo preste atención a un mensaje muy serio” (p.179). Sin embargo, es claro que hay otros “mensajes” que han preferido ofrecer Perrault y Grimm.

La violencia amplificada en estos finales les resulta útil como mecanismo represivo y regulatorio “quédate en el camino, no hables con extraños, sé obediente” (Orenstein, 2003, p.49). La “ley paterna” -que también se aplica en los cuentos- es descrita por Butler (2007) como un “principio organizador universal de la cultura. Esta ley genera la opción de un lenguaje significativo y, por consiguiente, de la experiencia significativa, mediante la represión de los impulsos primarios de la libido” (p.173). La nefasta consecuencia es que quienes se sujetan a esta ley se convierten en portadores(as) o proponentes de esta represión, que es a la vez una represión dentro de las clases sociales.

3.1.2 Los cuentos y la iniciación femenina y masculina

Hemos visto que los cuentos de hadas son más que ingenuas “historias ejemplares”, han sido escritos, o más bien, compuestos, performados. Orenstein (2003), Valenzuela (2018b) y otras destructoras feministas insisten en que las versiones escritas dan testimonio de las intenciones -bien logradas- de imponer modelos de dominio masculino y control social sobre los roles sexuales de las mujeres, ofreciendo en Caperucita una trama manipulada para intentar retratar “la seducción y la tentación, para contar la violación de una virgen o para describir como una joven se convierte en mujer” (Orenstein, 2003, p.12).

¿Qué querría decir en verdad Caperucita en boca de “viejas”? ¿Qué dicen hoy las Caperucitas de Perrault y Grimm? ¿Que nos dicen las nuevas versiones y deconstrucciones del cuento?

Tomando primero como referencia “El cuento de la abuela” se ha asegurado que este relato y casi todos sus hermanos corresponden a ritos de iniciación de niñas y jóvenes en la vida adulta, “las referencias a las agujas y alfileres se relacionan con el aprendizaje de la costura que sin duda las campesinas de la zona debían realizar; comer la carne y la sangre de la abuela implica sustituirla simbólicamente” (González, 2005, p.25).

Estos ritos de iniciación igualmente están relacionados - en el caso de las mujeres- a la preparación para el matrimonio y se vinculan a la llegada de la menarquía (la cual a su vez se asocia a la supuesta madurez sexual de las mujeres, el sacrificio, el desvirgamiento y la desfloración). En este sentido “los testimonios antiguos confirman las evidentes connotaciones sexuales de la entrega de Caperucita al lobo” (González, 2005, p.72).

La “belleza”, en la que insiste Perrault y Grimm y no el cuento de la “abuela”, es un detalle que suele aparecer en historias iniciáticas, en las que además esta se constituye en el motivo por el cual el destino de su portadora se ve alterado, o la causante de tragedias y necesarios sacrificios -usualmente por parte de su protagonista- (p.73).

La caperuza y la cesta también han sido asociados con ritos iniciáticos femeninos como elementos diferenciadores de las condiciones de estas muchachas, estos referentes se encuentran principalmente en relatos mitológicos como los misterios de Eleusis, las Osas de Ártemis en Brauron, Ática, o los testimonios que ofrece Aristóteles en Lisistrata, o Pausanias al describir los ritos en Atenas). La elaboración de alimentos “destinados a la ofrenda, y su traslado en procesión a la divinidad aparecen en ritos de iniciación femenina, generalmente en honor de divinidades femeninas, Atenea, Ártemis, Deméter. En una de estas diosas podemos ver el papel luego desempeñado por la abuela” (González, 2005, p.82).

Vemos también en la versión del medioevo “La niña salvada de los lobeznos” que la prenda roja sobre la niña, actúa como protección “divina”; según González (2005) hay autores y autoras que afirman que esta es una versión cristianizada.

El fenómeno de la cristianización de relatos es frecuente y determinante de cara a la comprensión de los mismos; las conquistas de naciones (colonización y colonialidad) y las conversiones religiosas “desdibujan los núcleos de los cuentos” y así “el viejo curandero de un cuento se convirtió en una perversa bruja, un espíritu se transformó en un ángel, un velo de iniciación en un pañuelo” (Pinkola, 2001, p.19).

Caperucita no ha sido ajena a esta “purificación” que depura hasta el extremo todo elemento escatológico y perverso (hasta las indicaciones contra ello) demeritando según Pinkola (2001) lo arquetípico, lo precristiano, lo instintivo en lo femenino y lo ritual.

Otra versión de Caperucita cercana a esta línea que rescata lo mágico e instintivo data del siglo XIX, se titula “La verdadera historia de Caperucita de Oro” y su autor Charles Marelle es un folklorista francés cuyo singular relato comparte elementos de “La niña salvada de los lobeznos”. En esta ocasión la abuela es quien le regala a la niña Blanchette la caperuza encantada hecha con un rayo de sol. La narración maneja más o menos el mismo estilo conocido del cuento salvo por la forma en que es presentada la abuela (fuerte, trabajadora y valiente, un poco bruja, no está enferma y no es devorada por el lobo porque ella no se encuentra cuando él llega) cuando este lobo intenta devorar a la niña se quema las fauces con la capa mágica. Volvemos a la pregunta ¿por qué esta versión tampoco se ha popularizado?

Ahora el lobo. Charles Perrault en su moraleja reza: “Y que no tiene nada de raro, si a tantas el lobo se come (...) ¿quién no sabe que estos lobos dulzones son los más peligrosos de todos los lobos?”. Un hombre puede ser un lobo y viceversa. El lobo es sin duda alguna una figura peculiar dentro y fuera de los cuentos de hadas.

Para el cristianismo -que ha permeado definitivamente tanto los cuentos como todas las esferas de la vida-, el lobo es un ser infernal. “El jornalero cuando ve el lobo, las abandona y huye. Y el lobo las arrebató y las dispersó”. Evangelio de San Juan 10, 12.

La fama de los lobos no es mejor en las comunidades de pastoreo de la época de Perrault o Grimm puesto que suponía una amenaza real y eran considerados animales salvajes, astutos y crueles. Hechos que mezclados con la perspectiva cristiana y mitológica derivan en una pésima percepción de estos animales cuyo “espíritu” en el peor de los casos puede apoderarse de un hombre hasta convertirlo en “hombre-lobo” otra abominación del cristianismo equiparable a las “brujas”.

El lobo también ha sido instrumento de la política. La versión dramática del cuento -que conocían los Grimm- contiene claras referencias políticas como el hecho de usar el término “lobo” para referirse a los revolucionarios franceses y el tocado rojo de Caperucita semejaba el gorro frigio de los jacobinos (González, 2005, p.27). Incluso hay una versión alemana creada por el III Reich en la que el lobo representaba el “enemigo judío”. También existe el relato: “Caperucitas Encarnadas” que intentó imponer la censura franquista, que intranquila con la palabra “roja” cambió el título para evitar “cualquier posible interpretación política del cuento” (p.28).

En otro sentido la misma autora señala que “la presencia de animales en una historia relacionada con ritos iniciáticos no es accidental (...). En los ritos iniciáticos femeninos las muchachas pueden ser representadas por animales.” (p.67). De hecho, la misma Susana González apunta que esta animalidad relacionada con lo grotesco es habitual en ritos de iniciación masculina, en los que muchachos debían apartarse de la sociedad, llevar una vida “salvaje”, superar pruebas de caza y de travestimiento para regresar renovados como hombres a la civilización. Señalamos aquí que el destino que les esperaba a las muchachas después de sus ritos iniciáticos era el matrimonio en casi todas las ocasiones. Las brechas se van haciendo evidentes.

Sin embargo, es menester mencionar que “no todas las culturas y tradiciones identifican al lobo con el mal. De hecho, en muchas tradiciones el lobo es un personaje heroico” (Orenstein, 2003, p.92). El *canis lupus* es reconocido por su fidelidad, es sociable, inquisitivo y leal. Este sentido y el del salvajismo que transforma nos interesa y ha sido ampliamente abordado por Clarisa Pinkola (2001) “los lobos son unas abnegadas criaturas sociales. Toda la manada está instintivamente organizada de tal manera que los lobos sanos sólo matan aquello que necesitan para sobrevivir” (p.187).

El lobo -es como la niña del “Cuento de la abuela”-, un marginado social, exiliado de cualquier manera, un personaje límite, también utilizado, abyecto definitivamente, un reflejo enfermo de la misma sociedad que lo rechaza por verse en él. Nos recuerda en un sentido deconstructivo a la figura del “pícaro divino”, una de las formas arquetípicas de la payasería y la bufonería: que refleja la parte oculta de la conciencia humana (Barloewen, 2016).

3.2 Deconstrucciones feministas y las primeras pulsiones creativas

3.2.1 Las deconstrucciones feministas y por qué son necesarias

Existen muchas otras formas de interpretar a Caperucita y el lobo, nos detendremos a continuación en la interpretación del cuento como parábola de “violación” y en la interpretación psicoanalítica del cuento, ya que estas apreciaciones han sido ampliamente difundidas y aceptadas, pretendemos revisarlas a la luz de una deconstrucción feminista.

Zipis citado por Orenstein (2003) acusa a Perrault de haber convertido “un relato oral del siglo XVII... en un cuento literario de violación y violencia” (p.141). Es aventurado, aunque no inaudito asegurar que estas eran las verdaderas intenciones de Charles Perrault, sobre todo teniendo en cuenta que el concepto que hoy tenemos de violación aparece definido hacia la segunda mitad del siglo XX, cuando feministas activistas difundieron una nueva conciencia de este delito contra las mujeres. Hasta bien entrado el s. XVIII esta era “interpretada como un crimen contra los hombres” (p.141).

Destacamos aquí el hecho de que es a partir de la re-visiones feministas del cuento que se desenmascara el “machismo feroz y la misoginia” del lobo en términos de Orenstein y que se descubren los motivos patriarcales del texto en vía hacia su re-interpretación. Existe según esto una gran diferencia entre “la forma en que los hombres escriben el cuento y la manera en que las mujeres lo leen”. Superar o alivianar esta división es una tarea que ha venido gestándose desde los mismos albores de los estudios deconstructivos y feministas desde 1970.

Hemos observado y confirmado que la forma de leer los cuentos condiciona su interpretación, y lo hace también el contexto, los recursos, intereses y conocimientos disponibles.

El libro “Psicoanálisis de los cuentos de hadas” de Bruno Bettelheim es un referente suficientemente conocido y aceptado al que inevitablemente hemos recurrido. Su trabajo señala y profundiza ampliamente todo el contenido sexual de la historia y que -según su interpretación- se condensa casi exclusivamente en el personaje de Caperucita, quien se encuentra en la etapa de la pubertad (por tanto, es inestable, está en búsqueda de su identidad y experimenta “emociones violentas”) y por ello se ve constantemente contrariada entre el “principio del placer” y el “principio de la realidad”.

El psicoanalista señala como negativa la tendencia de la protagonista a la curiosidad e insiste en la inclinación de Caperucita hacia el principio del placer. La niña atrae por lo “virtuosa” pero “cede a las tentaciones” como si se tratase de una decisión consciente e intencional. Para Bettelheim (1994) la madre es un personaje débil y carente de autoridad, por este motivo envía a Caperucita donde la abuela, quien actuando también desde el “principio del placer” promueve una “sexualidad precoz” al regalarle la capa a la niña, generando así una “transferencia prematura” de atractivo sexual. La protagonista es además sospechosa o lo es su inconsciente: “los adultos que están convencidos de que los cuentos son absurdos pueden dejar de ver que el inconsciente de Caperucita está haciendo horas extras para librarse de la abuela” (p. 205).

Mientras tanto, los roles masculinos según la interpretación del autor si cumplen con el anhelado “principio de la realidad” relacionado con el poder, la voluntad y la determinación: por un lado, de seductor y destructor del lobo, y por otro lado el de “padre, cazador, fuerte, responsable” (p.204).

Las interpretaciones psicoanalíticas freudianas clásicas suelen reducir el rol de las mujeres a situaciones domésticas y a circunstancias en las que están subordinadas, alteradas emocionalmente, histéricas y desorganizadas. Y los problemas -ocasionados habitualmente por la inmadurez- surgen casi siempre por deseos y represiones de orden sexual, como si siempre fuese adolescente. Sus investigaciones sobre Caperucita se ufanan de presentar cómo motivos “arquetípicos” del cuento: la capa roja, algunos elementos de la cesta, la advertencia de la madre y el cazador. Sin embargo “El cuento de la abuela” y sus variantes -incluso desconocidas- ponen en evidencia que estos motivos en los que profundizaron “no eran universales sino todo lo contrario, invenciones relativamente recientes y poco representativas” (Orenstein, 2003, p.70).

Para Bettelheim (1994) los cuentos de hadas deben buscar liberar a los niños y niñas de la ansiedad. Nos parece sospechoso considerar que la culpa -recurrente también en otras versiones e interpretaciones- sea una forma de liberar la ansiedad de las niñas o de cualquier ser humano.

Las interpretaciones psicoanalíticas y muchas versiones modernas abordan el relato como una “historia única”, universal e intemporal. Hemos comprobado lo determinante que es el contexto y las circunstancias sociales y políticas en las que estos se han gestado: los cuentos descubren verdades colectivas, y si hay verdades colectivas que cambian, estos deberían entonces cambiar, ir a la par, co-responder al contexto.

Los estudios feministas han apuntado hacia esa dirección de cambio: deconstruir las narrativas oficiales (históricas, universalizadas y naturalizadas) misóginas y patriarcales, blancas y eurocentristas, para “escribir nuevas *herstories*, historias de las mujeres, invisibilizadas, prohibidas, negadas y borradas” (Lima, 2016, p.13).

Estas nuevas historias desde las mujeres se corresponden con una resignificación de los roles desde los cuales se performa el género, aludiendo a Judith Butler. Mientras en los cuentos “las heroínas toman decisiones que ilustran las expectativas de las mujeres en la vida real (...)las figuras masculinas son solo personificaciones del castigo (desobedece y te encontrarás con el lobo) y la recompensa (si eres buena, un príncipe te espera al final)” (Orenstein, 2003, p.116).

Por ello una deconstrucción feminista aboga por una desnaturalización de las diferencias de los roles heteronormativos y la repartición del poder. Las nociones de género que propone Butler (2007) nos resultan útiles para entender porque son importantes estas operaciones: 1. Porque el género se presenta como performativo: esto es “una construcción contingente y dramática del significado de “lo masculino” y lo “femenino” que disimula su génesis” (p.273). 2. El género como una entidad regulatoria del poder social que promueve, regula y prohíbe determinadas formas de relaciones entre hombres y mujeres. Así mismo nos recuerda que es necesario cuestionar esa “autoridad simbólica” de los roles de género y el género para el feminismo, -como para la bufonería- con el fin de exponer su temporalidad y mutabilidad.

Nuestro análisis nos enfrenta a la pregunta sobre si ¿los cuentos de hadas pueden o están ejerciendo esa regulación del género a través de la demanda simbólica? Nuestra respuesta dictada por la experiencia es que sí, y que además nos enfrentan a exclusiones históricas relacionadas con la clase y la raza en relación al poder de la “historia única”.

Resumimos a continuación los motivos en los cuales se fijan los estudios feministas para deconstruir cuentos de hadas según los roles de género: 1. La heroína que siempre es la más bella, joven e ingenua y por ello es amada y encantadora. 2. Debe aguardar situaciones y personajes externos que determinen su papel en la historia. 3. Mientras los jóvenes emprenden búsquedas y luego reciben una recompensa, las jóvenes pasan por pruebas ridículas, humillantes o paupérrimas que no prueban su valor y cuyo desenlace pírrico puede ser un matrimonio o alguna reprimenda por sus acciones imprudentes. Expertos y expertas aseguran que estos relatos conforman en sí mismos un género cuya fórmula es “la heroína inocente y perseguida” (Orenstein, 2003, p.134-135).

Según Secreto (2013) las voces feministas suelen ser denuncias que “presentan la escenificación de un malestar en la cultura”, como la de la parábola de la violación en Perrault mencionada previamente. Para muchas autoras la fórmula de la “inocente y perseguida” promueve en niñas el sueño de convertirse en “víctimas glamurosas”. Por eso las reinterpretaciones modernas de cuentos de hadas apuntan según Lourdes Bueno (2015) a reeducar a las nuevas generaciones ofreciendo patrones de conducta y formas de relación más sanas y ajustadas a las realidades de su tiempo. Aunque también se presentan como reacciones a los lineamientos tradicionales que se perciben como obsoletos y descontextualizados, o no situados desde el feminismo decolonial.

Una forma feminista de deconstruir y de re-interpretarse, que es también una estrategia habitual de payasas y bufonas según la investigadora y bufona Melissa Lima (2016) es poner el énfasis en lo biográfico y lo personal para convertirlos en temas públicos y políticos: “lo personal es político”. Aunque esto ha ocasionado que se tilde de narcisista y autocomplaciente el arte y la investigación feminista; continúa la autora “sea como sea, ha contribuido enormemente para romper con la imparcialidad de la investigación científica” (p.15).

En esa misma línea según Martínez (1998) este género testimonial es muy frecuente en la literatura feminista de Latinoamérica, porque por un lado permite expresar el ser y sentir latinoamericano y por otro contribuye a subvertir a través de estas historias personales -reales o inventados- la historia oficial o la configurada por los textos canónicos. Este argumento se relaciona con la idea de Secreto (2013) de que la mirada desde el feminismo se acoge a parámetros antropológicos, es decir, respetando el marco de demandas sociales de la época.

La literatura femenina latinoamericana según Adelaida Martínez (1998) se corresponde en muchos sentidos con las posturas de las literaturas de otras lenguas y añade “la problemática tercermundista del colonialismo, del silencio ocasionado por la tortura política, y de la violación ecológica” (p. 2), así mismo pone “énfasis en la heterogeneidad” en lo “criollo” y lo “mestizo”.

Antes de finalizar con las estrategias de deconstrucción feministas queremos dedicar especial atención a la ironía y al humor (basadas en Isabel Franc (2017) lo entendemos como la manera de ver y transmitir la realidad distinto y relacionado con la comicidad). Estas tácticas poderosas y eficaces ampliamente difundidas en el contexto feminista latinoamericano han sido utilizadas para la reivindicación, la denuncia y el desahogo, para la exposición de lo ridículo de las convenciones sociales, y como mecanismo de defensa y transgresión, como máscara y desenmascaramiento. Según Martínez (1998) en nuestro contexto también se privilegia el estilo paródico en la escritura que fomenta el uso intertextual de la cultura popular.

Queremos resaltar una importante autora feminista latinoamericana, en cuyo trabajo se concentran las características mencionadas, entre otras: Luisa Valenzuela, escritora y periodista argentina, primera mujer en obtener el Premio Carlos Fuentes en 2019. Sus obras, en especial “Ventana de hadas” y “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” fueron referenciadas por la mayoría de autoras feministas latinoamericanas que estudian la deconstrucción.

Y no es para menos, ya que su trabajo “burla a la censura tematizando los efectos de la represión con estructuras fragmentadas, “de rompecabezas,” y un discurso metafórico, simbólico y elíptico que exige una participación muy activa por parte de los lectores” (Martínez, 1998, p.4).

Su versión de Caperucita la presenta y representa como un personaje que se ha comprendido a sí mismo y a los demás personajes: “La abuela también va a ser osada, la abuela también le está abriendo al lobo la puerta en este instante”. Se relata en primera persona, y se desdobra (alternando y alterando el ritmo) haciendo ejercicios de conciencia sobre sí misma, como si de metateatro se tratara: “Caperucita al avanzar sólo oye la voz de la madre como si fuera parte de su propia voz, pero en tono más grave”. Su texto consciente también desenmascara la ficcionalidad: “la abuela se construyó su choza de propia mano y después si alguien dice que hay un leñador no debemos creerle. La presencia del leñador es pura interpretación moderna”.

Esta Caperucita mucho más descarada se regodea del placer del cual la han culpado “Ella sabe. Pero el placer es sobre todo mío. Madre en cambio me previene”. Cada tanto la protagonista también relata en primera persona su propio cuento desde el humor negro, lo grotesco, incluso lo escatológico: “¿Dónde vas, ¿Caperucita, con esa canastita tan abierta, tan llena de promesas? Me pregunta el lobo, relamiéndose las fauces. Andá a cagar, le contesto porque me siento grande, envalentonada.”

La escritura feminista en Valenzuela “no se reduce a la imaginación, sino que pretende captar el símbolo entender y reconstruir el orden simbólico-cultural en lugar de cuestionarlo o destruirlo” (Markovic, 2009, p.104). En ella también se evidencia un compromiso político de deconstruir el discurso del poder para delatar las falacias del “escritor”.

De su propia voz Luisa Valenzuela (2018a) confiesa: “pienso haber develado el secreto, es decir el mensaje original que Perrault se encargó de distorsionar (...) la anécdota básica sigue intacta con una percepción distinta: ¿quién se come a quién, en definitiva? No hay devoración final, hay integración no necesariamente heroica. (p.4)

Para finalizar con estos aportes que nos dan las deconstrucciones feministas resaltamos el valor de la intencionalidad, en voz de la feminista negra Chimamanda Adichie (2009) que declara “las historias importan, muchas historias importan. Las historias se han usado para despojar y calumniar, pero las historias pueden dar poder y humanizar. Las historias pueden quebrar la dignidad de un pueblo, pero también pueden reparar esa dignidad rota”.

3.2.2 Las primeras pulsiones creativas

No se nace Caperucita, se llega a serlo.

Creemos que la mejor manera de exponer esta investigación sobre la deconstrucción feminista y bufona de Caperucita Roja es ponerla en escena. Cada nuevo hallazgo y análisis realizado es una idea inspiradora con potencialidad escénica. Por ello nos identificamos con las siguientes perspectivas que ponen en relación los procesos creativos e investigativos: 1. Investigación para las artes, porque la investigación provee los elementos que nutren la práctica artística y está también al servicio de la misma. 2. Investigación en/desde las artes porque el enfoque está centrado en las prácticas artísticas y no desde la observación de ellas. 3. Investigación a través de/ durante las artes porque los estudios también se conducen por el proyecto. “Se utilizan herramientas metodológicas y se persiguen objetivos de investigación relevantes para la disciplina” (Ballesteros y Beltrán, 2018, p.33).

Continuando con las autoras Ballesteros y Beltrán (2018) de “¿Investigar creando?”: “Las áreas creativas, al generar nuevo conocimiento, producen creaciones en las que el aspecto tangible suele ser más evidente que en otras áreas del conocimiento” (p.22).

La obra en sí misma sería el resultado central de la investigación, y se le reconoce como contenedora de conocimiento en esta “se inscribe el valor que aporta”, ya sea para el avance de la expresión de las disciplinas creativas, para la afectación de la cultura o para la transformación del entorno específico” (p.33). Siguiendo estos apuntes, nos proponemos esbozar los primeros trazos hacia la nueva construcción de Caperucita ahora feminista y bufona.

Como una de nuestras primeras pulsiones creativas y siguiendo la idea de lo testimonial nos interesa escenificar la subjetividad (las subjetividades) de Caperucita. Dicha subjetivación del personaje estará construida también desde el diálogo intertextual con sus otras subjetividades, es decir con textos o frases encontradas en otras versiones o interpretaciones de Caperucita, así como en los textos de referencia que conforman esta investigación. Los reconocemos como impulsos creativos.

Hasta este momento nos hemos encontrado a una(s) Caperucita(s) “ejemplar”, reciclada, deformada, fragmentada, marginalizada, abyecta, manipulada y performada. Una Caperucita que para cada ocasión cambia y se prueba vestidos o ha tenido que hacerlo, como las máscaras que también le han impuesto (esta idea de vestidos, capas y máscaras ya nos parece sugestiva en términos dramaturgicos y escénicos).

Caperucita no se ha dejado de deconstruir, por eso el juego que planteamos al principio de este subepígrafe con la frase de Simone de Beauvoir “No se nace mujer, se llega a serlo”, nos acerca también al juego humorístico con las palabras a partir de un referente conocido, y a la acción- intención de que el personaje asuma su poder, su re-creación.

Esta Caperucita que se re-crea también re-significa y rescata valores de los cuentos de “viejas” y lo arquetípico (revisado también en Pinkola (2011)) que las versiones consideradas originarias como la de Perrault y Grimm no han permitido ver; así que acogemos por ahora esta idea de Valenzuela (2018a) sobre lo que significa la travesía de la protagonista que “va de la condición de púber a la de abuela. El bosque es en realidad el tiempo a lo largo del cual se van cosechando experiencias. Tres instancias de una misma persona, en simultaneidad: Caperucita, su madre y la abuela” (p.3).

El problema -así lo vemos- de la moralización, cristianización, patriarcalización y colonización de Caperucita es una de las cuestiones que motiva esta deconstrucción feminista, pues consideramos estas como categorías regulatorias y opresoras -como las imposiciones de género- que repercuten sobre el cuerpo y el ser de las mujeres, y que distorsionan y de(s) forman la imagen que de nosotras mismas nos formamos, que muchas veces depende del deber ser, de la sociedad limitada. Esto nos recuerda al cuerpo deformado, fragmentado de alguien que ha sido jalonada desde diversos sitios.

Pensar en esta Caperucita incluso en el lobo, la madre, la abuela y hasta en el cazador que han sido deformadas y deformados y necesitan ahora de (s)formarse nos ubica en el terreno de la bufonería y nos hace pensar en algunos empeños en los que insistiremos:

- La sospecha ahora trasladada a la Caperucita bufona que desconfía y pretende desestabilizar la perversa “Ley del padre” que de hecho la ha deformado.
- El rescate de lo escatológico y la resignificación del “principio del placer”.
- La resignificación de lo salvaje- chamánico: “es manifiesta la conexión del clown con la figura diabólica como adversaria de un orden cósmico al que ella misma pertenece” (Barloewen, 2016, p.29). Separado de su acepción peyorativa.
- La resignificación de lo salvaje-animal: proponiendo una forma de comprender, deconstruir e integrar al personaje lobo basado en su relación con la ferocidad, la sospecha y lo instintivo como parte de la re-invenición de la propia Caperucita.

- Lo salvaje y la animalidad en relación con la bufonería y las mujeres: entendiendo que mujeres sanas y los lobos sanos “comparten ciertas características psíquicas: una aguda percepción, un espíritu lúdico y una elevada capacidad de afecto. Los lobos y las mujeres son sociables e inquisitivos por naturaleza y están dotados de una gran fuerza y resistencia” (Pinkola, 2001, p.9).
- Entender esa sociedad que limita como una sociedad limitada (Ltda.) en términos peyorativos, mercantiles y capitalistas.
- Siguiendo a Secreto (2013), creemos que deconstruir 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 anti genealogía”. Esto nos parece sobretodo un juego dramático y escénico propio de la payasería y la bufonería.

Una última pulsión que no queremos dejar de mencionar tiene que ver con lo arquetípico, las interpretaciones y las formas discursivas latinoamericanas, y es el replanteamiento del valor simbólico, para un cambio de perspectiva frente a algunos temas o elementos - que para Caperucita nos llaman la atención- como la sangre que “ha servido siempre para sugerir la violencia y agresión del más fuerte. La sangre del flujo menstrual, ausente en la literatura masculina, en el imaginario femenino actual se convierte en metáfora de fertilidad y creación” (Martínez, 2008, p.5)

Los cuentos de hadas que nos han acostumbrado a la “sencilla” trama de inicio, nudo y desenlace, no son realmente relatos simples, fantasiosos sin argumentos y aleccionadores, sin ningún tipo de carga ideológica. La sospecha está siendo confirmada mientras los cuentos siguen desvelando sus huesos y revelando también su poder en muchos ámbitos de nuestras vidas “en todos los cuentos hay algún material que se puede considerar un reflejo de las enfermedades o el bienestar de la propia cultura o de la propia vida interior” (Pinkola, 2001,113). Siguiendo con las metáforas, hemos encontrado que la historia detrás de las historias y las interpretaciones de Caperucita refleja el arraigo de las estructuras represivas que conforman el aparato heteronormativo, patriarcal, blanco, eurocéntrico, en las que de alguna manera puede seguir aferrada.

4. Capítulo 2.

Entre agujas y alfileres: elegir el camino

Yo soy Caperucita. Soy mi propia madre, avanzo hacia la abuela, me acecha el lobo.

Luisa Valenzuela en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”

Era preciso escoger la forma de mirar, elegir qué y cómo quería ver y a la vez, ser consciente de la elección de la estrategia de visión.

Angélica Lidell

Érase una vez un “y vivieron felices para siempre” pero parece que Caperucita Roja no ha podido completar esa tarea o no se le ha asignado esa función. Mientras que en el “Cuento de la abuela” la protagonista puede elegir entre el camino de agujas y el camino de alfileres, en las versiones de Perrault y Grimm ella está “sometida” a su propio “placer”, a la distracción y a las acciones del lobo o el cazador.

Hemos visto las interpretaciones y significaciones de las versiones del cuento desde el punto de vista histórico, filológico, psicológico y social a la luz del feminismo. En este capítulo dividido en tres epígrafes lo revisaremos desde el punto de vista morfológico (4.1) y dramático (4.2) para empezar a situar (4.3) este proceso investigativo-creativo desde el Caribe colombiano haciendo alusión a tópicos como el carnaval, lo afro, la música y la tradición.

Para cumplir esta tarea de análisis resulta primordial reconocer el referente que se va a analizar y deconstruir. Sin embargo, nos encontramos ante dos versiones que hemos considerado sospechosas desde la visión feminista (la de Perrault y Grimm) y que se han constituido como los referentes más popularizados -aunque no populares-. Por lo tanto, reconocemos otras versiones antecedentes que ofrecen indicios de lo que podría ser la historia original y que se condensan en “El cuento de la abuela” (cuento de “viejas”), “La niña salvada de los lobeznos” de Egberto Pumpf (versión cristianizada) y “La verdadera historia de Caperucita de Oro” de Charles Marelle.

Estimamos oportuno considerar estas 5 versiones como parte del análisis, partiendo del presupuesto de que nos interesa observar y comparar también las tradiciones -algunas menos patriarcales- para extraer de ahí la semilla de valor original como una forma de resignificarla a partir de la deconstrucción. Para este propósito nos apoyaremos con el análisis de las funciones de los cuentos del autor Valdimir Propp.

4.1. Caperucita en los huesos: Rasgos esenciales a partir de las funciones de Propp.

Vladimir Propp (1890-1970) antropólogo y folclorista ruso cuyos estudios comparativos y deconstructivos sobre la estructura de los cuentos están plasmados en su libro “Morfología del cuento popular”, define su estudio como “una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y una relación de esas partes entre sí y con el conjunto” (p. 31).

El autor admite los cuentos “maravillosos” -equivalente a cuentos de hadas- como una categoría particular con sus propias reglas, los define como un argumento que parte de una fechoría o de una carencia, hasta culminar en el matrimonio o en otras funciones terminales como la recompensa, la captura del objeto, la reparación del mal, entre otras. La “trama arquetípica” de los cuentos de hadas según Propp comienza con el abandono del hogar por parte de un(a) integrante de la familia, a quien se le prohíbe o advierte algo, pero lo infringe. El villano entra en contacto y le engaña para obtener cierta información que causará daño a otro(a) familiar (Orenstein, 2003, p.211).

Su teoría es que en los cuentos hay “valores constantes y valores variables”. Los elementos variables son, entre otros, los nombres de los personajes y los medios a través de los cuales las funciones son ejecutadas, mientras que sus acciones o “funciones” son constantes. Concluye que el cuento suele atribuir las mismas acciones a distintos personajes.

Para aislar las funciones, es primordial reconocer su trascendencia en el progreso de la historia, ya que una función es en verdad: “la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga” (Propp, s.f. p. 33).

Para Propp el trabajo sobre las funciones revela cuestiones importantes acerca de los cuentos: 1. Que el número de funciones de un cuento es limitado y 2. Que existen pocas funciones (31 según su investigación) y muchos personajes; lo anterior revelaría una doble condición: por un lado, la riqueza y diversidad de formas, y por otro, la monotonía, puesto que sus motivos suelen repetirse a través de diferentes personajes y medios.

Las 31 funciones tal como las describe el autor son las siguientes:

1. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa: alejamiento.
2. Recae sobre el protagonista una prohibición: prohibición/variante: consejo.
3. Se transgrede la prohibición: transgresión. Función 2 y 3 constituyen un elemento doble cuya segunda parte puede existir a veces sin la primera.

4. El agresor intenta obtener noticias: interrogatorio.
 5. El agresor recibe informaciones sobre su víctima: información.
 6. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes: engaño/ el agresor actúa por medio de la persuasión.
 7. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar: complicidad.
- Las primeras 7 funciones son preparatorias.
8. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios: fechoría/ esta función es extremadamente importante, porque es ella la que da al cuento su movimiento. Ligada a la intriga.
 - 8-a. Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo: carencia.
 9. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir: mediación / Momento de transición.
 10. El héroe-buscador acepta o decide actuar: principio de la acción contraria / los héroes expulsados, muertos, embrujados, traicionados, no tienen la voluntad de liberarse, y este elemento está entonces ausente.
 11. El héroe se va de su casa: partida.
 12. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico: primera función del donante.
 13. El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante: reacción del héroe. / el héroe supera (no supera) la prueba.
 14. El objeto mágico pasa a disposición del héroe: recepción del objeto mágico. / el objeto se transmite directamente.
 15. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda: desplazamiento en el espacio entre dos reinos.
 16. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate: combate.
 17. El héroe recibe una marca: marca.
 18. El agresor es vencido: victoria / es matado sin combate previo.
 19. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada: reparación.
 20. El héroe regresa: la vuelta.
 21. El héroe es perseguido: persecución.
 22. El héroe es auxiliado: socorro.
 23. El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca: llegada de incógnito.
 24. Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas: pretensiones engañosas.

25. Se propone al héroe una tarea difícil: tarea difícil.
26. La tarea es realizada: tarea cumplida.
27. El héroe es reconocido: reconocimiento.
28. El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado: descubrimiento.
29. El héroe recibe una nueva apariencia: transfiguración.
30. El falso héroe o el agresor es castigado: castigo.
31. El héroe se casa y asciende al trono: matrimonio.

Teniendo en cuenta lo señalado aplicaremos este análisis de funciones a las 5 versiones del cuento referidas también en el capítulo anterior.

Las “Caperucitas” -como les llamaremos en adelante al conjunto de versiones- claramente inician con el alejamiento (1) de la protagonista, salvo por “La niña salvada de los lobeznos” en las otras versiones la petición de la madre es la que activa la función.

La carencia (función 8-a) es otra función con la que suelen iniciar los cuentos, con respecto a este asunto, tenemos que en Grimm y Perrault el personaje abuela aparece debilitado y desprovisto debido a la enfermedad, y es esta “carencia” la que impulsa a la madre a enviar a la protagonista a casa de su abuela. Sin embargo, esta función no se cumple así en las otras versiones donde las motivaciones no están relacionadas con el padecimiento o la escasez.

La prohibición (2) solo ocurre en la versión de Grimm y en la de Charles Marelle (“La verdadera historia de Caperucita de Oro”). En ese orden de ideas, la transgresión (3) de la regla se evidencia en estos dos cuentos, sin embargo, desde el punto de vista de la recepción, en las otras versiones también hay una transgresión del propósito inicial cuando la protagonista se desvía del camino y se distrae.

En todas las versiones es subrayada la presencia de un agresor -no percibido como tal por la protagonista- y que está encarnado en la figura del lobo con quien se cumplen las funciones de interrogatorio (4), información (5), engaño (6) y complicidad (7), salvo por la versión de “Los lobeznos”.

La fechoría (8) -como función que permite el desarrollo de la intriga- está dirigida en primer término hacia la niña, pero se ve refrenada por la posible exposición a la que se hubiere sometido el personaje si lo hacía en el bosque; así que el agresor opta -en la vía del engaño y la distracción- por dedicar sus esfuerzos a llegar antes que la niña a casa de su abuela y comérsela; exceptuando la historia cristianizada de Egberto Pumpf, tampoco sucede en “Caperucita de oro” donde el personaje no se encuentra en casa, sin embargo, la intención de daño (devoramiento) es la misma que en las otras versiones.

A continuación, se presenta la función de mediación o momento de transición (9) en el que la protagonista se ve interpelada a proceder ante las circunstancias que le rodean. Conviene mencionar que según Propp para estos casos donde el cuento sigue a la niña-joven raptada o expulsada sin interesarse por los que quedan, no hay “héroe buscador”:

Propp distingue entre aquellos cuentos protagonizados por “héroes-víctima”, que son rescatados por buscadores (este es el caso de la mayoría de los cuentos de hadas más famosos, en los que las heroínas son rescatadas por príncipes) y aquellos en los que las víctimas son capaces de salvarse a sí mismas (como ocurre por lo general en las historias con protagonistas masculinos, y también, en “El cuento de la abuela”). (Orenstein, 2003, p. 212)

Aunque Caperucita no es popularmente reconocida como una heroína buscadora, tanto en el “Cuento de la abuela”, como en “Caperucita de oro” ella actúa por su defensa de manera consistente (principio de la acción contraria en la función 10) a través del contraengaño para el primer caso, y a través de la acción (consciente o no) de dejarse la capa para el segundo caso; en la versión cristianizada, la niña realiza una especie de ruego de protección que de alguna manera activa las propiedades mágicas de la capa que lleva.

Gracias a Perrault y Grimm, Caperucita es reconocida como una heroína víctima (víctima “glamurosa” como señalan de forma crítica en el capítulo 1) en la que el principio de la acción no se evidencia y por lo tanto la función de partida (11) -que es diferente al alejamiento inicial- no se da.

La partida en los cuentos es propia del héroe-buscador -masculino casi siempre- mientras que la víctima que no tiene pretensiones de búsqueda se ve enfrentada a aventuras inesperadas. Sin embargo, las otras versiones del cuento - y una reinterpretación de la Caperucita débil de los autores mencionados- presentan a una protagonista con una voluntad distinta y que tiene una importante y necesaria misión que su madre le ha encargado: el encuentro con la abuela (sabemos que tal tarea no se da en el cuento de los lobeznos).

La protagonista víctima de Perrault y Grimm no tiene capacidad para tomar decisiones sobre el camino que seguirá: en el primer caso el lobo se lo condiciona y en el segundo caso se lo insinúa en un gesto de distracción. Por el contrario, vemos en el “Cuento de la abuela” una protagonista que por decisión toma el camino de agujas, y en “Caperucita de oro” una niña retada por su madre para encontrar el camino.

Las funciones 12, 13 y 14 están relacionadas con la recepción de un objeto mágico o la ayuda de una donante, y nos ponen frente a la cuestión de la caperuca que le ha dado fama a la protagonista: 1. Es roja -en la mayoría de los casos- 2. No existe en el “Cuento de la abuela”, y 3. Detenta propiedades mágicas, en la versión de Charles Marelle “Caperucita de oro” -donde además es color dorado fuego- y en la versión de Egberto Pumpf “La niña salvada de los lobeznos”, en estas últimas, la protagonista se salva y deja herido al agresor gracias a la misma.

Lo cierto es que en las cuatro versiones donde aparece, se describe que la caperuca ha sido donada previamente por la abuela o por su padrino, y que este objeto es de alto valor para la protagonista, hasta el punto de darle identidad a ella y al cuento.

Todas las “Caperucitas” desarrollan la historia en el bosque, en la casa de la protagonista y la de la abuela (así que no se cumple la función 15: desplazamiento entre reinos); lo que sí sucede en la casa de la abuela es el segundo encuentro de la heroína y el agresor, donde si bien, no hay combate ni marca (función 16-17) si se da una victoria parcial sobre el agresor (función 18), en cambio, en la versión de Perrault tanto abuela como nieta padecen sin remedio bajo las fauces de lobo.

Sin embargo, vemos en las otras “Caperucitas” como la fechoría es reparada (19): en Grimm se evidencia tanto con el primer lobo como con el segundo, y en “Caperucita de oro” la protagonista se encuentra con su abuela que de hecho es la que se enfrenta con el lobo. No sucede así en la versión de Egberto Pumpf, ni en el “Cuento de la abuela” donde la niña se salva - pero su abuela no- y vuelve a casa (función 20), al igual que Blanchette (“de oro”) y la Caperucita de Grimm.

La protagonista de la historia es también perseguida (función 21) tanto en el cuento de “viejas” como en la segunda parte de Grimm, en la que se evidencia que es además socorrida (22) tanto por el cazador como por su abuela (la abuela en la versión de Marelle también ayuda a la protagonista que ha recibido apoyo mágico de su capa -este socorro “divino” se hace muy evidente en la versión cristianizada-).

La heroína buscadora, no socorrida y salvada por sí misma del “Cuento de la abuela” termina aquí lo que puede ser un viaje: de inmersión en el bosque -o su propio bosque-, de integración con la abuela y de vuelta a casa. Mientras que en Grimm por ejemplo le siguen otras funciones como la tarea difícil (20) y cumplida (21) de comprobar que ha aprendido la lección (para eso es el segundo lobo).

El lobo - que en la versión cristianizada abandona su ferocidad- es desenmascarado (función 28) y su castigo (30) es la muerte tanto en Grimm como en Marelle; mientras que este “sigue suelto” en Perrault y en el “Cuento de la abuela”.

El matrimonio o ascenso de la heroína al trono (función 31) no se da en ninguna de las “Caperucitas”, lo que puede indicar que en definitiva esta tarea no se corresponde con la etapa de vida de la protagonista y nos vuelve a ubicar en una historia de iniciación y madurez.

Nuestro análisis apunta a que los sucesos recurrentes de las versiones de Caperucita son: el encargo que debe llevar la protagonista a su abuela, atravesado por las funciones de alejamiento/partida, el internamiento en el bosque, el encuentro con el lobo agresor, el devoramiento de la abuela (la intención de devorar a la niña también, el canibalismo) y el encuentro definitivo con el lobo (la conversación se da en 4 de las versiones mencionadas y en todas las adaptaciones de la historia, en esta se evidencia que la heroína empieza a sospechar: “¿por qué tienes esa boca tan grande?”).

Teniendo en cuenta que el análisis lo hemos hecho sobre varias versiones de Caperucita, con el fin de rescatar esta semilla de valor de la tradición oral que no ofrecen los relatos más popularizados, eurocentristas y patriarcales, debemos mencionar que otras versiones orales fuera de Francia y Alemania, como las de Italia (recogidas por Italo Calvino) Taiwán y China, se presentan más cruentas, lo que reviste un gran atractivo dado el enfoque grotesco que se pretende con el proceso creativo. Según Orenstein (2003) estas comparten motivos como “el canibalismo, el sexo, la defecación, la confusión de identidades y el encuentro en la cama con un enemigo peligroso (...) y la protagonista consigue escapar” (p.68).

Sobre este último hecho recae ahora también nuestra hipótesis de la sospecha ya que siguiendo con la autora “el rasgo más excepcional compartido por todos los parientes orales de “Caperucita Roja”: el final feliz y su heroína triunfante (...) no es simplemente un motivo accesorio y el que sea recurrente sugiere que es fundamental” (p.74).

4.2 Encontrarse con el lobo: decisiones para el proceso creativo

Otro tema que desarrolla Propp y nos parece conveniente mencionar, es el reparto de las funciones entre los personajes, y esto lo realiza a través de agrupaciones de funciones a las que llamó esferas, y que corresponden a 7 personajes que llevan a cabo estas funciones:

1. Esfera del agresor (o del malvado) que corresponde al personaje lobo.
2. Esfera de donante (o proveedor) que puede ser la abuela.
3. Esfera de auxiliar, que bien puede ser ocupada por el cazador de los Grimm o nuevamente por la abuela que en otras versiones ayuda a la protagonista.
4. Esfera de la princesa (personaje buscado) y su padre: que para este caso no aplica.

Queremos volver a llamar con sospechosa atención la cuestión sobre la asignación de los roles de género en los cuentos como generalidad y no solo en Caperucita Roja. Pues considerando el amplio estudio de Propp reconocemos que esta esfera y las funciones asignadas a ella están basadas en la revisión de una gran cantidad de relatos que se nos han transmitido desde muchas generaciones anteriores.

Orenstein (2003) apunta que “el esquema de Propp describe no la estructura de los cuentos de hadas sino de la mentalidad de nuestra cultura o de algo similar a lo que los seguidores de Jung llaman inconsciente colectivo” (p.215).

5. Esfera del mandatario: que asociamos con la madre ya que este sería el personaje que envía a la heroína (momento de transición).
6. Esfera de la heroína: que evidentemente le corresponde a la protagonista.
7. Esfera del falso héroe: y que no participa de las versiones de este relato. Aunque desde el punto de vista deconstructivo bien se podría hacer uso de esta esfera.

Ahora, desde el punto de vista dramático nos interesan no solo los personajes sino sus relaciones y otros detalles para comprender mejor la historia. Dado que hemos utilizado el análisis de las funciones según Propp consideramos, en ese orden de ideas, revisar estas relaciones a partir del modelo actancial de Greimas, ya que este se circunscribe a lo narrativo y permite estructurar el argumento y realizar una interpretación esquemática de la fábula.

Las 6 figuras actantes que concibe el autor no son necesariamente personajes y pueden llegar a ser un concepto abstracto o un colectivo de figuras (algunos actantes al escenificarse pueden o no estar en escena y manifestarse a través de otras figuras). Inclusive una misma figura puede cumplir 2 funciones. A continuación, presentamos el modelo y su análisis aplicado al cuento, basado también en la revisión de Propp.

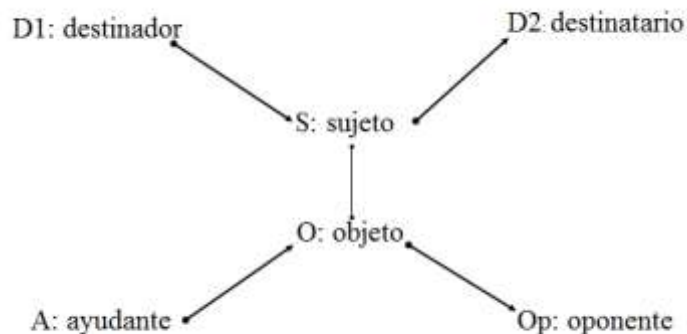


Figura I. Modelo actancial de Greimas (Spang, 1991, p.112).

Así las cosas, en el eje horizontal y con funciones de tipo ideológico: destinador-destinatario podemos ubicar a la madre (que está en la esfera de mandataria según Propp) y a la abuela que además de destinataria, puede pertenecer al segundo eje horizontal como ayudante (lo que en Propp es la esfera auxiliar) y a la que puede pertenecer también el cazador de Grimm. En este segundo eje es indudable que el lobo (el hambre del lobo) es lo que obstaculiza los objetivos de la protagonista, así que lo ubicamos como actante oponente (esfera del agresor).

El eje vertical (sujeto-objeto) “implica las funciones que propulsan la historia. Corresponde a los propósitos del protagonista, a sus afanes, al objetivo que se propone alcanzar” (Spang, 1991, p.112). Si bien en el modelo de Greimas ayudante y oponente se dirigen al objeto, autoras como Anne Ubersfeld insisten en la flexibilización y consideran que tanto (A) como (Op) pueden también orientarse al sujeto -como en Caperucita donde las acciones se dirigen a la protagonista-; lo cierto es que el conflicto se instaura en relación al objeto (p.113).

Según Patrice Pavis (1998) el conflicto como elemento clave de la fábula surge cuando a un sujeto (Caperucita) que persigue un determinado objeto (encuentro con su abuela) se le contraponen otro sujeto (lobo-hambre), sea un personaje o un obstáculo moral o psicológico, y esta fuerza de contraste permanece hasta el final de la historia.

Este conflicto lo entendemos como un eje principal de la acción y como un asunto ante el cual ninguno de los personajes permanece indiferente (Del Hoyo, 2019). Considerando lo anterior, podemos determinar que en todas las “Caperucitas” analizadas se presenta un conflicto de intereses, un choque de voluntades por la contraposición de los deseos de devoramiento (hambre) y posesión del lobo (poder) frente al propósito de la protagonista de transitar el camino para el encuentro con su abuela.

Dado que el conflicto posee también diferentes dimensiones se pueden identificar otros posibles intereses en pugna:

- El conflicto personal o interno de la protagonista: inmadurez, no sospecha inicialmente y se distrae.
- Conflicto moral y social del lobo frente a cómo le ve la sociedad y le reprime, razón por la cual no devora a la protagonista de inmediato, sino que crea el engaño para comerse a la abuela una vez se adelante para llegar a su casa.

El reconocimiento del conflicto permite también dilucidar los temas reiterativos en las “Caperucitas” y que se han venido reciclando: la (voluntad de) búsqueda, la maduración y el re-encuentro (simbólico y/o material) con la familia (linaje femenino abuela-madre) en contraste con el deseo de represión, posesión y aniquilamiento a través de estrategias de manipulación; entre otros subtemas también se identifican: el poder, la coacción y la complicidad, el acecho, la violencia física y sexual, la toma de decisiones, la obediencia, el canibalismo.

Siguiendo a Del Hoyo (2019) para continuar el análisis desde lo dramático, tenemos que el incidente desencadenante de la historia viene a ser el encuentro del lobo y la niña en el bosque, ya que este “activa la causalidad de la fábula y pone en marcha el conflicto dramático” (p.6), rompiendo el equilibrio, develando las turbias intenciones del agresor-oponente y generando una alteración de las condiciones iniciales. La situación previa al conflicto y que presenta a los personajes sucede en casa de la madre cuando ésta encarga a la protagonista de visitar a la abuela, los motivos de este encargo no son claros en todas las versiones (se habla de enfermedad en Grimm y Perrault).

El incidente desencadenante nos suscita una breve reflexión acerca de la relación inicial de Caperucita con el lobo, la cual está atravesada por dos hechos: que este es llamado de forma familiar en varias versiones: “Compadre lobo” y *bzou* “hombre-lobo”, y que este no genera desconfianza o miedo: “¿por qué Caperucita habla al lobo cuando se lo encuentra en el bosque? ¿Y cómo es posible que después confunda su peludo hocico con el rostro de la abuelita? (...) ¿A qué otra persona habría esperado encontrar en la cama de la abuela? (Orenstein, 2003, p.102). Este oponente no lo parece, la relación de estos personajes se da desde un vínculo confuso que puede permitir entender la facilidad con que se da el engaño y la aparente complicidad de la protagonista, que una vez en casa de la abuela empieza a sospechar del personaje que en principio no le generó temor. Comparamos esta situación con la manipulación que se da desde los estamentos de poder y los medios de comunicación que confunden y aparecen como familiares y generosos.

Para cerrar esta breve revisión desde una perspectiva dramática, se reconocen los siguientes sucesos como eventos significativos que producen cambios en el curso de la historia de acuerdo al principio de causalidad: 1. -Llegada anticipada del lobo a casa de la abuela y devoramiento (acontecimiento principal). 2. - Fingimiento del lobo. 3. Llegada de Caperucita a casa y segundo encuentro con el lobo. 4. Devoramiento -intento de ataque- a Caperucita. 5. Otros sucesos que difieren de una versión a otra están relacionados con la resolución y con las funciones de castigo del agresor, reparación, regreso de la heroína, asignación de una nueva tarea difícil.

En cuanto al tiempo y el espacio de la narración entendemos que este transcurre de una manera realista sin saltos temporo-espaciales: la acción inicia en casa cuando la madre encarga la tarea a la protagonista, transcurre en el bosque y de camino por él, y termina en casa de la abuela. En Perrault finaliza cuando el lobo logra comerse a la niña, mientras en Grimm ya que hay un segundo lobo, si transcurre un lapso de tiempo mayor que incluye tránsito y regreso en el espacio (de vuelta a casa de la abuela y nuevamente a su casa), en el cuento de la abuela y en Marelle finaliza cuando la niña regresa a casa y en “La niña salvada de los lobeznos” cuando cesa el ataque de las crías. Los espacios de desarrollo son entonces: casa de Caperucita y su madre, bosque, casa de la abuela.

4.2.1 Desmontando a Caperucita Roja: núcleo de convicción dramática, temas y conflictos

Como me saco de la cabeza lo que me han dicho que soy

Desmontadas las “Caperucitas” (textos fuente) y estudiando a López-Antuñano (2019) nos avocamos a la segunda y tercera fase que el autor identifica como parte del proceso de deconstrucción de un texto: acercamiento subjetivo al texto (4.2.1 y 4.3) y reconstrucción, formulando un texto nuevo (en este caso una nueva propuesta dramática y escénica, lo veremos en el capítulo final).

Esta investigación nos ha permitido poner bajo sospecha el cuento de la Caperucita Roja y sus “autorías”, el “encuentro con el lobo” nos ha posibilitado empezar a tomar las decisiones creativas para el proceso, a partir y a través del desmontaje de los principios ideológicos patriarcales y colonizadores que han sustentado algunas de las versiones e interpretaciones del cuento.

Porque una deconstrucción feminista lo que busca es “des-naturalizar las mitologías patriarcales que construyen la sexualidad y el género, re-velando la falsa universalidad de los arquetipos y des-cubriendo la artificiosidad de los roles de género (...) fraccionar y fracturar los textos patriarcales haciendo explícita la ideología que los sustenta” (Bengoechea y Morales, 200, p.11).

Apostando por la deconstrucción bufona y feminista decolonial como categorías para la creación teatral pretendemos que esta nueva Caperucita desmontada también exprese y escenifique la necesidad de poner en duda las “historias únicas” que se nos han contado generación tras generación, y que han significado -en el caso de nuestra protagonista- la imposición de muchas cargas y capas (haciendo alusión a la caperuza como signo y símbolo) que han silenciado tanto su identidad e historia como sus búsquedas.

Esta Caperucita desmontada ha sido muchas caperucitas y carga con ello, ha empezado a desconfiar y sospechar de los cuentos e historias que la han creado – con los que ha “crecido”-, por ello pretende desenmascarar las estrategias de engaño y poder tras las imposiciones de la sociedad limitada sobre: identidad, género, raza y clase, desarrollo y participación social y política.

Para la investigadora de la máscara bufa Joyce Aglae Brondani (2017) la bufonería tiene como foco la denuncia de la corrupción ética y de la falsa moralidad social, así como la relativización de las jerarquías y poderes sociales (p.46). Nuestra protagonista denunciaría -porque se va dando cuenta que es testimonio de ello- lo que nos han hecho ser y parecer (personajes con roles definidos) y como la han (nos han) performado para corresponder y no cuestionar determinados ideales culturales, sociales y morales. Denuncia así la violencia simbólica, represora y soterrada del sistema que identifica como una sociedad limitada (la SL), denuncia la historia única sobre sí misma y lo que debería representar (modelo de castidad, obediencia, virginidad); expone y se expone como una figura objetivizada, racializada, espectacularizada e instrumentalizada a favor de figuras autoproclamadas como poderosas y “oficiales”.

Este montaje-desmontaje se plantea como un ejercicio unipersonal en el que la anti-heroína que se resiste a ser víctima glamurosa, es una buscadora y se cuestiona; todos sus cuestionamientos tienen un eco en la sociedad que también la ha condicionado y deformado, y termina por invitar a su público -que parece también pertenecer a los cuentos de hadas- a cuestionarse sobre: ¿cuál es el cuento, personaje o rol que se les ha impuesto? Llegando a ser crítica también de las expectativas de recepción sobre la protagonista. Quizás en verdad ella no es ni siquiera Caperucita.

Nos hemos preguntado cómo hacer una deconstrucción feminista y bufona del cuento de la Caperucita Roja, que pueda acudir a las interpretaciones más antiguas del mismo para extraer su valor; las revisiones de las versiones de Caperucita, las reflexiones y conclusiones hasta ahora alcanzadas han descubierto para nosotras el camino de la anagnórisis asociado a la re-escritura y la deconstrucción tal como lo presenta Cecilia Secreto (2013), - donde explica este procedimiento como un recurso narrativo de autodescubrimiento que altera al personaje y le obliga a actuar de forma distinta.

De manera que entonces nuestra protagonista autoconsciente también se pregunta, cómo lo ha hecho la investigación: ¿cómo se deconstruye a sí misma -y a los condicionantes que la produjeron- y se presenta ahora ante sí misma y la sociedad desde un lugar de re-significación?

A través de las re-escrituras las protagonistas suelen narrarse en primera persona (el valor de lo testimonial). Por lo tanto, este personaje trabaja sobre sí misma, cuestionándose a ella y a sus voces, y cuestionando al sistema; su nivel de autoconciencia se va elevando y el desdoblamiento también. En consecuencia esta Caperucita tiene la intención de subvertir se - primero- a sí misma, poniéndose bajo sospecha -e invitando siempre a ella-; se va volviendo consciente de sí y de la sociedad que la ha ido deformando, descubriendo desde la vía payasa-bufona su propio fracaso como heroína-víctima de cuentos, su vulnerabilidad, y hasta su estupidez porque ha sido manipulada y reciclada, así como las capas e identidades engañosas que se le han impuesto a lo largo de la historia y de sus historias (por eso decide empezar a “abandonar” el personaje).

Nuestra propuesta creativa aborda el tema de la construcción de la propia historia e identidad como un camino de des-formación y deconstrucción personal, familiar, social, histórica y cultural, que parodia, cuestiona y subvierte las estructuras del poder heteronormativo, patriarcal y colonial que han sustentado la interiorización de esa sujeción. Los subtemas que necesariamente se relacionan con nuestro núcleo de convicción dramática son: la rabia ante el engaño y la domesticación, el miedo a la desviación y a lo salvaje, la marginalidad, la culpa, la obediencia y la manipulación, el placer, la consciencia y el despertar.

La rabia bufona actuará como motor para la subversión, permitiendo desplegar la agresividad reprimida –para el rol “femenino”-. “Esta agresividad está muy presente en el arte y teorías feministas, pero no tan presente en la payasaría, que aún se encuentra, como veremos, muy presa a una idea de feminidad moralmente prohibida de expresar emociones rabiosas y sentimientos agresivos” (Caminha, 2016, p.36).

Esta Caperucita no duda en expresar la rabia que le produce no poder ser como ella desea y elegir su camino de maduración e integridad, “la ley del padre”, la feminidad como estereotipo y las contradicciones del poder, por ello, juega a desestabilizar desde el rol de adversaria que ha experimentado una domesticación: “estas figuras se presentan domesticadas, su aguijón parece partido; son adorables” (Barloewen,2016, p.74).

Su conflicto (ser-parecer-llegar a ser) está atravesado por la moralidad, la sociedad y la cultura oficial, y tiene que ver con la capacidad para elegir y construir lo que ella es y desea frente a lo que debería llegar a ser: una mujer-joven-princesa-víctima glamurosa, personaje, negra, colonizada que se comporta como tal. “Lo abyecto es la violencia del duelo de un “objeto” desde siempre perdido. Lo abyecto quiebra el muro de la represión y sus juicios” (Kristeva, 2010, p.24).

Caperucita se va marginalizando y quizás autoexiliándose del sistema, una figura abyecta que puede repudiarse a sí misma y a la que le repugna el medio que la creó:

Lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo (...) sin embargo, lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo. Sin avisar (le), solicita una descarga, una convulsión, un grito. (...) Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. (Kristeva, 2010, p.8)

Esta vez Caperucita tiene un nombre que también se va revelando. **Lila:** es una clara alusión inicial al color, no es un rechazo al rojo, pero tampoco es una reducción identitaria al mismo, el color lila es un color que integra dos colores de alto contraste rosa (“femenino”) y azul (“masculino”) y representa desde la psicología del color las ideas de transmutación, creatividad e incluso realeza (para la bufona es un color atractivo).

Dentro de las filosofías hinduistas la palabra sanscrita *lilah* representa la actividad creadora y re- creadora de lo divino asociada con el juego y la diversión. Las lilas también son flores, de ahí que nos interese esta perspectiva de Clarissa Pinkola aplicada al personaje: “se reproducen con el llamado sistema de chupón, por lo que cada árbol es un vástago M progenitor inicial. Con este sistema, si la madre falla, el hijo puede sobrevivir. (...) aunque no tenga nada que ofrecer, la hija se desarrollará, crecerá independientemente y prosperará” (p.149).

Para cerrar este epígrafe queremos proponer visualmente este esquema actancial para Caperucita desmontada. También aludimos aquí a una de nuestras importantes autoras referentes, en cuya obra “*Y como no se pudo... Blancanieves*” hace uso de la metáfora para referirse a la madrastra de la protagonista ya no como personaje sino como una figura que representa la guerra (“Las guerras son como las madrastras perversas. Todas quieren ser las más bellas. Todas se miran en el espejo de otra guerra”), los enanitos por ejemplo son los soldados que abusan de las niñas y niños en la guerra y también el príncipe es un soldado. Siguiendo parte de esta estrategia, presentamos ahora las figuras y personajes:

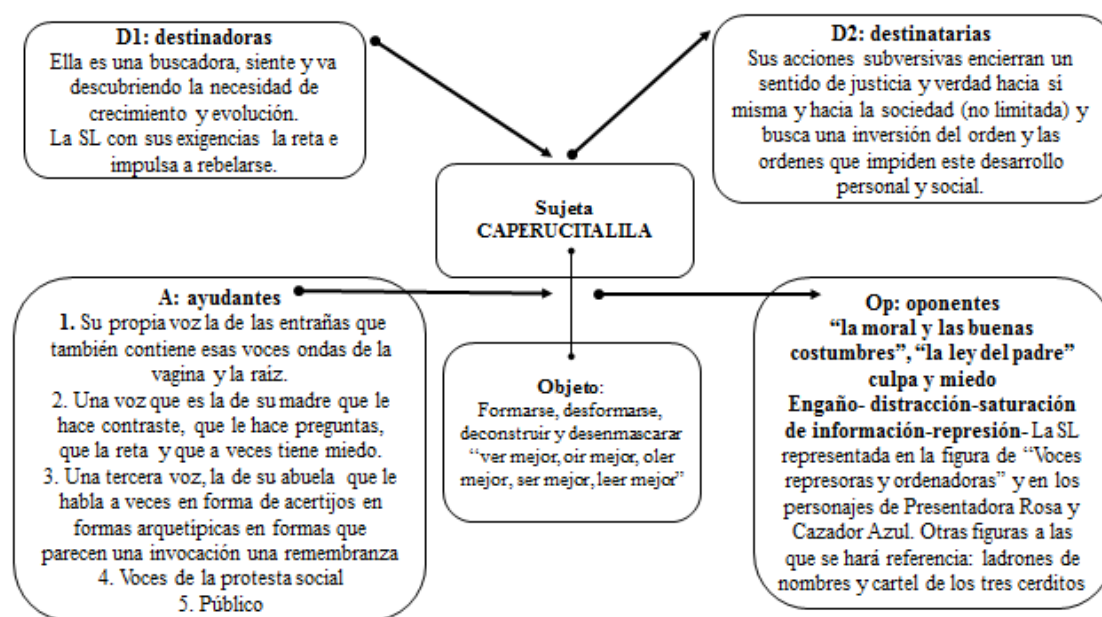


Figura II. Modelo actancial de Greimas aplicado a Caperucita desmontada, según modelo de Spang, 1991, p.112.Elaboración propia.

4.3Caperucita situada en la sociedad limitada: puentes hacia la contemporaneidad

Los cuentos, aunque “universales” no se corresponden con las especificidades de los diferentes contextos y culturas que existen. Hemos llegado a comprender que los cuentos son y deben ser re contextualizados para ser deconstruidos y que la deconstrucción permite esa re contextualización, así como una apropiación y comprensión del mismo desde los valores propios que también se ponen en cuestión.

En ese orden de ideas, observamos que el mismo hecho de convertir los personajes en figuras y conceptos -algunos más abstractos- obedece a una propuesta tanto dramática como contemporizante, ya que el sentido de los mismos estará determinado por lo que representan para la sociedad en la que están inmersos.

Soy latinoamericana, afrocolombiana de la Costa Caribe, y las diferentes formas de violencia que han atravesado y desformado el país también han atravesado y tenido eco en mi propia historia. En un contexto como el colombiano, donde hace más de seis décadas estamos -ahora de otras formas- en conflicto armado, se han venido naturalizado las muchas formas de la muerte y la degradación. Corrupción, negligencia y persecución política, violencia de estado, racismo, violaciones sexuales, feminicidios, desapariciones forzadas, asesinato de líderes y lideresas sociales, represión de la protesta y recrudecimiento de la violencia policial, reclutamiento y trabajo forzado de niños y niñas, son tristes y permanentes realidades.

Necesitamos “desengatillar” los imaginarios de la violencia en Colombia, como ha mencionado en diversos discursos la directora, dramaturga y activista colombiana Patricia Ariza. Para Luisa Valenzuela (1986) el ser humano es un animal político y esto también es una opción difícil y conflictiva con la que debemos convivir. “No puede deslindarse la práctica artística que es perturbadora -aunque no soluciona- de la capacidad de posicionarse”.

4.3.1 El nuevo bosque de Caperucita sin el lobo

El formato del montaje es un *reality* (nada más contemporáneo) donde la protagonista debe demostrar que es apta y merece mantener el título como Caperucita; por ese programa han pasado muchas princesas y heroínas “desde Eva, María y todo un séquito de princesas”, todas víctimas glamurosas (como la presentadora del mismo), algunas han pasado la prueba y otras “no se sabe” por eso no son reconocidas. Este programa se realiza en un set de grabación: “Casa-Floresta” (analogía del bosque), que es en verdad un lugar de engaño que se promociona como el espacio ideal: “Para formar a la verdadera y única mujer que hay en ti”.

Por otra parte, hemos optado por concentrar en la figura de los “oponentes” el poder del estado represivo, del sistema heteronormativo patriarcal y colonial. Son voces y presencias cuyas órdenes son contradictorias, su estrategia principal es la distracción, la manipulación del discurso y la saturación. Infantilizan a Caperucita, para sugestionarla, la corrigen todo el tiempo, buscan crear dependencia paternalista. No quieren que “Cape” (como lo dicen de “cariño”) hable o piense, por eso ellos hacen todas las propuestas. No les gustan los lobos, ni las chicas curiosas porque husmean, escarban, encuentran nombres y cuerpos en las fosas.

Los oponentes se presentarán a través del desdoblamiento, la representación en escena y la alusión. “El depredador natural del interior de la psique (y también el de la cultura) es una fuerza que cambia de forma y puede disfrazarse de la misma manera que las trampas, las jaulas y los cebos” (Pinkola, 2001, p.195).

1. “Voces represoras”: aparecen a lo largo del montaje, hablan a la protagonista de las normas y leyes que debe seguir, de los deberes y compromisos, de la moral y las buenas costumbres que reflejan al mismo tiempo la ley del padre. Escénicamente estas voces son aparentemente sutiles e inofensivas en principio, parecen una madre que aconseja (casi no se entienden, se entrecortan, tienen efectos de sonido particulares). Pero se van volviendo más incisivas, directas y determinantes, su intensidad y frecuencia va aumentando y esto genera una marca que se va corporalizando. Se encargan de hacer pensar a Caperucita que todo el mundo está pensando “lo mismo” que ellos. Estas voces le hablan “por interno” a los personajes Rosa y Azul, indicando lo que deben decir a la protagonista.
2. Personajes en escena realizados por la bufona (ironizados), cuya presencia también se proyectará sobre un muñeco de trapo (andrógino) que se viste con los elementos característicos de los mismos. Los personajes son: 1. Presentadora Rosa (nombre: Rosa Perrolt) y 2. Cazador azul (Ángel Azul el “caza-talentos”). Los dos representan también el juego de los estereotipos de género y racialidad, y reafirman el lugar de víctima glamurosa, confunden a la protagonista acerca de sus intenciones. El cazador azul, príncipe, falso héroe también se presenta como el estado paternalista que en apariencia defiende y promueve las buenas causas y los derechos de sus ciudadanos y ciudadanas y al tiempo engaña y reprime las voces disidentes “voces de la protesta social”.

Para Judith Butler (2007) el travestismo que emula al género explicita su condición imitativa “del género en sí, así como su contingencia” y advierte con vehemencia que:

No obstante, la pérdida del sentido de «lo normal» puede ser su propio motivo de risa, sobre todo cuando «lo normal», «lo original», resulta ser una copia, y una copia inevitablemente fallida, un ideal que nadie puede personificar. En este sentido, la risa brota al percatarse de que todo el tiempo lo original era algo derivado. (p.269)

3. Figuras aludidas: 3.1. “Ladrones de nombres”: brazo armado del estado relacionados con las desapariciones forzadas (la presentadora desaparece cuando decide rebelarse), abuso policial, asesinatos de líderes y lideresas sociales, y el ocultamiento y tergiversación de la memoria colectiva nacional. 3.2. “El cartel los tres cerditos” -conocidos “enemigos” de la figura del lobo- funcionan para exponer la corrupción política podrida y manchada del país. 3.3 La sociedad limitada: es la “empresa” dueña del programa-país, del canal y “sus derechos” (asociada bajo esa figura legal en la que sus “socios” tienen responsabilidades limitadas, pero poder ilimitado). Se escuchan también como voces represoras, nunca “dan la cara”. Se alude constantemente a ellos como estrategia para recordarle al público que la cultura también es represora que incluso todos y todas lo somos.

Para la re-creación de los personajes (ahora figuras) hemos tenido en cuenta, basadas en las ideas de Propp, que las funciones de un relato se pueden definir indistintamente de los personajes que las “deben” ejercer, por lo tanto, estos pueden cambiar y jugar “en contra de las expectativas que los lectores o espectadores pueden tener respecto a la ficción o a la vida real”, relativizando y poniendo en cuestión no solo nuestra idea “interiorizada” de quienes son “sino también nuestra permanente conciencia de lo que no son” (Orenstein, 2003, p.217).

4.3.2 Caperucita Lila, la negra, la del turbante.

Esta “heroína”, buscadora, bufona tiene nombre y una identidad propia y en deconstrucción, que incluye y es también influida por su aspecto: es negra y su nombre completo es *Lila Abya Yala*. Ochy Curiel y otras feministas decoloniales se refieren a su estudios y prácticas como “feminismos de *Abya Yala*”. La expresión es identitaria y honra el sentido de nuestras raíces ya que fue el término que utilizaron indígenas Kuna (que habitan Colombia y Panamá) para referirse al continente Americano: “significa Tierra Madura, Tierra Viva o Tierra en Florecimiento” (Carrera, B y Ruiz, Z., 2014, p.1).

Sexismo y racismo forman parte de una co construcción de carácter colonial que ha configurado la dominación y el sometimiento actual de las poblaciones racializadas —afro e indígena— en Latinoamérica (...)De esta manera, tanto el género está racializado, como la raza está generizada. (Cuero-Montenegro, A. 2017, p.51).

De “Caperucita” se espera que tenga una caperuza y que sea roja, y en escena será inicialmente así: Lila aparece en el escenario con una gran capa roja desarmable (con retazos y capas, unida con nodrizas, hilos) llena de objetos, fotos, hojas de libros de cuentos, carga consigo misma y las exigencias de la sociedad y con lo que ha ido recolectando en sus búsquedas. Incluso puede cambiarse dentro de la capa. Parece “loca”.

Para Marquéz, F. (1985) el semblante de esta figura del loco posee unas peculiaridades que le hacen fácilmente identificable y menciona entre otros: caperuza con cascabeles, traje gironado y de colorines, cetro burlesco, vejigas, pellejos animales. La apariencia de esta Caperucita genera una resistencia inicial, que la ubica en un lugar marginal, de “pobreza” y aparentemente extraño y confuso, que no se corresponde de inmediato con las especificaciones del programa, “pero todo se puede corregir por el bien de nuestras historias para que se sigan contando cómo deben ser”.

Una vez inician las pruebas del reality e ingresa a la “Escuela de amaestramiento y rehabilitación para señoritas de sociedad” se deben asegurar de la idoneidad de la protagonista (incluyen “nivel de virginidad”), pero al revisar su aspecto se genera un segundo rechazo cuando se quita la caperuza: su pelo afro, es “malo”, a su color de piel “le falta frescura y blancura”, y su cuerpo, aunque “generoso” necesita de retoques, no obstante, es en definitiva “lo más rescatable y muy comercial”. Se le “sugieren” algunas “medidas correctivas para la perfección”, un ajuste en el maquillaje que permita delinear sus rasgos, pero no demasiado para que no pierdan el “atractivo” (nariz y boca) y su cabello “indomable” debe permanecer cubierto “por seguridad”, mientras que otras partes de su cuerpo se sobre exponen y estimulan.

Se le “impone” una tela o “algo para taparse ese pelo”, el turbante se la va apropiando ella, sus usos, formas y significados también van cambiando a lo largo de la historia que se desarrolla. Lila lo va re-significando hasta convertirlo también en una declaración sobre su herencia cultural e histórica.

Según el portal Afroféminas (2019) y como sabemos, el turbante como expresión de resistencia, poder y belleza negra, fue impuesto en sus inicios “como un insulto ofensivo nacido en el racismo y la supremacía blanca”. En 1735 en Estados Unidos -bajo el gobierno británico- se aprobó la “Ley del Negro” que prohibía que la población negra utilizara prendas “extravagantes”, así mismo otros estados (bajo la corona española) aprobaron el “Edicto de buen gobierno”, que exigía a las mujeres negras el uso de pañuelos en el pelo y les impedía usar “joyas o plumas” como las mujeres de ascendencia europea.

En definitiva, el aspecto mutable de la protagonista resulta una estrategia tanto ideológica como estética y dramática ya que va mostrando su transformación interna y los productos de estas mismas. El maquillaje se va reformando y deformando, desblanqueando y volviéndose tribal. Las capas con las que entra se van eliminando algunas y transformando otras.

4.3.3 Paisaje sonoro: caribe-universalizado

Por otra parte, y en la línea de las marcas de identidad de la protagonista, es importante reconocer que tenemos unos vectores que nos atraviesan en el Caribe Colombiano y estos son: la musicalidad, el ritmo y el carnaval de Barranquilla. Tópicos a los cuales inevitablemente se aludirá.

La creación del paisaje sonoro resulta primordial tanto por el uso de las diversas voces en off que aparecen a lo largo de la historia, como por la música que funcionara no solo como transición, sino principalmente como acompañamiento de escenas y expresión de las emociones, deseos, frustraciones, utopías y ensoñaciones de la protagonista (algunas veces para ahondar en su paisaje interno, otras como contrapunto cómico). Aquí el sonido y el baile son democratizadores.

Recurrimos nuevamente a una estrategia para la escenificación de Angélica Lidell, referenciada esta vez por Garcia-Pascual (2012): “En el aparato acústico, algunos espectáculos de Angélica Liddell hacen que el barroquismo musical logre el contrapunto entre lo serio y lo risible” (p.34).

En nuestro caso tenemos, por ejemplo:

- Una canción de cuna que se canta a sí misma y le canta la voz de su madre. En ritmo de cumbia colombiana.
- Bailes cantos como bullerengue y tambora servirán para narrar y expresar la angustia, pedir ayuda, a través de ellos honra, se duele, celebra.
- Con la danza del “garabato” del carnaval de Barranquilla se pelea con la muerte que viene con el cazador azul.
- El “Son de negro” que es también del carnaval es una danza bufa y guerrera que funcionará para asustar con las “muecas” a la presentadora Rosa y para mostrar la irreverencia cuando la protagonista esta hastiada de las voces o de los mandatos contradictorios. Esta danza que honra y remarca hasta el exagero la negrura de la piel y el rojo de los labios “bemba colorá”:

Mezcla la burla y la comedia en el marco de una música conga y versos jocosos (...) En las expresiones de estos pueblos milenarios el dolor resulta incuestionable. No admite cosa distinta a la aflicción y al luto perpetuo (...) Su desconsuelo permite conocer en las solemnes expresiones de su arte, sobre todo en la danza, que el cuerpo no ha entendido ni podrá entender las dimensiones de la crueldad humana. (Barros, 2015)

- Ronda infantil tradicional “Juguemos en el bosque”: es una ronda basada precisamente en el cuento de la Caperucita Roja y es muy popular en Latinoamérica. Muchos de los niños y las niñas de nuestro continente nacimos cantando, incluso “creyendo” en esa canción. El juego-canción será utilizado como motivo recurrente, será cantado de diferentes maneras hasta grotesquizarlo y volverlo macabro llevándolo hasta el desespero y el esperpento.

El humor es referencial, por eso la importancia del contexto en el que se desarrolla, la política también lo es (como referente subversible y parodiable, desde la bufonería, debe establecerse el marco de referencia que se va a desmontar, aunque sin alusiones directas necesariamente). Los cuentos maravillosos, universalizados e “impuestos” como códigos inalterables también pueden o “deberían” poder hablarnos del universo y la cosmovisión dentro de un contexto re-creado. De hecho, esta acción de situar la nueva historia nos ha permitido traducir y trasladar sus objetos e imágenes a signos escénicos concretos.

Las ideas metafísicas no debían aparecer de manera directa sobre el escenario, sino insuflarse a su alrededor mediante entradas de aire. Esta poesía se asemeja a la del clown: es rebelde en la medida que cuestiona de nuevo todas las relaciones recíprocas entre forma y significado; una poesía humorística en el ambiente. (Barloewen, 2016, p.108)

5. Capítulo 3.

Caperucita bufa se encuentra con la abuela: hacia su propia reinterpretación.

*Parece que abuelita es mi destino mientras madre se queda en casa cerrándole la
puerta al lobo.*

Luisa Valenzuela

*Por vieja que sea una mujer, siempre la esperan edades, fases y "primeras veces". En
eso consiste la iniciación: en la creación de un arco que una mujer tiene que cruzar
para pasar a una nueva modalidad de conocimiento y existencia.*

Clarissa Pinkola, Mujeres que corren con lobos.

Si bien no existe y quizás no debería existir un método específico para deconstruir un cuento de hadas y llevarlo a la escena desde la perspectiva feminista y bufona, rescatando la semilla de valor de algunos de sus antecedentes; el mismo proceso de investigación y de creación nos ha permitido comprender algunas claves y necesidades para concretar esta tarea. Una vez precisados los temas, motivos y posibles conflictos, y trazados algunos de los puentes hacia la contemporaneidad, resulta necesario ahora poder traducirlos en nuevos signos escénicos.

En consecuencia, este capítulo final -equiparable con el esperado encuentro de Caperucita y la abuela- buscará la integración y manifestación de este proceso investigativo, aplicado a la propuesta de creación sobre el desmontaje de este popular relato, se verá concretado en dos fases. En la primera, la aplicación y análisis de la categoría bufona (5.1) nos proporcionará los insumos finales para esbozar el personaje de la Caperucita Roja. En la segunda fase, esta bufa estará lista para re-crearse sobre las tablas, haciendo uso de las operaciones para aumentar la potencialidad dramática de la historia desde el punto de vista dramático y con miras a la escenificación (5.2) bufona, grotesca, payasa y feminista decolonial.

5.1 La categoría bufona: lo grotesco, la abyección y lo salvaje.

Se observa que muchas de las deconstrucciones feministas valoran y enaltecen la estética de lo grotesco y la monstruosidad como lenguaje subversivo, emancipador y desmitificador.

Entendemos que lo grotesco “a lo largo de su extensa andadura como código de comunicación paródico, en su variante utópica ha recurrido a motivos subversivos para su trabajo de desacreditación de todo cuanto ha considerado una forma de autoritarismo social”(García-Pascual, 2012, p.13) y que para ello se vale de la ingeniosa exposición de elementos escatológicos y fisiológicos, relacionados con los instintos, con el bajo corporal, con la podredumbre y la descomposición del cuerpo, del espíritu y de la sociedad.

Es con la idea del grotesco utópico con la que nos identificamos, ya que encuentra eco y relación con la bufonería. Porque “no siempre los registros grotescos están a favor de derrocar autoritarismos, luchar contra los tabúes o reclamar la universalidad de derechos”, se reconoce así, la existencia de una “comicidad grotesca reaccionaria, contraria a la disidencia y la igualdad de oportunidades” (García Pascual, 2016, p.19).

Este humorismo grotesco utópico -como le llama la autora-, catalogado también como carnavalesco, propone un discurso libertario que trasciende lo panfletario y cuestiona las convenciones, movilizándolo en el público la reflexión acerca de otras realidades posibles, a través de operaciones de contraste, confusión y relativización que plantean la coexistencia de un discurso dominante y su contestación.

La “carnavalización del mundo” es también un discurso político que abarca ceremoniales espectaculares que tienen un profundo sentido de protesta. Coincidimos con esa idea sobre “el mundo al revés”, sin embargo algunos planteamientos alrededor del tema generan problematizaciones desarrolladas por estudiosas feministas como Mary Russo y Kathleen Rowe que lo ven como un “discurso utópico” en el que a pesar de que este concepto apunta hacia la libertad y la igualdad, no da cuenta de la perspectiva de género y sexualidad, así que “por estar inserido dentro de una cultura dominante, trae de peligro y violencia especialmente vivenciados por las mujeres y otros grupos excluidos y minorías vulnerables”. (Lima, 2016, p.45).

En resumen, lo grotesco es una cosmovisión y una manifestación contracultural que se expresa en formas de comunicación subversivas, y que aborda fenómenos que no entran en la visión tranquilizadora del código impuesto por las diversas formas de censura. En el teatro se presenta como una modalidad corrosiva, aunque no es un género en sí mismo. Como categoría estética incluye bufones y bufonas populares.

Así entendido, lo grotesco pone en relación y cuestiona lo real e irreal: lo que vemos y parece “real” y lo que no vemos o no queremos ver (la fealdad- el dolor). “No se trata de un miedo a la muerte como de un temor. Lo grotesco surca un mundo trastocado que no se limita a la autoalineación y denota la fractura de toda referencia de orden moral” (Barloewen, 2016, p.101).

Encontramos que esta idea puede estar asociada con la crueldad del teatro de Artaud, acerca del cual Derrida (1989) elabora una extensa disertación en la que insiste: “La crueldad es la conciencia, la lucidez expuesta. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de conciencia aplicada”, citando a Artaud menciona que “es la conciencia lo que le da al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su tonalidad cruel” (p. 332).

La crueldad que evidencia lo grotesco es inquietante, porque altera un orden o cuestiona un referente habitualmente mitificado o sacralizado: este es el territorio de la bufonería, en cuya naturaleza abyecta se expresa la atracción hacia lo extraño, lo desconocido, lo liminal y lo prohibido, el mismísimo inframundo. Para Kristeva (2010) lo abyecto no tiene que ver con la ausencia de salud o limpieza sino con “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (p.11).

Los bufones y bufonas siempre han buscado salidas para huir de la obediencia opresora y naturalizada de las leyes y las costumbres, creando puentes entre la cultura popular, la “oficial” y el poder del estado.

El bufón era el portavoz de una sociedad feudal que oprimía, subestimaba y abusaba del sirviente. Era una voz de protesta ante el establecimiento y las normas impuestas de la época(...)alegre pero desafiante ante las autoridades. El arte del bufón consiste en cuestionar el poder (...) El bufón anestesia ese peligro porque tiene licencia de decir verdades en “broma”. (Velásquez,2019, p.38)

Según Barloewen (2016) las figuras bufonescas -como institución histórica- hacen uso de “discursos groseros, actuaciones carnavalescas y algazara blasfema” que trastocan y distorsionan la aparentemente tranquila y organizada vida de la aristocracia, realizando “una inversión soterrada del Estado cuando se repanchinga en el trono real y, arrellanando en el rígido centro del asiento de felpa rubí, se mofa del rey porque es el último en darse cuenta de la demostración clownesca” (p.67).

No obstante, el autor mencionado, y otros como Marquéz, F. (1985) en su estudio sobre la literatura bufonesca, o autoras como Velásquez Ángel (2019) en su libro “Encontrar el propio clown”, insisten en que la singularidad de bufones y bufonas es la posición “privilegiada” como “loco” o “loca”, que les confiere “el carácter de bufón político que aspira a la defensa de un espacio anárquico” (Barloewen,2016, p.66), condición que además le salvaba muchas veces de ser castigado(a) o ejecutado(a).

Los bufones “locos” -siempre nombrados en masculino (aunque según Lima (2016) e Imaz (2005) se registra la existencia de bufonas en Mesopotamia varios siglos antes de Cristo) cargan con la marca de quienes han sido deshumanizados (animalizados incluso) y poseen -quizás por esa misma razón- cualidades que le acercan a la divinidad, y al conocimiento de la verdad y les eximen de responsabilidades jurídicas y morales.

Si bien la locura es distintiva de la bufonería, no le es exclusiva; adversarios-adversarias de un orden preestablecido, proponentes de una inversión de los valores, defensores (as) de una existencia espontánea, libre de culpas y del miedo al fracaso, los payasos y payasas -arquetipos de la comicidad- son figuras importantes dentro de una “rebelión encubierta”, en términos de Barloewen (2016): “simbolizan la anarquía, en los contornos de las sombras perciben la libertad en la pobreza, incluso en el sufrimiento” (p.126). El payaso/payasa es “anarcoconstructivo” y “enigmático”: devela y oculta al tiempo, desenmascara “el falso esplendor y la armonía”, hecho que coincide con las aspiraciones de la bufonería.

Es inevitable y resulta necesario vincular lo grotesco, la bufonería, la locura y la payasería, cuyas líneas siempre han estado entrecruzadas -aunque toda la reflexión que merece el tema escapa a los alcances de esta investigación-; nos interesa por ahora destacar la visión arquetípica de la payasería con la que nos identificamos, porque reconoce que “los clowns son figuras deficientes (...) le dan deliberadamente la espalda al abrigo protector del mundo burgués y demuestran la soledad en la vorágine pública (...) el clown quiere crearse a sí mismo y su mundo por sus propios medios” (p.128).

La teoría y práctica payasa y bufona contemporánea atraviesa por una interesante coyuntura: por un lado, se presenta el fenómeno de vuelta o re-visión de lo arquetípico y por otro, se han venido consolidando algunas revisiones críticas en la payasería, acerca del fenómeno de la “infantilización y aburguesamiento del clown”.

Al ser apropiado por el teatro este personaje atravesó un proceso “civilizatorio de naturalización y verosimilitud por medio del cual el clown se encuadra en los moldes de la escena y dramaturgia contemporáneas, bien como al juego del espíritu y del intelecto” (p.112). Esto explicaría la brecha que ha distanciado “el arquetipo de sus relaciones con el grotesco, lo deforme y lo monstruoso” (p.112). La infantilización se ha acompañado, en múltiples ocasiones, de un discurso ilustrado, eurocentrista, masculino y blanco, que contribuye a una pretensión idealista, según la cual la figura del “payaso” representa “un sujeto universal” en el ámbito de la comicidad, “sus principios, construcciones y arquetipos” (p.116).

Ahora bien, hemos presentado lo grotesco y lo bufón como un anhelo, algo necesario de lo que se adolece; ya en el primer y segundo capítulo mencionábamos la necesidad de resignificar y reivindicar la rabia y lo escatológico integrado a la bufonería, no solo en los cuentos de hadas, sino en la práctica feminista y ahora en la payasería.

Esto es porque nos interesa una imagen distinta de la figura clownesca, ahora payasa, ahora negra, ahora bufa, ahora Caperucita. Virginia Imaz (2005) en sus textos y entrevistas sobre el género y el humor nos recuerda e invita a desdramatizar lo cotidiano, puesto que algunas mujeres aún atascadas en la construcción patriarcal, colonial y racista del deber ser y “obligadas a ser bellas ante todo” no nos hemos permitido deformar nuestras expresiones hasta lo grotesco, tocando el extremo de lo exageradamente serio y rígido. “Elegir ser grotesca, hacer el humor sobre sí misma y sobre los propios errores y defectos, es también una posición que invierte conceptos socialmente construidos” (Arrey y Martínez, 2019, p.73).

5.1.1 Caperucita se convierte en sí misma: las edades de la protagonista

Quizás la misión más importante asignada a Caperucita - eliminando las capas moralizantes y religiosas- tenga que ver con el encuentro con su abuela.

Esta tarea, asignada al personaje, se ha trasladado también a esta propuesta creativa, sin embargo, se verá materializada de una manera distinta. Hemos entendido gracias a la revisión de las diferentes significaciones del cuento, a la luz del “Cuento de la abuela”, de las deconstrucciones feministas y desde la perspectiva arquetípica, que este encuentro tiene que ver -y es lo que nos interesa resaltar y traer desde la periferia- con la integración y la maduración que adquiere la protagonista durante el desarrollo de su propia historia.

Así las cosas, la protagonista del montaje vivirá entonces un proceso de transformación -transfiguración en Propp- de su personaje de acuerdo a la evolución y consciencia que va adquiriendo sobre la escena.

Para re-construir a esta Caperucita - y a los personajes y figuras que le acompañan- recurriremos a dos operaciones que se podrían considerar típicas dentro de la deconstrucción: la desmitificación y retorno al mito. Acudiendo a López-Antuñano (2019) entendemos la desmitificación y desacralización como la oportunidad de presentar la fábula y los personajes contradiciendo la “memoria colectiva” que se tiene de los mismos desestabilizando el texto fuente. El retorno al mito nos permite “ir directamente al nudo esencial de toda fábula o a uno de sus personajes, centrándose en él y minimizando el resto” (p.20).

Es esta la Caperucita deconstruida que queremos presentar (no representar) como un personaje no- personaje integrado, híbrido que desarrolla la autoconciencia. Caperucita desmontada hace una analogía del crecimiento y desarrollo personal y de la conciencia social de una mujer desde la psicología arquetípica, comparado con el proceso evolutivo desde la infancia, pasando por la maduración, hasta la ancianidad (sabiduría integrada), y plasma también mi propia exploración y construcción-deconstrucción como ser humano mujer, payasa, grotesca y bufona. “La abyección es una resurrección que pasa por la muerte del yo (moi). Es una alquimia que transforma la pulsión de muerte en arranque de vida, de nueva significancia” (Kristeva, 2010, p.25)

A lo largo de la historia la protagonista experimentará un proceso de transfiguración desde la payasa-bufa que se va desformando, atravesando y reafirmando a cada paso lo grotesco y deforme como propio y reafirmando su animalidad loba, hasta convertirse ella misma en la abuela-sabia (que no finge), completamente abyecta y sin vergüenza. Su anhelo -haciendo alusión a la conversación típica con el lobo- es ver mejor, escuchar mejor, sospechar mejor, y exponer a quienes no se lo han permitido.

Caperucita es híbrida: integra y desarrolla el personaje del lobo asociado con el salvajismo, la sospecha y la animalidad, así como su estado infantil, su estado de madre que reta y también teme, su estado abuela que rescata y representa el linaje femenino y la ancestralidad arquetípica. Esta idea se ampara en el juego clownesco en el que “la edad también es trascendida. El clown no parece tener edad. La bola hueca de su cabeza no concreta nada. La chica no es necesariamente joven y el anciano no es forzosamente viejo. No existe la juventud joven ni la vejez anciana” (Barloewen, 2016, p.138).

Estas son sus tres edades: 1. Caperucita Roja: niña Caperucita payasa bufa, aparentemente ingenua, “inocente”, curiosa, preguntona, se expresa, pero la reprimen, intuitiva, abozalada, sospecha, fragmentada, fracasa como víctima glamurosa. 2. Caperucita madre Roja, salvaje, su propia madre: mujer feroz (no mujer fatal), despliega su rabia, desformada, deformada, grotesca, profundiza la locura, protesta, es la exiliada. Resignifica el principio del placer y el poder. Se regodea en el placer de la desviación. 3. Lila (sola sin caperuza con turbante), la abuela: vieja, sabia, sin vergüenza. La que ha estado abriendo caminos, ha hecho preguntas, ha hecho respuestas, ha integrado lo que ha aprendido, busca invertir el orden, despliega la locura, bufona. Creemos que “comprender al depredador significa convertirse en un animal maduro que no es vulnerable por ingenuidad, inexperiencia o imprudencia.” (Pinkola, 2001, p.41)

Lila es en quien se convierte la protagonista, dejando de ser un típico personaje de cuentos de hadas, es la que ha sido debajo de las capas. Su transformación es interna y es externalizada en su interpretación y caracterización. Para Derrida (1989) el renacer implica “una especie de reeducación de los órganos. Pero esto permite acceder a una vida anterior al nacimiento y posterior a la muerte” (p.319).

A medida que se va desenmascarando y desmitificando la violencia -sobretudo simbólica- de la sociedad limitada en la que se encuentra-, se va deconstruyendo ella, su papel en la sociedad se va reescribiendo, porque creemos, como Pinkola (2001) que el “paisaje psíquico” de las personas no es solo el resultado de su ambiente subjetivo, sino que está influenciado por la cultura, la tierra y la política en la que están inmersas.

A nivel interpretativo la protagonista irá desarrollando su “precognitiva conciencia animal que intensifica su feminidad y agudiza su capacidad de moverse confiadamente en el mundo exterior” (Pinkola, 2001, p.75). Sus marcas y gestos de sospecha irán en aumento: nariz abierta inquieta para oler-percibir, mirada abierta despejada, escucha atenta de lo sutil y poco evidente, ritmo pausado y firme al caminar. Como una loba que busca, pierde y re encuentra el rastro. Los lobos en esta situación:

Pegan brincos en el aire; corren en círculo; husmean el terreno; rascan la tierra, echan a correr, retroceden y se quedan inmóviles como estatuas. (...) se llenan los pulmones con los olores que perciben al nivel del suelo y al de sus hombros, saborean el aire para ver quién ha pasado últimamente por allí y mueven las orejas como antenas parabólicas captando las distantes transmisiones. (Pinkola, 2001, p.154)

5.2. Caperucita: una nueva historia, un nuevo trono, otra casa

En esta última parte de nuestro trabajo nos hemos volcado a la tarea de realizar el ejercicio de teatralización y dramatización de la propuesta; para Pavis (1998) “teatralizar un acontecimiento o texto es interpretarlo escénicamente utilizando escenarios y actores para resolver la situación. El elemento visual del escenario y la “puesta en situación” del discurso son las marcas de la teatralización” (p.436).

5.2.1 Estrategias dramatúrgicas

Entendemos aquí a Caperucita bufa, ya no solo como un tipo cómico-grotesco, sino desde una visión integradora, “como categoría conceptual e instrumento político que posibilite una teorización en torno al lugar de la mujer en las teorías de la risa, la comicidad, la payasaría y el feminismo” (Melissa Lima, 2016, p.26).

5.2.1.1. Estructura del montaje

Antecedentes

Caperucita ha estado buscando-se y acumulando búsquedas y preguntas, viene de otro bosque, ya se ha encontrado con el lobo (y se lo comió), es una peregrina, errante. Ella busca su casa, volver a casa, aprender el camino de regreso o crearlo y para ello sigue buscando las oportunidades de crecer, aprender, formarse y ser. Se ha topado (varias veces) con la publicidad que invita a este programa reality en Casa-floresta, tiene varios afiches, cartas e invitaciones para hacer parte de él y también las ha guardado, se ha resistido a ello. En este programa se supone que las heroínas y princesas de cuentos “cómo Caperucita” podrían educarse y acceder a una nueva labor que reafirme su rol como princesa, éste motivo es engañoso y confuso, porque Caperucita ingresa en busca de un proceso de crecimiento y se enfrentará -sin saberlo al principio- con una escuela de domesticación y adiestramiento cuyo fin es convertirla en la presentadora y coach de las “próximas generaciones de princesas”.

Entrada

Está leyendo las publicidades que tiene para ingresar al programa, las comparte con el público, las muestra, les pregunta que personajes son ellos y ellas. Lee y se ríe, incluso parece desquiciada. Empieza a practicar uno de los textos que proponen allí: La moraleja de Perrault. Está de espaldas. Voz de estudio. Le abren las puertas y le dan la bienvenida, sorpresivamente después de leer el texto ha pasado el casting.

Este montaje está dividido en tres cuadros que se corresponden con las tres edades que va asumiendo la protagonista: Caperucita Roja, Caperucita madre Roja y Lila. En los dos primeros cuadros estará “sometida” a las pruebas y conflictos que le plantean sus oponentes: Presentadora Rosa en cuadro 1 y Cazador Azul en el cuadro 2. Se trabajará creando bucles de tiempo e información, ya que los dos personajes son en verdad manifestaciones de un poder manipulador que no aparecerá pero somete en distintos escenarios y bajo diferentes disfraces.

Caperucita fragmentada y domesticada (cuadro 1)

Durante su estancia en Casa Floresta la “aspirante” debe cumplir con unas pruebas (contradictorias) que demuestren su idoneidad como princesa, heroína -víctima-glamurosa. El propósito es que la protagonista acepte -incondicionalmente- ingresar a la escuela de “Amaestramiento para señoritas de sociedad” para forjar un carácter “firme amable y condescendiente y propio de una niña mujer princesa”. Las lecciones incluyen entre otras: ser bella sexy y tierna a la vez, como decir que sí siempre, como esperar un príncipe y cómo relacionarse con ellos. Para cada lección habrá un ejercicio práctico en el que participará el público como jurado de la prueba o como cómplice de la misma.

La presentadora Rosa es su *coach* y a lo largo del proceso también irá percibiendo el sometimiento en el que ella misma se encuentra. Cansadas las dos, planean escapar, pero antes son sometidas a la prueba del “confesionario”, la presentadora desaparece inexplicablemente durante la prueba final.

Caperucita reciclada- la película de Caperucita (cuadro 2)

La protagonista que cree haber “escapado” de las garras de sus confesores del primer set, se encuentra ahora ante otro set parecido (con ayuda del público y como personaje “neutro” se rearma el escenario con los mismos elementos). Hacemos alusión a la idea de Propp sobre que los cuentos siempre tienen el mismo tema, pero cambian algunos motivos y los personajes.

Este segundo set es la oficina del Cazatalentos (Cazador Azul), a la protagonista se le hace familiar ese lugar, el olor, incluso la voz del cazador que extremadamente diligente y amable le ofrece una solución para que se sienta segura y al mismo tiempo pueda encontrar a su “nueva amiga”. Este personaje le recuerda cómo debería comportarse con él (haciendo alusión a las lecciones aprendidas) sin embargo la protagonista sospecha de la información que este posee, cuando intenta cuestionarle el cambia la conversación: Cazador: ¿Caperucita qué boca más grande tienes?

El cazador quiere -como solución y distracción- hacer una película sobre la vida de Caperucita “Más allá del cuento”, convertirla en una estrella, por eso quiere saber toda la verdad sobre la protagonista y sus ideas “revolucionarias”, en realidad pretende espectacularizar la miseria y el dolor y obtener información para usarla a su favor.

Cada verdad que se va revelando en el juego mientras Cazador entrevista y prueba vestidos y tomas para Caperucita, acercan a la protagonista a la sospecha, entonces haciendo uso de estrategias de contraengaño cambia de rol con el otro personaje y al final es ella quien empieza a hacer preguntas y a buscar pruebas y fotos que le acercan a la verdad de este cazador, en relación con los “ladrones de nombres” y “el cartel de los tres cerditos” que ya habían sido mencionados por la presentadora. Al cierre del cuadro Caperucita decide recuperar y revelar su nombre y los nombres de muchos y muchas que han sido borrados.

Lila abyecta en la nueva casa bosque de Caperucita (cuadro 3)

Para el tercer cuadro Caperucita deformada, ahora Lila, carga con un propósito que ya no es solo personal, sino también colectivo: recuperar nombres, hacer memoria y denunciar a quienes se lo (nos lo) robaron. Harta de las presiones por las que ha tenido que pasar decide construir el espacio que ella desea, su propio reino con su propio trono. El público será cómplice en esta re-forma del espacio, incluso podrá opinar sobre ello. Su batalla final será con las voces, consigo misma, con las voces represoras y el sistema que la creó, con la culpa por haberse desviado del camino, con las expectativas que carga también. Inspiración intertextual: cuento “La pestaña del lobo” de Clarissa Pinkola.

Cierre

Durante la puesta en escena uno de los lugares centrales será el baño que estará presente en cada cuadro e irá transformándose también. El empeño de la protagonista será hacerlo íntimo y cálido, preparando dentro del mismo una especie de altar con lo que va aprehendiendo y rescatando de sí. Para el último cuadro este altar se convertirá en una ofrenda o tributo (a la manera del día de muertos de México) como homenaje a su linaje, a sí misma y a las víctimas a las que les han robado el nombre. Al tiempo será una forma de dejarse atrás.

Los rituales evocan las sombras y los espectros de las vidas de las personas, los clasifican y los apaciguan (...)Creo que a las mujeres les es más útil hacer una ofrenda a la niña que fueron antaño, como un testamento en favor de la niña heroica. (Pinkola, 2001, p.161)

5.2.1.2 Dramaturgia: cuerpo, texto y juego festivo

Dramaturgia en un cuerpo dolido: la deformidad

Podemos decir hasta ahora que esta dramaturgia se centra en el cuerpo y en el trabajo al que ha sido sometido el cuerpo de esta Caperucita que al igual que muchas otras niñas, mujeres y ancianas ha sufrido una violencia simbólica. “La filósofa Celia Amorós y la dramaturga Angélica Liddell explican cómo los cuerpos femeninos son el espacio de dominio patriarcal sobre el que se ejerce la violencia” (Jódar, 2018, p.13).

Angélica Lidell una de nuestras importantes referentes, es directora, bailarina, actriz, dramaturga, diseñadora y escenógrafa. Ha declarado en diversas ocasiones “mi cuerpo es mi protesta”, su visión de mundo se expresa con claridad en una escena y una interpretación desgarradora, denunciante, totalmente antinaturalista y con tendencia definitiva hacia el código grotesco, que explora la deformidad, los movimientos rectos y fragmentados, la mueca, la cosificación del cuerpo, lo disonante y discordante, el énfasis sobre el bajo corporal, el movimiento en niveles bajos y a ras de suelo, que muestra decadencia, degradación y desesperación. Hace alusiones a la comida, al sexo, a las entrañas, a la sangre, a los vicios y a los fluidos corporales, con gestos crudos, marcados, evidentes y muchas veces estridentes alternados con movimientos orgánicos, que parecen a veces extralimitados, convulsionantes y estereotipados –porque las emociones se van volviendo intensas y profundas-. Su cuerpo roto, dolido parece usado, abusado y violentado.

El cuerpo en la interpretación de Lidell está claramente afectado por los impulsos internos y externos y se deforma permanentemente para mostrar las emociones que se instalan, transforman y remueven a la artista. Esta deformación plástica que equivale en el teatro a la “hipertrofia de la acción” -según Tadeuz Kantor- será uno de los fundamentos desde la interpretación y la creación del ritmo de nuestra propuesta, y se manifiesta:

Por medio de una desaceleración o aceleración del ritmo, y en la esfera psicológica, por ejemplo, por la importancia inhabitual acordada a los momentos insignificantes, por la ‘notación’ pedante de cada movimiento, cada pensamiento o reflexión, por el estiramiento de las acciones en curso hasta el aburrimiento y el cansancio. (Kantor citado en UNIR, 2019, p.18).

La parodia, el exagero y la performatividad del género

Muchas autoras, estudiosas, artistas, payasas y bufonas como Arrey y Martínez (2019), Brondani (2017, 2018), Franc (2017), García-Pascual (2012), Imaz (2005), Lima (2016) y Velásquez (2019) coinciden en que las estrategias (dramatúrgicas y escénicas) peculiares y apropiadas para expresar la verdad bufona son: la imitación, el exagero, la parodia, la hiperbolización, lo grotesco, la ironía, y la sátira; dentro de la agenda política del feminismo también se hacen referencias a estas categorías para fines pedagógicos y reflexivos.

Según la directora y estudiosa Joyce Aglae Brondani (2017) la estética y dramaturgia grotesca y alegórica propia de bufones y bufonas, utiliza la risa en todas sus facetas: la metafórica, la paródica, la satírica, la contrastante, la de la locura, la obscena, la hiperbólica, la irónica, la que juega en doble sentido (en acciones y narraciones), la cruel y la profana. “Para explorar el lenguaje de la parodia, es fundamental tener el original parodiado y la burla que lo exagera, lo desdibuja y lo deforma, manteniendo referencias cercanas a él” (Velásquez, 2019, p.38).

La exageración de lo normalizado como femenino y masculino será la forma de representar a los personajes: Presentadora Rosa y Cazador Azul. La “hiperbolización” y el exagero de las “tecnologías de la feminidad”, según Melissa Lima (2016), funcionan para revelarlas como performadas; esto lo explica desde el concepto de la mascarada, desarrollado por Joan Riviere, y lo define como una: “estrategia teatral hiperbólica que permite un desplazamiento del significado, en este caso, de la feminidad como esencia(...) funciona como una estrategia performática caricatural que, al exagerar la estética, la voz, gestos y manierismos típicamente femeninos, acaba por revelar su artificialidad” (p.75).

El universo de la bufona es la denuncia y la exposición, así que, esta Caperucita desmontada sería testimonio y testigo de cómo a través de ese exagero y burla de los estereotipos puede liberarse de la opresión de la sociedad limitada en la que está sumida.

Cada uno de los personajes mencionados: Roza/Azul le impondrán adecuarse a los estereotipos de lo que ellos son, convirtiéndose ella misma en el objeto de “burla” que expone el cliché con exagero y torpeza, ya que en principio realmente quiere cumplir. Este intento fallido de adecuación será una vivencia desde el mundo payaso: “la experiencia del eterno fracaso es nuestra experiencia; en el clown advertimos la anhelante imposibilidad de la pretensión de más vida” (Barloewen, 2016, p.102). Su fracaso como “princesa” le permitirá transitar desde la imitación y exagero, hacia la burla y la sátira.

Si del universo bufón se trata, la inversión del poder resulta fundamental, para este fin nos encontramos con una técnica relacionada con el estereotipo: el mimetismo colonial; según Lima (2016) consiste en una “inversión y desplazamiento de la autoridad colonial”, citando a Judit Vidiella, explica que este es una “estrategia de exclusión e inclusión social y simbólica” una forma de cuestionar la figura del “colonizador” que se ve proyectado en la figura del “colonizado” cuando percibe esta especie de semejanza o aparente aspiración a ella (p.123).

Caperucita desmontada, aun cuando ha fracasado como “princesa” intentará desde la sátira llegar a ser como la presentadora rosa y como el cazador azul (aspirando y amenazando su “poder”), esta es su revancha y desafío dentro del juego escénico.

Caperucita desdoblada

El desdoblamiento será uno de los recursos que permita revelar la transformación del personaje de Caperucita, hasta que decide “abandonarlo”. Para ello 3 voces en off estarán interactuando con la protagonista; estas representan la voz de sí misma, de sus entrañas: la primera voz es “la voz profunda de la vagina”, la segunda su propia voz retadora y temerosa y la tercera la de la ancestralidad pérdida. Estas voces serán difícilmente perceptibles en principio, sin embargo, la protagonista irá comprendiendo y asimilando desde el juego clownesco estas multiplicaciones del yo.

El recurso metateatral permite el desarrollo de la autoconciencia ficcional y su capacidad autorreflexiva, al tiempo que “despierta” la conciencia espectral, que la pone en evidencia delante del público, que participe del juego y menos distante se irá volviendo cómplice de sus debates internos. “El metateatro es la mediación estética que permite la exploración autorreflexiva tanto del creador como del espectador encarados en el nivel imaginario consigo mismos, por medio de un proceso mental, ficticio, afectivo y esencial, de ser a través del otro” (UNIR, 2018, p.5). Se proponen para Caperucita:

- Su propia voz: la de las entrañas que también contiene esas voces ondas de la vagina y la raíz. Es la que está más ahogada en principio, se escucha menos. Toma decisiones, cuestiona lo que le sucede, hace preguntas burlescas.
- Voz madre: le hace contraste, la reta y a veces tiene miedo. Esta voz pretende también salir de la norma, pero no se ha revelado por completo, a veces puede manejar casi el mismo discurso que las voces externas, pero juega a corregirse, a autoregñarse incluso.

- Voz abuela ancestral: cada vez que habla lo hace como si estuviera conjurando, es divertida, evocadora. Usa acertijos y palabras abstractas, pero luego lo hace en un lenguaje más “coloquial” para que la protagonista comprenda. Le es extraña a la protagonista, pero no desconocida.

Al final estas voces las revela-usa ella misma en escena, ya no las escucha, ya las ha integrado y se expresa en su cuerpo. “En la psicología arquetípica, opinamos que todos los elementos de un cuento son descripciones de los aspectos de la psique de una sola mujer” (Pinkola, 2001, p.319).

La intertextualidad

Como nosotras y como todos, Caperucita lleva las marcas de sus antecedentes, la han intervenido, adaptado y utilizado. Como personaje para este montaje lo primero que intenta es encajar en su rol, pero percibe que está más allá de ello y que se encuentra también en otros textos y no solo en los asignados oficialmente. Para Secreto (2013) el texto de una re-escritura es texto dos veces, en primer lugar, por su condición de mosaico al generar el nuevo producto y en segundo por la misma intertextualidad de sus precedentes.

Tal como se trabajó desde el primer capítulo, en las primeras pulsiones creativas (3.2.2), la intertextualidad es fundamental, útil y absolutamente necesaria dentro de esta deconstrucción. Si bien la palabra no dominará la escena, estará presente y lo será principalmente a través de este recurso.

Para Patrice Pavis, citado en Del Hoyo (2019b) existen tres formas habituales de puesta en escena de textos clásicos que trabajan lo intertextual:

Lo autotextual (aquellas escenificaciones que forman un mundo autónomo y no se refieren a una realidad externa a ellas); ideotextual (aquellas que enlazan ideológicamente con el mundo referencial, con la realidad social), e intertextual: situada a medio camino entre las opciones anteriores. (p.3)

Nuestras fuentes para la intertextualidad son:

1. Textos e ideas del “Cuento de la abuela”, poemas y fragmentos de deconstrucciones feministas del cuento como la de Luisa Valenzuela, Anne Sexton, Alfonsina Storni.
2. Fragmentos del libro “Mujeres que corren con los lobos” de Clarissa Pinkola (2001): mención especial al poema “La Loba” y al cuento “La pestaña del lobo”.
3. Textos (frases y fragmentos reconocibles originales o modificados) e ideas alusivas a las versiones de Perrault y Grimm.

Se entrará en diálogo crítico con estos a partir de la ironía y la relativización para reafirmar la idea de la ficcionalidad: desmitificándolos, convirtiéndolos en motivos recurrentes, burlándolos y/o resignificándolos, al tiempo que el público activo que los identifica tiene oportunidad de ponerlos en otra perspectiva. Según Del Hoyo (2019b) este proceso es conocido como “transcodificación”: “un texto contiene elementos o fragmentos de otros textos, por lo que ambos textos se confrontan, y se revela necesario el conocimiento del texto intertextualizado” (p.4).

4. La conversación habitual y reconocida de caperucita y el lobo cuando se encuentran por segunda vez (¿por qué tienes esos ojos tan grandes?) se convertirá en un *leitmotif* de este nuevo montaje. Según Hernan Gené (2017): “cuanto más se use algo, tanto más será aceptado por el espectador, y si se aplica a cada elemento el mismo tratamiento se estará creando una verdadera red dramática que preservará al artista de cualquier posible caída” (p.64).

Consideramos muy oportuno sostener la idea del diálogo, que se da en este encuentro con el lobo, ya que pone de manifiesto la sospecha de la protagonista. Esta charla la sostendrá ahora consigo misma (sus voces) y con sus oponentes (la voces represoras y los personajes Rosa/ Azul). Algunas veces es la protagonista la que deberá contestar estas preguntas, otras veces será una insinuación de sus propias voces.

Las fuentes de lo ideotextual (siguiendo con lo mencionado por Del Hoyo,2019b) son las formas, estilos y frases habituales de figuras del poder político cuando realizan sus discursos, cuando están en medio de una campaña electoral y cuando realizan pronunciamientos sobre temas controversiales.

Valoramos la intertextualidad desde varios puntos de vista: 1. Nos permite reconocer y rescatar antecedentes de alto valor de otras versiones. 2. Re-escribimos una historia, apoyándonos en textos de fuentes afines con nuestra perspectiva, que enriquecen y dan contundencia a la propuesta de sentido. 3. Relativizamos y desestabilizamos el discurso oficial de las versiones más popularizadas. 4. Construimos un texto híbrido, robusto y multiforme que responde a una de las hipótesis del trabajo investigativo y creativo que es la fragmentación y reciclaje del cuento de la Caperucita y la re-construcción de la nueva protagonista.

Entendemos que la propuesta de la intertextualidad en los parlamentos de los personajes: “establece relaciones entre los personajes del texto fuente y los de la obra, tanto a nivel de personaje como a nivel fabular. Las posibilidades semánticas de la obra aumentan.” (Del Hoyo, 2019 b, p.15).

Las palabras en el paisaje sonoro

Se dará un énfasis especial a la creación del ambiente sonoro (la musicalización, las voces en off y los efectos sobre las mismas), pero también será fundamental la forma en que estas palabras son emitidas.

Nos amparamos aquí en algunas ideas del teatro de la crueldad que plantea Darrida (1989), cuando explica que se le debe conferir gran importancia a la “materialización visual y plástica de la palabra” para poder “servirse de la palabra en un sentido concreto y espacial” de “manipularla como un objeto sólido” y que sacude las cosas” (p.330).

El discurso que se propone en esta Caperucita desmontada también está construido desde lo autotextual. Para ello nos hemos fijado en algunos principios ofrecidos por la bufona Joyce Aglae Brondani (2017):

1. Transposición o cambio de términos relacionados con lo físico corporal para designar actividades intelectuales (p.ej: digerir una opinión, evacuar un cuento).
2. Traslación de una palabra o expresión en su sentido metafórico o moral aplicado a sensaciones físico-corporales, para designar actividades intelectuales (p.ej: pensamiento flatulento)
3. Inversión tradicional de términos, p.ej: veneno que cura, remedio que mata.

Estas estrategias permiten cuestionar los valores a través del fisiologismo grotesco, y crean contrapuntos cómicos al realizar el juego de representación de las palabras como cosas. Al tiempo se evita la reducción del discurso satírico a lo panfletario o aleccionador, ya que se trabaja desde un imaginario fantasioso y relativizador que reafirma la convención “para la afrenta” establecida con el público.

Estas estrategias facilitan y promueven el juego cómico, permitiendo un amplio repertorio de temas y procedimientos para exponer y señalar personajes públicos o privados desde las reglas de este juego. Este “discurso insultoso” manipulado y burlesco admite, de hecho, comportamientos censurables e inapropiados que dentro del ambiente lúdico son susceptibles de risa, incluso de gozo. (Brondani, 2017, p. 44).

La ironía en el discurso relativiza y permite la anhelada alteración del orden de lo que es considerado serio y elevado.

Ese lenguaje es imprescindible para la bufonería, ya que los textos pueden llegar a contener vocabulario obsceno, agresivo y sarcástico, en contraste con la utilización ocasional del humor ingenuo y la comicidad payasa con el fin de generar alto contraste, una imagen surreal y absurda que despierte de alguna forma la piedad de los y las espectadoras, a través del sarcasmo.

El público personaje, la carnavalización y la estética de la recepción

Desde la perspectiva decolonial, y de la bufonería popular, festiva y carnavalesca, la relación e integración con el público es primordial, y está asociada tanto a la creación de la atmósfera lúdica como a la búsqueda de la reflexión del mismo desde el juego.

Para Garcia-Pascual (2012) en las obras carnavalescas “la distribución de la culpa es uniforme”, y éstas -de alguna forma- recuperan del teatro primitivo la participación comunitaria y la experiencia compartida entre escenario y público. Lo anterior es propio de la comicidad “del loco” y la estética grotesca que según Marquéz (1985) hacen uso “instrumental del artificio del mundo al revés o visión invertida de la realidad” y lo consiguen a través del “uso creador del popularismo de cuentos, refranes y cantares” (Marquéz, 1985, p. 503).

Es fundamental considerar la relación con el público por varios motivos:

1. El lenguaje cómico es un lenguaje relacional, los efectos cómicos y paródicos se crean para generar un vínculo con quienes los observan y esta es una forma clara de integrarles a la escena.
2. Las temáticas que se abordarán en el montaje -están más próximas a la tragedia que a la comedia- serán presentadas para poder ser cuestionadas, y para ello la claridad de la convención juega un papel primario, sabemos que “es propio del humor clownesco hacer que el espectador tome la tragedia por comedia”. (Barloewen, 2016, p.93).

Dados los propósitos de nuestro montaje es menester hacer hincapié en la forma en que se generará la reflexión desde el rompimiento de la cuarta pared y la familiarización, en relación al efecto de distanciamiento:

Brecht mismo decía que para el efecto-V operar, es preciso que primeramente haya una identificación, aproximación, familiaridad. En el trabajo del payaso, el efecto de extrañamiento se da sin que ello implique una distancia completa en relación al público (...)La distancia no es tanto física, sino que hace referencia a la estructura simbólica que es rota. (Lima, 2016, p.12)

Queremos señalar que existe una crítica feminista al efecto de distanciamiento de Brecht. Estas corrientes –decolonizadoras también- insisten en la necesidad de una crítica encarnada y aproximada (que actúa en las emociones y sensaciones), en contraposición de la distancia crítica, tildada “de intelectual y burguesa” según Lima (2016). Ahora, para conseguir este efecto de crítica encarnada en nuestro montaje integraremos al público de las siguientes maneras:

1. Solicitud voluntaria de participación y asignación de tareas o funciones (en la esfera de oponentes y auxiliares), ya que se busca un cuestionamiento a partir de la experiencia de ocupar diferentes roles. Algunas veces apoyarán a Caperucita y otras veces -sin premeditarlo- colaborarán a través del engaño con los personajes oponentes. Tendrán parlamentos que podrán leer, “votarán” como jurados que califican a la protagonista, realizarán algunas de las pruebas que le imponen a la protagonista (tanto mujeres como hombres).
2. Reorganización del escenario en los cambios del cuadro 1 a 2 y participación más activa en la re-construcción del espacio para el cuadro 3.

5.2.2 Propuestas finales para la escenificación

La bufonería explora y explota lo grotesco, lo abyecto, lo deforme y lo feo; todos estos, son aspectos que nos interesa desarrollar escénicamente en concordancia con las propuestas dramáticas.

Según García Pascual (2012), las creadoras grotescas suelen acudir a estas formas de puesta en escena: desrealización escénica y deshumanización; rebajamiento del rey y destronamiento por medio de una transposición en el plano material y corporal; coexistencia de la lucidez y la embriaguez; lo estafalario y la fuerza gestual; y el trabajo con la risa provocada por situaciones insólitas y por la acumulación de efectos en un contexto de juego.

A lo largo del trabajo hemos observado cómo estos conceptos se han ido aplicando a la propuesta creativa. De hecho, ya algunas estrategias de escenificación se han aplicado al vestuario y maquillaje y campo sonoro, y se han explicado desde el capítulo 2. En este último subepígrafe nos centraremos en el color y el espacio escénico.

Casa Floresta

Cada cuadro de la historia se desarrollará en un espacio único y diferente: set de grabación de Casa-Floresta, oficina en Casa-Floresta, Casa-Bosque de Lila. Cada uno de ellos aparecerá (se montará en vivo) a medida que progrese la trama.

Se propone así, un espacio surreal, familiar y reconocible para el público y la protagonista, pero extraño y tenebroso, como si se tratase de un lugar de sacrificio y censura, tal como muestra la artista Cindy Sherman en sus fotografías sobre cuentos de hadas.

La escenografía estará compuesta de estructuras practicables, será armable y desarmable, tendrá límites confusos (en principio el público no sabe que es desarmable). Al finalizar el segundo cuadro con el Cazador Azul la protagonista se encuentra agotada y sin “saber” qué hacer con el espacio, lo reforma a su manera (es ayudada por el público), se hace su casa y ubica su nuevo trono.

El baño: espacio símbolo

El “regodeo en el asco” en términos de Luisa Valenzuela y el “fisiologismo grotesco” en García-Pascual, nos recuerdan una vez más, algunas estrategias que desde el feminismo representan una forma de inmersión en lo abyecto y un entrecruzamiento con la bufonería.

Las categorías asociadas a ello son: escatología, fertilidad, digestión (comer, beber, eructar, tragar, masticar), evacuación (sudar, miccionar, defecar y vomitar) sexualidad (tocamiento, coito, embarazo, alumbramiento, menstruación), muerte y renacimiento. “Rasgos que se pueden reducir a uno: la degradación, la transformación o desplazamiento de un nivel espiritual al plano material” (García-Pascual, 2012, p.34).

El baño en esta propuesta escénica es un lugar físico presente y transformable en los tres espacios que se proponen para el montaje; es también un espacio simbólico a través del cual la protagonista expresa, juega y revela la idea del regodeo en el asco, entendido como el “hondo reconocimiento por toda vida y por el poder generativo de lo que se está pudriendo” y como la capacidad de “acceder a la identidad por la puerta trasera” (Markovic, 2009, p.100).

Este representa para Caperucita-Lila un lugar de intimidad, exposición y consciencia, es una especie de portal (eso lo irá descubriendo y creando) que le permite acceder a otros niveles de su consciencia: desahogarse y liberarse, enfrentándose a la soledad, la desnudez, el contacto consigo y sus fluidos, el debate, la sombra y el despertar. Es en este espacio donde se escucha mejor a sí misma, porque sus voces se explayan allí.

Las recurrentes visitas al baño, honran la idea de la defecación como la medida de contra engaño que usa la protagonista en el “Cuento de la abuela” para confundir al lobo y escapar.

Cuando la protagonista descubre y aprovecha el sentido simbólico del baño empieza pasando algo de tiempo allí (se corrige el maquillaje, por ejemplo), siente pudor y vergüenza de que la vean allí (el público), pero a medida que van transcurriendo las escenas, sus ganas de ir al baño van aumentando, así como la indigestión que le causan los cuentos de hadas, se deja mensajes, objetos, se va armando un altar. Algunas pruebas le generan náuseas por ejemplo (rechazo inconsciente), otras veces solo quiere escapar a pensar y leer a escondidas, podrá ir cuando le llega la menstruación, en el segundo cuadro mientras esta con el Cazador Azul.

El baño como portal permitirá cambios de vestuario y facilitará las transiciones de los cuadros. Como espacio en la escena cobrará cada vez más relevancia y se volverá más grande. El inodoro del último cuadro es el trono desde donde Lila se expone y juega sin vergüenza, este baño no tendrá paredes definidas, al final, lo mismo es adentro y afuera.

Color

El uso de los colores es intencionado y se trabajará desde la saturación (en algunas ocasiones) y la creación de altos contrastes. En el primer set, se trabajará el énfasis en el color rosa y colores pasteles, haciendo alusión a las ideas estereotipadas de lo femenino y al ideal de “vida rosa” que desde posiciones capitalistas y coloniales se nos ha impuesto. El color azul y sus asociados, se utilizarán para el segundo cuadro, abarcando la idea de “lo masculino”, “el príncipe azul”. El último cuadro además del lila como color principal, jugará con combinaciones de colores y contrastes de los set anteriores.

El rojo es un color vibrante, asociado con la vida y la muerte al tiempo, con el sacrificio, la cólera, el deseo y la pasión: “se considera una poderosa medicina contra las dolencias psíquicas, un color que despierta el apetito. El rojo es la promesa de que está a punto de producirse un crecimiento o un nacimiento.” (Pinkola, 2001, p.86).

El vestuario (caperuza y turbantes) y los elementos de Lila también mostrarán las mutaciones escenográficas del color, sin embargo, el “rojo caperucita” no desaparecerá por completo, ya que su sentido físico y metafísico que lo asocia con el sacrificio se transformará en una pulsión de vida: “los problemas surgen cuando se hacen muchos sacrificios, pero no brota de ellos ninguna vida en absoluto. Entonces el rojo es el color de la pérdida de sangre más que el de la vida de la sangre. (p.181).

La evolución, la deformación, la transformación, la subversión, la resignificación y la re-escritura han sido -entre otros- términos recurrentes a lo largo del proceso (sobre todo en este capítulo), y hemos visto necesario convertirlos en signos escénicos y en signos evidentes en el cuerpo de la protagonista que se re-crea a sí misma.

Caperucita desmontada es también un cuerpo expresivo, dolido y transformado, en el que lo grotesco es el camino que conduce y expone las emociones profundas del cuerpo físico, social, cultural y político. Porque todo lo que nos hacen se lo hacen al cuerpo que somos.

Hemos planteando así una dramaturgia y una escena deconstructiva bufona y feminista decolonial, carnavalesca y festiva, intencionada y consciente de sí misma y sus mutaciones; basada en los juegos paródicos frente al género y el poder represivo, porque insistimos en que “en el momento que estos conceptos se vuelven absurdos, también se vuelven extraños y, por lo tanto, en objeto de análisis y de duda, y entran posteriormente en deconstrucción” (Arrey y Martínez, 2019, p.72).

Esta propuesta pretende coincidir con la visión de Derrida (1989) que apunta con vehemencia “La fiesta debe ser un acto político. Y el acto de revolución política es teatral” (p.336).

6. Conclusiones

No es un “final feliz” lo que necesitamos, sino un no-final. He ahí por qué ninguna de las narrativas del apocalipsis patriarcales y masculinistas lo hará (...) el mundo no está completo. Donna Haraway, en La promesa de los monstruos

Los cuentos de hadas terminan al cabo de diez páginas, pero nuestras vidas no. Somos unas colecciones de varios tomos.

Clarissa Pinkola

Los cuentos nos han hecho y deshecho, formado y deformado; a la niña -sin caperuza- del “Cuento de la abuela” convertida en Caperucita, el rojo y la capa la convirtieron en víctima glamurosa, moralizada, sacrificada y sexualizada. El mismo color, el mismo símbolo incluso (ahora caperuza-turbante) pueden representar algo distinto, porque sabemos que la misma historia se puede -y necesita- subvertir y contar de otra forma.

Hemos visto que para ello se requieren otras perspectivas, que nos permitan re-leer y re-escribir nos desde un lugar diferente y elegido, para que -al igual que nuestra protagonista-, tengamos la capacidad de abandonar el personaje, aunque esto nos convierta en lo abyecto.

La deconstrucción a la luz de la bufonería y el feminismo decolonial ha sido un ejercicio de deslegitimación, desmitificación y re-significación de la “autoridad simbólica” (término de Butler, 2007) del cuento y de lo que ha representado, y permite exponer la performatividad del mismo (y no solo del género).

Nos importan los cuentos porque -entre otras cosas- nos conforman relatos, y los relatos y discursos tienen la capacidad simbólica de construir realidades y/o interpretarlas, actúan casi como una verdad colectiva. Su popularidad y carácter “universal” los dotan de mayor poder y capacidad de influencia, construyen valores, pero, ¿qué valores?

Nuestra sospecha ha sido confirmada, los cuentos han sido usurpados y utilizados con el fin de ofrecer modelos de conductas aceptables y reprobables para el resto de la sociedad.

Lo anterior los convierte en documentos históricos y políticos que pueden llegar a conformar, confirmar e imponer un discurso hegemónico opresor, maquillado con las capas de la “literatura infantil”, la moralidad y las “buenas costumbres”.

Su valor simbólico no queda en entredicho por la afirmación anterior, sino que se convierte en la oportunidad de verlos y re-leerlos con mayor detenimiento. Es innegable su gran potencial terapéutico en diferentes circunstancias, porque estimulan la imaginación, tocan la sensibilidad y nos permiten contemplar nuestras preocupaciones e ideas sobre la identidad personal y colectiva.

Pero no todos los discursos (los de los cuentos, los de la feminidad y la masculinidad, los de la comicidad, los de la escena, por ejemplo) tienen este mismo propósito edificante y liberador, aunque los hayamos aceptado; algunos de hecho, han tiranizado el conocimiento y las prácticas que producen. Por eso muchos de los cuentos son irresistible e imprescindiblemente deconstruibles, porque han sido performados, co-construidos y por tanto susceptibles de cambio.

Hemos llegado a entender y concluir que la deconstrucción es una categoría libertaria y emancipadora -que necesita ser aplicada a todo cuanto se pueda-, en la cual pretendemos seguir profundizando.

Esta práctica deconstructiva ha sido libertaria también desde lo creativo y lo investigativo, ya que nos ha permitido buscar rastros, antecedentes, signos y símbolos -periféricos- y formas dramáticas y escénicas que desde una metodología clásica no hubiésemos visto o encontrado.

Sin embargo, vemos que no se ha tratado solo de la deconstrucción. El feminismo decolonial, la bufonería y el análisis rizomático, han permitido una verdadera re-inención crítica, situada y encarnada.

Deconstruir un cuento de hadas nos ha puesto definitivamente ante las prácticas del feminismo, reescribirlo desde esta dramaturgia nos ha permitido asumir y comprender el lenguaje grotesco, que a su vez nos afirma en la estética y la escena bufona; no ha podido suceder de otra manera.

La abyección, la locura, lo salvaje, lo arquetípico, la reivindicación de la rabia, la relativización y los juegos paródicos han aparecido y se han aplicado como categorías bisagra entre la deconstrucción feminista, el lenguaje grotesco, la bufonería y la comicidad payasa.

Una deconstrucción feminista, decolonial y bufona de un cuento de hadas es necesariamente abyecta y excéntrica, en tanto que, basada en la sospecha, se desvía del camino oficial y rescata de los límites elementos marginales y de alto valor. Desenmascarando así cuanto pasa por su espectro: el cuento y sus significados, los roles femeninos y masculinos dentro del mismo, sus personajes mitificados, y la forma de interpretarlo, re escribirlo y escenificarlo.

El juego grotesco, paródico y relativizador que hemos aplicado dramaturgicamente y escénicamente, también nos ha permitido cuestionar la forma en que las mujeres nos ponemos en la escena y en que la bufonería se resignifica en la escena contemporánea, para subvertir incluso a la payasería y al teatro.

La deconstrucción desde el feminismo y la bufonería es un poder que necesitamos seguir explorando y aplicando a todo lo escénico y extra escénico que se pueda. Es menester seguir poniendo bajo sospecha las historias únicas que nos han contado tanto en la vida, como en el teatro. Aún hay mandatos y voces represoras (patriarcales y colonizadoras) sobre muchas áreas de la vida y del arte que nos reprimen, domesticar e invisibilizan la perspectiva de género; incluso más allá de lo que podemos deconstruir desde la bufonería y el humor. Pero seguirá siendo nuestro empeño.

Los cuentos son también códigos humanos, ahora nos preguntamos ¿cuáles son los códigos que queremos seguir recibiendo y reproduciendo? Estamos rodeados y rodeados de historias y sabemos que no son únicas, en la vida y en las prácticas artísticas se tratará de identificar qué rol jugamos dentro de ellas. Todo montaje es desmontable, todo cambia, se deforma y evoluciona, y como Caperucita- Lila evoluciona hasta las formas no impuestas que deseemos.

7. Referencias bibliográficas

- Adichie, C. (07/2009). Chimamanda Adichie: el peligro de la historia única [archivo de video]. Recuperado de https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=es#t-41855
- Adichie, C. (08/09/2014). Todxs deberíamos ser feministas [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=85fqNwDKXfA&list=PLi6b-iHCXgo0kTX6bgz32ge1CjvSI00am&index=4&t=0s>
- Arrey, C. y Martínez, E. (2019). *Payasas: humor y género*. Material no publicado.
- Afrofeminas.(20/01/2019). *La radical historia del turbante* Recuperado de: <https://afrofeminas.com/2019/01/20/la-radical-historia-del-turbante/>
- Bahamondes, P. (2019). Manuela Infante, invitada al Festival de Teatro de Venecia: “Es fundamental desarrollar una dramaturgia feminista”. *La Tercera- Chile*. Recuperado de: <http://www.espaciotv.es:2048/referer/secretcode/docview/2264056102?accountid=142712>
- Ballesteros Mejía, M. y Beltrán Luengas, E. (2018). *¿Investigar creando? Una guía para la investigación creación en la academia*. Bogotá: Editorial Universidad del Bosque.
- Barloewen, C. (2016). *Clowns: una figura arquetípica*. Barcelona: Editorial Kairos.
- Barros, L. (26/04/2015). La danza bufa de los negros. *El Herald*. Recuperado de: <https://www.elheraldo.co/cultura/la-danza-bufa-de-los-negros-192841>
- Bengoechea, M. y Morales, M. (2000). Mosaicos y taraceas. *Mosaicos y taraceas: Deconstrucción feminista de los discursos del género*, 11-19. Recuperado de https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/31703/mosaicos_morales_mosaicos_2000.pdf?sequence=4

- Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
Recuperado de: http://www.heortiz.net/ampag/mitos/bettelheim-pa_cuentos_de_hadas.pdf
- Brondani, J. (2017). O Bufão, a Comédia, a Cena e o Jogo. *Revista Arte da Cena*. No.2, p. 41-58. DOI: <https://doi.org/10.5216/ac.v3i2.49813>.
- Brondani, J. (2018). Máscara da bufona, mitologias e feminino na cena – ConFabulações. *Anais ABRACE*, No.1. Recuperado de <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3878>
- Bueno Pérez, M. L. (2015). “No me cuentes más cuentos”: subversión del cuento de hadas mediante el discurso femenino. *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, 1, 496-508. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5641405>
- Butler, J. (2005). Regulaciones de género. *La ventana*, 23, 7-35. Recuperado de <file:///D:/Downloads/Dialnet-RegulacionesDeGenero-5202651.pdf>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. Recuperado de <http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/jspui/handle/123456789/80>
- Carrera, B y Ruiz, Z. (2014). *Prólogo Abya Yala Wawgeykuna*. Recuperado de: <https://www.upo.es/investiga/enredars/wp-content/uploads/2017/03/Pr%C3%B3logo.pdf>
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos* (9ª ed.). Barcelona: Labor S.A.
- Coromines, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (3ª ed.). Madrid:Gredos.
- Cuero-Montenegro, A. (2017). El teatro como intervención feminista antirracista. Reflexiones en torno a las obras de teatro *Raíz de ébano* y *Flores amarillas*. *Revista LiminaR Estudios sociales y humanísticos*, 2, 48-59. Recuperado de: <http://liminar.cesmecha.mx/index.php/r1/article/view/529>

- Curiel, O. (19/01/2017a). El feminismo Decolonial Latinoamericano y Caribeño: Aportes para las Prácticas Políticas Transformadoras. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=B0vLIIncsg0>
- Curiel, O. (19/01/2017b). Las claves de Ochy Curiel. Feminismo decolonial.[archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7ZSHqvKLANQ>
- Curiel, O. (19/11/2018).Aportes y propuestas del feminismo decolonial de Abya Yala” de Ochy Curiel.[archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PgTecEnmPAo>
- Del Hoyo, M. (2019). *Análisis dramaturgico de textos clásicos*. Material no publicado.
- Del Hoyo, M. (2019b). *Intertextualidad*. Material no publicado.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Antrophos.
- Franc, I. (2017). Sonrisas literarias, las escritoras en el terreno del humor. *Mujeres y márgenes, márgenes y mujeres*, 18-26. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=693103>
- García-Pascual, R. (2012). Protocolo de valoración del código de comunicación grotesco en las creadoras teatrales (siglos XX y XXI): teoría y práctica escénica. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 21. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6299>
- Gené de Lucca, H. (2017). *La dramaturgia del clown*. Ciudad de México: Paso de gato.
- González Marín, Susana. (2005). *¿Existía Caperucita Roja antes de Perrault?* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Imaz, V. (2005). Género y humor: la triple trasgresión. *Emakunde: el humor desde el género ¿de que se ríen las mujeres?*, 59, 6-11. Recuperado de emakunde.euskadi.eus/contenidos/informacion/sen_revista/es_emakunde/adjuntos/revista.emakunde.59.pdf
- Jódar, M. (2018). Igualdad, representación y violencia de género: el feminismo en las dramaturgas del siglo XXI. *Revista Signa*, 27, 617-645. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6364331>

- Kristeva, J. (2010). *Los poderes de la perversión*. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores.
- Liddell, A. (2015). Y como no se pudo: Blancanieves Angélica Liddell [archivo de video]. Recuperado de <http://teatroteca.teatro.es/opac/#fichaResultados>
- Lima Caminha, M. (2016). *Payasas: Historias, Cuerpos y Formas de Representar la Comicidad desde una Perspectiva de Género*. (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona, España. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2445/106705>
- Lopez Salamero, N. y Cameros, M. (2009) *La cenicienta que no quería comer perdices*. Barcelona: Planeta. Recuperado de: <http://www.mujaesenred.net/IMG/pdf/lacenicientaquenoqueriacomerperdices.pdf>
- López-Antuñano, J.(2019). *Deconstrucción*. Material no publicado.
- Markovic, A. (2009). *Identidad femenina y las relaciones de poder en los relatos de Luisa Valenzuela*. (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona, España. Recuperado de <https://www.tdx.cat/handle/10803/116768>
- Martínez, A. (1998). Feminismo y literatura en Latinoamérica. *Correo del sur*. Recuperado de: https://scholar.google.com/scholar?cluster=10917291088446381797&hl=es&as_sd t=0,5
- Marquéz, F. (1985). Introducción. Literatura bufonesca o del "loco". *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 2, 501-528. Recuperado de <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/605>
- MOVICE. Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado. (15/07/2019). *Campaña por la verdad*. Recuperado de: <https://movimientodevictimas.org/campana-por-la-verdad/>
- MOVICE. Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado. (25/02/2020). *Mural quien dio la orden ya es patrimonio de la sociedad*. Recuperado de: <https://movimientodevictimas.org/mural-quien-dio-la-orden-ya-es-patrimonio-de-la-sociedad-movice/>

- Orenstein, Catherine. (2003). *Caperucita al desnudo*. Barcelona: Ares y Mares.
- PACIFISTA.(06/02/2020). *En las entrañas de una “bodeguita” uribista*. Recuperado de: <https://pacifista.tv/notas/en-las-entranas-de-una-bodeguita-uribista-twitter-liga-contra-silencio/>
- Pavis, P. (1998).*Diccionario del teatro*, p. 90, 94-96, p.434-436. Copia con licencia cedro. ISBN: 84-493-0636-1
- Pinkola Estes, C. (2001). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Ediciones B, S.A.
- Propp, V. (s.f.). *Morfología del cuento* (2ª ed.). Editorial Fundamentos. Recuperado de: https://monoskop.org/images/9/9d/Propp_Vladimir_Morfologia_del_cuento_2a_ed.pdf
- Secreto, C. (2013). Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis. *Cuadernos del CILHA*,19, 67-84. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?Codigo=5116652>
- Sherman, C. Cindy Sherman. Recuperado de <http://www.cindysherman.com/art.shtml>
- Spang, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. p. 103-122. Copia con licencia cedro. ISBN: 84-3131136-3
- Spang, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. (pp. 103-122). Eunsa. ISBN: 84-3131136-3
- UNIR (2018). *Las claves y estrategias metateatrales del creador*. Material no publicado.
- UNIR (2019). *Cambios en los conceptos de interpretación en los años 50-70 del siglo XX*. Material no publicado.
- Valenzuela, L. (1986). Pequeño manifiesto. *Hispanamérica*, 15(45), 81-85. Recuperado de www.jstor.org/stable/20539214
- Valenzuela, L. (2018a). *Si esto es la vida, yo soy caperucita roja / luisa valenzuela*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018: Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0932117>

Valenzuela, L. (2018b). *Ventana de hadas / luisa valenzuela*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018: Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0933377>

Velásquez Ángel, A.M.(2019). *Encontrar el propio clown*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Yannucci, L. (2017). Juguemos en el bosque [Entrada de blog] Recuperado de <https://www.mamalisa.com/?t=ss&p=5378>

Bibliografía

Arciniegas, Triunfo. (2015). *Capucita Roja y otras historias perversas*. Bogotá: Panamericana.

Bucay, J. (2017). *Cuentos clásicos para conocerte mejor*. (2° ed.). Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A.

EAC, Voces. (2017). En primera persona: entrevistas a cuatro voces de la dramaturgia femenina actual. *Revista Feminismos*, 30, 235-254. Recuperado de: <https://search.proquest.com/openview/4108818c7e65a733aab9597a5dfc3acb/1?pq-origsite=gscholar&cbl=4543192>

Espinosa Luna, N. (2020). *Mujeres en la historia del clown: payasas*. Ciudad de México: Centro Nacional de las Artes –CENART. Recuperado de <https://www.cenart.gob.mx/wp-content/uploads/2020/01/Payasas-by-Noemi-Espinosa.pdf>

Fernandez-Valdes, M. (2017). Angélica (una tragedia) [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=YUHEZ_Zs90

Liddell, A. (2011). Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabetisation [archivo de video]. Recuperado de <http://teatroteca.teatro.es/opac/#fichaResultados>

- Liddell, A. (2010). Te haré invencible con mi derrota [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9QLGfG6MWzk>
- Piña, C. (2012). Angela Carter y la reescritura del cuento de hadas: Transgresión, Hibridación Genérica y Humor. *Gamma: Revista de la Escuela de Letras*, 49, 10-27. Recuperado de <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/1895/0>
- Proyecto V Magazine (15/03/2018). Entrevista completa a Isabel Franc y Virginia Imaz - Nosotras reímos, nosotras decidimos [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Uat9b49ZPo0>
- Rodríguez González, M. A. (2008). De mujeres y máscaras. lo grotesco y la cuestión del género en el arte actual. *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, Vol. 20, 425-443. Recuperado de https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/4536/pg_425-444_semata20.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Spivak, G. (2002). ¿Puede hablar la subalterna?. *Asparkía: Investigación feminista*, 207-214. Recuperado de: file:///D:/Downloads/108641-Texto%20del%20art%C3%ADculo-155096-1-10-20081013.pdf
- Valdés, R. (1987). El análisis morfológico del cuento. *Aisthesis*, 20, 19-22. Recuperado de: http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis20/el%20anlisis%20morfolgico%20del%20cuento_regina%20valdes%20b.pdf
- Valenzuela, Luisa. (2020)."La densidad de las palabras", un cuento de Luisa Valenzuela. *Revista Arcadia*. 02-03-2020. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/la-densidad-de-las-palabras-un-cuento-de-luisa-valenzuela/80959>
- Zapico Lamela, E. (2015). "¿Colorín, colorado?": las reescrituras contemporáneas de los cuentos de hadas en la literatura hispánica (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca, Salamanca, España. Recuperado de <https://gedos.usal.es/handle/10366/128826>

Anexos

Versiones de Caperucita Roja utilizadas para el análisis según las funciones de Propp.

Tabla 1.

Versiones de Caperucita Roja para análisis de Propp

Título	Autor versión	Traducción al castellano	Referencia
Caperucita Roja	Charles Perrault (1697)	Traducción al castellano	González, S (2005, de Carmen Martín Gaité. p.116). Orenstein, C (2003, p.25).
Caperucita Roja	Hermanos Grimm (1812)	María Antonia Seijo Castroviejo en “Cuentos de niños y del hogar”, Anaya, Madrid, 1985, vol. I.	González, 2005, p.122. Orenstein,2003, p.45.
El cuento de la abuela	Relato oral tradicional recuperado por Delaure y Teneze en 1885 publicado en 1957	Versión recogida de Caterine Orenstein (2003)	González, 2005, p.24. Orenstein,2003, p.65.
La niña salvada de los lobeznos	Egberto Pumpf (1889)	Susana González Marin (2005)	González, 2005, p.31.
La verdadera historia de Caperucita de Oro	Charles Marelle S. XIX	Susana González Marin (2005)	González, 2005, p.129.

Elaboración propia

Caperucita Roja de Charles Perrault (*Le Petit Chaperon Rouge*)

Érase una vez una chiquilla de pueblo, la más bonita que se pueda imaginar; su madre estaba loca con ella y su abuela, más loca todavía. Esta buena mujer le mandó hacer una caperuza de color rojo, y le sentaba bien que todos conocían a aquella niña por el nombre de Caperucita Roja.

Un día su madre, que acababa de sacar del horno unas tortas, le dijo:

-Vete a ver cómo se encuentra la abuela, que me han dicho que está algo mala; llévale una torta y esta orza de manteca.

Caperucita Roja se puso inmediatamente en camino para ir a visitar a su abuela, que vivía en otro pueblo. Al pasar por el bosque, se encontró con el compadre lobo, al cual le entraron muchas ganas de comérsela; pero no se atrevió, porque había algunos leñadores por allí cerca. Le preguntó dónde iba y la infeliz niña, que no sabía lo peligroso que es pararse a hablar con un lobo le dijo:

-Voy a ver a mi abuela para llevarle una torta y una orza de manteca, de parte de mi madre.

-¿Vive muy lejos tu abuela? -preguntó el lobo.

-Oh, sí -dijo Caperucita Roja-, pasado el molino que veis allá, en la primera casa del pueblo.

-Pues bueno -dijo el lobo-, yo también la quiero ir a ver; yo tiro por este camino y tú por aquél, a ver quién llega antes.

El lobo se echó a correr con todas sus fuerzas por el camino más corto, y la niña se internó por el más largo, entreteniéndose, además, en coger avellanas, en perseguir mariposas y en hacer ramilletes con las flores silvestres que iba encontrando.

El lobo tardó poco en llegar a la casa de la abuela; llamó a la puerta: toc, toc.

-¿Quién es?

-Soy tu nieta, Caperucita Roja -dijo el lobo fingiendo la voz-, que vengo a traerte una torta y una orza de manteca de parte de mi madre.

La pobre abuela que estaba en cama porque no se encontraba bien, le gritó:

-Descorre el cerrojo...

El lobo descorrió el cerrojo y la puerta se abrió. Se abalanzó sobre la desventurada mujer y la devoró en un abrir y cerrar de ojos, porque hacía tres días que no comía nada. Luego cerró la puerta y fue a acostarse en la cama de la abuela, a esperar que llegara Caperucita Roja. Poco después llegó, efectivamente, y llamó a la puerta: toc, toc.

-¿Quién es?

Caperucita Roja, al oír la oscura voz del lobo, tuvo al principio un poco de miedo, pero luego, acordándose de que su abuela estaba acatarrada, respondió:

-Soy yo, tu nieta Caperucita Roja, que vengo a traerte una torta y una orza de manteca de parte de mi madre.

-Descorre el cerrojo...

Caperucita Roja descorrió el cerrojo y la puerta de abrió. El lobo, al verla entrar, le dijo, escondiendo el morro debajo del embozo de la sábana.

-Pon la torta y la orza de manteca encima de la artesa, y ven aquí a acostarte conmigo.

Caperucita Roja se desnudó y se metió en la cama. Una vez dentro, al darse cuenta de las hechuras tan raras que tenía su abuela desnuda, se quedó bastante sorprendida.

-Abuela, qué brazos tan grandes tienes -Le dijo.

-Son para abrazarte mejor, hija mía.

-Abuela, qué piernas tan grandes tienes.

-Para correr mejor, hija mía.

-Abuela, qué orejas tan grandes tienes.

-Para oír mejor, hija mía.

-Abuela, qué ojos tan grandes tienes.

-Para ver mejor, hija mía.

-Abuela, qué dientes tan grandes tienes.

-Para comerte mejor.

Y diciendo estas palabras, el lobo se abalanzó sobre Caperucita Roja y la devoró.

MORALEJA:

Aquí vemos cómo los jóvenes, y sobre todo las jóvenes guapas, de buen talle y amables, hacen mal prestando oídos a cualquier clase de gente, y que no tiene nada de raro, si a tantas el lobo se come.

Digo el lobo, porque no todos los lobos son de la misma especie: los hay de humor paciente, sin escándalo, sin hiel y sin cólera, que, amaestrados, complacientes y dulces, siguen a las señoritas hasta en las casas y en la habitación, pero, ¡ay!, ¿quién no sabe que estos lobos dulzones son los más peligrosos de todos los lobos?

Caperucita Roja de Jacob y Wilhem Grimm

(Rotkäppchen)

Érase una vez una pequeña y dulce muchachita, que en cuanto se la veía se la amaba, pero sobre todo la quería su abuela, que no sabía qué darle a la niña. Un buen día le regaló una caperucita de terciopelo rojo, y como le sentaba muy bien y no quería llevar otra cosa, la llamaron Caperucita Roja. Un día la madre le dijo:

-Ven, Caperucita, aquí tienes un pedazo de pastel y una botella de vino; llévaselo a la abuela, que está enferma y débil, y se sentirá aliviada con esto. Prepárate antes de que haga mucho calor, y cuando salgas ve con cuidado y no te apartes del sendero, si no, te caerás y romperás la botella, y la abuela se quedará sin nada. Y cuando llegues no te olvides de darle los buenos días, y no te pongas a curiosear antes por todas las esquinas.

-Lo haré todo bien –dijo Caperucita a su madre, y le dio la mano a continuación.

La abuela vivía muy dentro del bosque, a una media hora de distancia del pueblo. Cuando Caperucita llegó al bosque, se tropezó con el lobo. Pero Caperucita, que aún no sabía lo mal bicho que es el lobo, no tuvo miedo de él.

-Buenos días, Caperucita Roja –dijo él.

-Muchas gracias, lobo.

-¿Adónde tan temprano, Caperucita?

-A ver a la abuela.

-¿Qué llevas dentro de la cesta?

-Pastel y vino. Ayer lo hicimos. Con esto la abuela, que está muy débil, se alimentará y se fortalecerá.

-Caperucita, ¿dónde vive tu abuela?

-Todavía a un buen cuarto de hora andando por el bosque. Debajo de tres grandes encinas, está su casa; abajo están los setos del nogal, como sabrás.

El lobo pensaba para sí: “Esta joven y tierna presa es un dulce bocado y sabrá mucho mejor que la vieja; tengo que hacerlo bien desde el principio para cazar a las dos”. Siguió andando un rato junto a Caperucita Roja y luego dijo:

-Caperucita, mira las hermosas flores que están alrededor de ti, ¿por qué no echas una ojeada a tu alrededor? Creo que no te fijas en lo bien que cantan los pajarillos. Vas como si fueras a la escuela y aquí en el bosque es todo tan divertido...

Caperucita Roja abrió los ojos y cuando vio cómo los rayos del sol bailaban de un lado a otro a través de los árboles y cómo todo estaba tan lleno de flores, pensó: “Si llevo a la abuela un ramo de flores, se alegrará; aún es pronto y podré llegar a tiempo”.

Y se desvió del sendero, adentrándose en el bosque para coger flores. Cogió una y, pensando que más adentro las habría más hermosas, cada vez se internaba más en el bosque. El lobo, en cambio, se fue directamente a casa de la abuela y llamó a la puerta:

-¿Quién es?

-Caperucita Roja, traigo pastel y vino. Ábreme.

-¡Mueve el picaporte! –gritó la abuela-. Estoy muy débil y no puedo levantarme.

El lobo movió el picaporte, la puerta se abrió y él, sin decir una palabra, fue directamente a la cama de la abuela y se la tragó. Luego se puso sus vestidos y su cofia, se metió en la cama y corrió las cortinas.

Entre tanto Caperucita Roja había seguido buscando flores y cuando ya había recogido tantas que no las podía llevar, se acordó de nuevo de la abuela y se puso de nuevo en camino de su casa. Se asombró de que la puerta estuviera abierta y, cuando entró en la habitación, se encontró incómoda y pensó: “Dios mío, qué miedo tengo hoy, cuando por lo general me gusta estar tanto con la abuela”. Exclamó:

-Buenos días –pero no recibió contestación.

Luego fue a la cama y descorrió las cortinas; allí estaba la abuela con la cofia tapándole la cara, pero tenía una pinta extraña.

-¡Ay, abuela, qué orejas tan grandes tienes!

-Para oírte mejor.

-¡Ay, abuela, qué ojos tan grandes tienes!

-Para verte mejor.

-¡Ay, abuela, qué manos tan grandes tienes!

-Para cogerte mejor.

-¡Ay, abuela, qué boca tan enormemente grande tienes!

-Para devorarte mejor.

Apenas había dicho esto, el lobo saltó de la cama y se zampó a la pobre Caperucita Roja.

Después de que el lobo hubo saciado su apetito, se metió de nuevo en la cama, se durmió y comenzó a roncar con todas sus fuerzas. El cazador, que pasaba en ese preciso momento

por casa, pensó: “Cómo ronca la anciana; tendrías que ir a ver si necesita algo”. Y cuando entró en la habitación y se acercó hasta la cama, vio que el lobo estaba dentro.

-¡Ah, estás aquí, viejo pecador! –dijo él-. ¡Tanto tiempo como llevo buscándote! Entonces quiso cargar su escopeta, pero pensó que el lobo podía haber devorado a la abuela, y lo mejor aún se la podía salvar, así que no disparó, sino que cogió las tijeras y comenzó a rajarle al lobo la barriga. Cuando había dado unos cuantos cortes, salió la muchacha y dijo:

-¡Huy qué susto tenía! En la barriga del lobo estaba todo muy oscuro.

Y luego salió la abuela también viva, aunque casi no podía respirar. Caperucita Roja cogió rápidamente unas piedras, con las que llenaron la barriga al lobo. Cuando éste despertó, quiso irse saltando, pero las piedras eran tan pesadas que se cayó y murió.

A consecuencia de esto estaban los tres muy felices. El cazador le quitó al lobo la piel y se la llevó a su casa; la abuela se comió el pastel y bebió el vino que había traído Caperucita Roja y se recuperó de nuevo. Caperucita Roja pensó: “Ya no te volverás a desviar en toda tu vida del camino, si tu madre te lo ha prohibido”.

Se cuenta también que, una vez, Caperucita Roja llevó de nuevo a la abuela pastas, y otro lobo le habló y la quiso desviar del camino. Caperucita Roja se guardó de hacerlo y siguió directamente su camino, y le dijo a la abuela que se había encontrado con el lobo, que le había dado los buenos días, pero que la había mirado con tan malos ojos, que si no hubiera estado en un lugar público, la hubiera devorado.

-Ven –dijo la abuela-, vamos a cerrar la puerta para que no pueda entrar.

Poco después llamó el lobo y gritó:

-¡Abre, abuela, soy Caperucita Roja y te traigo pastas!

Ellas permanecieron en silencio y no abrieron la puerta. El cabeza gris dio varias vueltas alrededor de la casa, finalmente saltó al tejado y quiso esperar hasta que Caperucita Roja se fuera por la noche a casa; entonces él la seguiría y se la zamparía en la oscuridad. Pero la abuela se dio cuenta de lo que le rondaba por la cabeza. Ante la casa había una gran artesa de piedra, y le dijo a la niña:

-Coge el cubo, Caperucita; ayer cocí salchichas, trae el agua en la que las he cocido y échalo en la artesa.

Caperucita Roja trajo agua hasta que la gran artesa estuvo llena. Luego empezó el olor de las salchichas a llegarle a la nariz al lobo, olisqueó, miró hacia abajo, y finalmente estiró tanto el cuello, que no pudo sujetarse más y comenzó a resbalar, de modo que se cayó del tejado precisamente dentro de la artesa y se ahogó. Caperucita Roja se fue feliz a casa y nadie le hizo daño.

El cuento de la abuela (relato oral tradicional).

Cuento de viejas recogido por Delaure en 1885

Había una vez una mujer que había hecho pan y dijo a su hija:

- Toma este pan caliente y una botella de leche y llévaselos a tu abuelita.

La niña partió y en una encrucijada se encontró con un *bzou* (hombre lobo) que le dijo:

- ¿Para dónde vas?

- Llevo un pan caliente y una botella de leche a mi abuelita.

- ¿Qué camino tomarás? - preguntó el *bzou* - ¿El de las agujas o el de los alfileres?

- El de las agujas - respondió la niña.

- Bueno, entonces yo tomaré el de los alfileres.

La pequeña niña se distrajo recogiendo agujas. Mientras tanto, el *bzou* llegó a casa de su abuela, la mató, puso un poco de su carne en la despensa y una botella de su sangre en el estante. La niña llegó y golpeó la puerta.

- Empuja la puerta - dijo el *bzou* - está cerrada con paja mojada.

- Buenos días, abuelita. Te traigo pan caliente y una botella de leche.

- Ponlos en la despensa, mi niña. Come la carne que está allí y bebe de la botella de vino que hay sobre el estante.

Mientras ella comía, un pequeño gato decía:

- ¡Qué puerca! Come la carne y bebe la sangre de su abuela.

- Desvístete, mi niña - dijo el *bzou* - y ven a la cama junto a mí.

- ¿Dónde debo poner mi delantal?

- Tíralo al fuego, mi niña, no lo necesitarás nunca más.

Y ella siguió preguntando dónde debía poner las demás prendas, el corpiño, el vestido, la falda y las medias, y cada vez el lobo respondió:

- Tíralas al fuego, mi niña, no las necesitarás nunca más.

- ¡Oh, abuelita, qué peluda eres!

- Es para mantenerme caliente, mi niña.
- ¡Oh, abuelita, qué uñas tan largas tienes!
- Es para rascarme mejor, mi niña.
- ¡Oh, abuelita, qué hombros tan grandes tienes!
- Son para cargar mejor la leña para el fuego, mi niña.
- ¡Oh, abuelita, qué orejas tan grandes tienes!
- Son para oír mejor, mi niña.
- ¡Oh, abuelita, qué nariz tan grande tienes!
- Es para tomar mejor mi tabaco.
- ¡Oh, abuelita, qué boca tan grande tienes!
- Es para comerte, mi niña.
- ¡Oh, abuelita, me he puesto mala! Déjame salir.
- Hazlo en la cama, mi niña.
- No, abuelita, quiero ir afuera.
- De acuerdo, pero no tardes mucho.

El *bzou* le ató una cuerda de lana a su pie y la dejó salir, pero cuando la pequeña estuvo afuera ató el final de la cuerda a un gran árbol de ciruelas que había en el patio. El *bzou* se impacientó y dijo:

- ¿Estás haciendo mucho? ¿Estás cagando mucho?

Cuando se dio cuenta de que nadie respondía, salió de la cama de un salto y comprobó que la niña había escapado. El *bzou* la siguió, pero llegó a su casa justo en el momento en que ella había entrado y se había puesto a salvo.

La niña salvada de los lobeznos

Egberto Pumpf (1889)

Lo que os relato lo saben contar también los campesinos igual que yo, y por sorprendente que parezca es aún más cierto: un hombre recogió de la pila sagrada a una niña a la que regaló una túnica tejida de lana roja. La fiesta sagrada de Pentecostés fue la fecha de este bautizo. A la salida del sol, la niña, que había hecho cinco años, camina sin rumbo y olvidando el peligro que corre. El lobo, apoderándose de ella, se dirigió a los bosques salvajes, la llevó a sus cachorros como presa y la dejó para que se la comieran. Éstos después de lanzarse sobre ella a la vez, como no podían herirla, abandonada su ferocidad, comenzaron a lamerle la cabeza. “No me rompáis esta túnica, ratones”, dijo la niña, “que me la dio mi padrino al sacarme de la pila”. Ablanda los duros ánimos de estos Dios, su creador.

La verdadera historia de Caperucita de Oro

Charles Marelle (S. XIX)

Vosotros conocéis el cuento de la pobre Caperucita Roja, que fue engañada y devorada por el lobo, junto con su torta, su orza de mantequilla y su abuela. Pues bien, la verdadera historia sucedió de forma muy distinta; ahora se sabe. En primer lugar, la niña se llamaba y se llama todavía Caperucita de Oro; en segundo lugar, ni ella ni la abuelita, fue el malvado lobo el atrapado y devorado.

Tan sólo escuchad.

La historia comienza casi como el cuento.

Había una vez una pequeña campesina, bonita y amable como una estrella en su apogeo. Su verdadero nombre era Blanchette, pero más a menudo la llamaban Caperucita de Oro, por una pequeña capeta maravillosa del color del oro y del fuego, con la que se le veía siempre tocada. Era su abuela, una mujer tan vieja que no sabía su propia edad, la que le había regalado esta caperucita; su función era darle buena suerte, porque había sido hecha de un rayo de sol, decía ella. Y como la vieja pasaba por ser un poco bruja, todos pensaban que la capeta estaba también un poco encantada.

Y así era, como vais a ver.

Un día la madre dijo a la niña: “Veamos, Caperucita Dorada, si sabes encontrar el camino tú solita. Le vas a llevar este buen trozo de pastel a tu abuela para comer mañana domingo. Le preguntas cómo está y vuelves enseguida sin pararte a charlar en el camino con gente desconocida. ¿ Lo comprendes bien?”

“Lo comprendo bien”, contestó Blanchette. Y partió con la torta, toda orgullosa del encargo.

Pero la abuela vivía en otro pueblo y había que cruzar un gran bosque para llegar a su casa. En una curva del camino debajo de la arboleda ¿quien aparece de pronto?

¡El compadre Lobo!

Había visto a la niña salir sola y el malvado estaba esperando para comérsela; cuando en ese preciso instante reparó en unos leñadores que podían verle y cambió de opinión.

En lugar de abalanzarse sobre Blanchette, la abordó vivaracho y haciéndose el buen perro.

¡Eres tú, mi preciosa Caperucita Dorada!, le dijo.

Y la niñita se para a hablar con el Lobo, al que no conocía en absoluto.

“¿Me conoces?, le dijo ella, “¿tú cómo te llamas?”

“Me llamo compadre Lobo. ¿ Y dónde vas así, resalada, con tu cestita al brazo?”

“Voy a casa de mi abuela, a llevarle un buen trozo de torta para comer el domingo”

“¿ Y dónde vive tu abuela?”

“Vive al otro lado del bosque, en la primera casa del pueblo, cerca del Molino, ya sabes”.

“Ah sí, Ya sé”, dijo el lobo. “Bueno, yo voy precisamente por allí; seguro que llegaré antes que tú, con tus piernecitas. Y le diré que vienes a verla; así ella te esperará”.

Dicho esto, el lobo ataja a través del bosque y en cinco minutos llega a la casa de la abuela.

Llama a la puerta: toc, toc.

No hay respuesta.

Llama más fuerte.

Nadie.

Entonces se levanta, pone sus dos patas delanteras en el picaporte y la puerta se abre.

Ni un alma en la casa.

La vieja se había levantado temprano para ir a vender hierbas a la ciudad y se había marchado tan deprisa que había dejado la cama sin hacer, con su enorme gorro de dormir en la almohada.

“Bien”, se dice el lobo, “ya sé lo que voy a hacer”.

Cierra la puerta, se cala el gorro de dormir de la abuela hasta los ojos, se tumba todo lo largo que es en la cama y corre las cortinas.

Entretanto la buena Blanchette seguía tranquilamente su camino como hacen las niñas pequeñas, entreteniéndose aquí y allí en coger margaritas, en espiar cómo hacen los pájaros sus nidos y en correr detrás de las mariposas que revoloteaban al sol.

Finalmente llega a la puerta.

Toc, toc.

“Quién es?”, dice el lobo, suavizando su voz ronca lo mejor que puede.

“Soy yo, abuelita, su Caperucita de Oro. Le traigo un buen trozo de pastel para su comida del domingo”.

“Pon el dedo en el picaporte, después empuja y la puerta se abrirá, gatita mía”.

Blanchette pone el dedo en el picaporte y la puerta se abre.

“Está ronca, abuelita?”, dice al entrar.

“Ehem, ehem, un poco, un poco,...”, contesta el lobo, fingiendo toser. “Cierra bien la puerta, mi corderita. Pon la cesta en la mesa, desnúdate, y ven a acostarte a mi lado, descansarás un poco”.

La niña se desnuda -pero fijaos bien en esto- cuando se acuesta conserva en la cabeza su caperucita.

Cuando en la cama reparó en la pinta que tenía su abuela, la pobre se sorprendió mucho.

“¡Oh!”, gritó, “¡cómo se parece al compadre Lobo, abuelita!”

“Es por mi enorme gorro de dormir, mi niña, responde el lobo”.

“¡Oh!, ¡qué brazos! tan peludos tiene, abuelita!”

“Es para acariciarte mejor, mi niña”.

“¡Oh!, ¡qué lengua! tan grande tiene, abuelita!”

“Es para contestar mejor a la gente, mi niña”.

“¡Oh!, ¡qué boca tan llena de enormes dientes blancos tiene, abuelita!”

“Es para masticar a los niños pequeños”.

Y el lobo abre completamente sus enormes fauces para devorar a Blanchette...

Pero ella baja la cabeza llamando “¡Mamá, mamá!”, y el lobo sólo agarra su caperucita.

Inmediatamente, ¡ay, ay!, él retrocede gritando y sacudiendo su boca como si hubiera comido carbones al rojo vivo.

Es que la caperuza de color del fuego le había quemado la lengua hasta el fondo de la garganta.

La caperucita, lo veis, era una de esas capetas, uno de esos gorros mágicos como los de antaño de los cuentos, para hacerse invisible o invulnerable.

Y ahí está el lobo con su garganta quemada, salta de la cama e intenta encontrar la puerta aullando, aullando como si todos los perros del país le pisaran los talones.

Precisamente en ese momento llega la abuela que volvía de la ciudad con su gran saco vacío al hombro.

“¡Ah, bandido!”, grita, “¡espera un poco!”

Rápidamente abre su saco delante de la puerta y el lobo enloquecido salta dentro de cabeza.

Es él ahora el que ha sido atrapado, devorado como una carta en el buzón.

Porque la valiente vieja cierra el saco, ¡crac! y corre a vaciarlo en el pozo, donde el pillastre, todavía aullando, cae rodando y se ahoga.

“¡Ah, canalla! Creías que te ibas a comer a mi niña. Bien, mañana haremos un manguito con tu piel y serás tú el que serás comido, porque daremos tu osamenta a los perros”.

Dicho esto, la abuela corrió a vestir a la pobre Blanchette, que estaba todavía temblando de miedo en la cama.

“Bien”, le dijo, “¿sin mi caperucita dónde estarías ahora, bonita?” Y para que la niña repusiera el corazón y las piernas le hizo comer un buen trozo de su torta y beber un buen trago de vino, después de lo cual la cogió de la mano y la llevó de vuelta a casa.

Y entonces, ¿quién la regañó cuando se enteró de todo lo que había pasado? Pues su madre.

Pero Blanchette prometió una y otra vez que ella nunca más se volvería a parar a escuchar a un lobo, así que al final su madre la perdonó.

Y Blanchette, Caperucita de oro, ha mantenido su palabra. Y cuando hace bueno, se la puede ver todavía en el campo con su preciosa caperucita del color del sol.

Pero para eso hay que levantarse pronto.

Tabla 2.

Análisis comparativo de funciones de Propp en las 5 versiones de Caperucita Roja

Función	Definición/ Variable o descripción	Perrault	Grimm	El cuento de la abuela	La niña salva- da de los lobez- nos	La verda- dera historia de Caperu- cita de Oro
1.Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa	Alejamiento /A veces, son los miembros de la generación joven los que se alejan	Si	Si	Si	Si	Si
2. Recae sobre el protagonista una prohibición	Prohibición/A veces, por el contrario, encontramos una forma debilitada de la prohibición bajo la apariencia de una oración o de un consejo	No	Si la madre prohíbe	No	No	Si la madre prohíbe
3.Se transgrede la prohibición	Transgresión/. Función 2 y 3 constituyen un elemento doble cuya segunda parte puede existir a veces sin la primera.	No	Si	No	No	Si
4.El agresor intenta obtener noticias	Interrogatorio/ El interrogatorio tiene por fin el descubrimiento del lugar en que se encuentran los niños, a veces del lugar donde se encuentran objetos preciosos	Si	Si	Si	No	Si

5.El agresor recibe información sobre su víctima	Información/ El agresor recibe inmediatamente una respuesta a su pregunta.	Si	Si	Si	No	Si
6. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes	Engaño/ El agresor del protagonista, o el malo, empieza tomando un aspecto distinto. El agresor actúa por medio de la persuasión.	Si	Si	Si	Si	Si
7. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar	Complicidad/ El protagonista se deja convencer por su agresor. Se advierte que, si las prohibiciones son transgredidas siempre, las proposiciones engañosas, al contrario, siempre son aceptadas y ejecutadas. Las primeras 7 funciones son preparatorias.	Si	Si	Si	Si	Si
8. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios	Fechoría/ Esta función es extremadamente importante, porque es ella la que da al cuento su movimiento. Ligada a la intriga. /El agresor rapta a un ser humano. Inflige daños corporales. Provoca una desaparición repentina. Amenaza con realizar actos de canibalismo	Si a la abuela y Caperucita	Si a la abuela y a Caperucita	Si a la abuela	Intento a Caperucita	No hay daño a la abuela, está ausente y no logra hacerle daños a Caperucita

8-a. Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo	Carencia	La carencia la podría tener la abuela	La carencia la podría tener la abuela	La abuela no está enferma	No	La abuela no está enferma
9. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir	Mediación. Momento de transición. / Si se rapta o se expulsa a una joven o a un muchacho y el cuento los sigue sin interesarse por los que quedan, el héroe del cuento es la joven o el muchacho raptado o expulsado. En estos cuentos no hay buscador. El personaje principal puede ser llamado en ellos héroe víctima"	No	El cazador sospecha que algo pudo haber sucedido con la abuela.	No	No	No
10. El héroe-buscador acepta o decide actuar	Principio de la acción contraria / Los héroes expulsados, muertos, embrujados, traicionados, no tienen la voluntad de liberarse, y este elemento está entonces ausente	No	No	Si	Hace un ruego la niña	Decide quedarse con la caperuja aunque este desnuda
11. El héroe se va de su casa	Partida. / Diferente del alejamiento. La partida del héroe-buscador es, además, diferente de la del héroe-víctima. El primero tiene por finalidad una búsqueda, el segundo da sus primeros pasos por una camino sin pretender búsqueda ninguna, pero le esperan toda clase de aventuras.	No. "Heroína víctima"	No. "Heroína víctima"	Si, parece más una heroína que busca	No	Puede ser. Recibe encargo de madre quien la reta a elegir, pero lobo la ataja

12. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico	Primera función del donante. /	La abuela ha donado la capa previamente	La abuela ha donado la capa previamente	No aparece la capa	El padri- no ya ha entrega- do caperu- za (si fun- ción mágica)	La abuela ha donado la capa previa- mente (si función mágica)
13. El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante	Reacción del héroe. / El héroe supera (no supera) la prueba. El héroe se salva de los ataques que se le dirigen haciendo que los medios que emplea para atacarle el personaje hostil se vuelvan contra él mismo	No	No	No	No	No
14. El objeto mágico pasa a disposición del héroe	Recepción del objeto mágico. / El objeto se transmite directamente.	La abuela ha donado la capa previamente	La abuela ha donado la capa previamente	No aparece la capa	Si Padri- no ya ha entrega- do cape- ruza.	Si La abuela ha donado la capa previa- mente.
15. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda	Desplazamiento en el espacio entre dos reinos; viaje con un guía	No	No	No	No	No
16. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate	Combate	No	No	No	No	No

17. El héroe recibe una marca	Marca	No	No	No	No	No
18. El agresor es vencido	Victoria. / Es matado sin combate previo	No	Si	Si	Si	Si
19. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada	Reparación. / Esta función forma pareja con la fechoría o la carencia del momento en que se trenza la intriga. En este punto el cuento alcanza su culminación /El objeto de la búsqueda se consigue o bien mediante la fuerza o bien mediante la astucia / El muerto resucita/ El prisionero es liberado	No	Si	No	No	Si
20. El héroe regresa	La vuelta	No	Si	Si	No hay información	Si
21. El héroe es perseguido	Persecución. / Persiguiendo al héroe, éste se transforma sucesivamente en varios animales diferentes, etc./ El perseguidor se transforma en objeto atrayente y se coloca en el camino por donde debe pasar el protagonista/ El perseguidor intenta devorar al héroe	No	Si por el segundo lobo	Si	No	No
22. El héroe es auxiliado	Socorro	No	Por el cazador, por la abuela	Por ella misma	Su capa (Dios)	Por su capa y por su abuela
23. El héroe llega de incógnito a su casa o a otra comarca	Llegada de incógnito	No	No	No	No	No

24. Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas	Pretensiones engañosas	No	No	No	No	No
25. Se propone al héroe una tarea difícil	Tarea difícil	No	Si.	No	No	No
26. La tarea es realizada	Tarea cumplida	No	Si	No	No	No
27. El héroe es reconocido	Reconocimiento	No	No	No	No	No
28. El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado	Descubrimiento	Si	Si	Si	No	Si
29. El héroe recibe una nueva apariencia	Transfiguración. / Recibe una nueva apariencia directamente, gracias a la intervención mágica de su auxiliar/ El héroe se viste con nuevos vestidos/ Formas racionalizadas y humorísticas: Estas formas deben ser comprendidas en parte como la transformación de las formas precedentes; deben ser estudiadas y explicadas en parte en relación con los cuentos anecdóticos de donde provienen. No se produce aquí ningún cambio de aspecto propiamente dicho, sino una transformación aparente, debida a un engaño/	No	No	No	No	No

30. El falso héroe o el agresor es castigado	Castigo	No	Si	No	No	Si
31. El héroe se casa y asciende al trono	Matrimonio	No	No	No	No	No

Elaboración propia, tomando la información de Propp, s.f, p. 38-74.

Tabla 3.

Esferas de acción y funciones asignadas.

Esfera de acción del personaje		Funciones que cumple
Agresor (o malvado)	(o del	Fechoría, combate y otras formas de lucha contra el héroe, la persecución.
Donante proveedor)	(o	Preparación de la transmisión del objeto mágico, paso del objeto a disposición del héroe.
Auxiliar		Desplazamiento del héroe en el espacio, la reparación de la fechoría o de la carencia, el socorro durante la persecución, la transfiguración del héroe.

Princesa (personaje buscado) Y su padre	Petición de realizar tareas difíciles, imposición de una marca, el descubrimiento del falso héroe, el reconocimiento del héroe verdadero, el castigo del segundo agresor, matrimonio. La distinción entre las funciones de la princesa y las de su padre no puede ser muy precisa. El padre es quien, por lo general, propone las tareas difíciles; esta acción puede tener su origen en una actitud hostil con respecto al pretendiente. Además, suele ser él el que castiga o manda castigar al héroe falso.
Mandatario	Envío del héroe (momento de transición).
Héroe	La partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante, el matrimonio. La primera función caracteriza al héroe-buscador, y el héroe-víctima rellena las otras.
Falso héroe	Comprende también la partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante, siempre negativa y en tanto que función específica las pretensiones engañosas.

Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja

Luisa Valenzuela

Le dije Toma nena, llévale esta canastita llena de cosas buenas a tu abuelita. Abrígate que hace frío, le dije. No le dije ponte la capita colorada que te tejió la abuelita porque esto último no era demasiado exacto. Pero estaba implícito. Esa abuela no teje todavía. Aunque capita colorada hay, la nena la ha estrenado ya y estoy segura de que se la va a poner porque le dije que afuera hacía frío, y eso es cierto. Siempre hace frío, afuera, aún en los más tórridos días de verano; la nena lo sabe y últimamente cuando sale se pone su caperuza.

* * *

Hace poco que usa su capita con capucha adosada, se la ve bien de colorado, cada tanto, y de todos modos le guste o no le guste se la pone, sabe dónde empieza la realidad y terminan los caprichos. Lo sabe aunque no quiera: aunque diga que le duele la barriga.

De lo otro la previne, también. Siempre estoy previniendo y no me escucha.

* * *

No la escucho, o apenas. Igual hube de ponerme la llamada caperucita sin pensarlo dos veces y emprendí el camino hacia el bosque. El camino que atravesará el bosque, el largo larguísimo camino -así lo espero- que más allá del bosque me llevará a la cabaña de mi abuela.

Llegar hasta el bosque propiamente dicho me tomó tiempo. Al principio me trepaba a cuanto árbol con posibilidades se me cruzaba en el camino. Eso me dio una cierta visión de conjunto pero muy poca oportunidad de avance.

* * *

Fue mamá quien mencionó la palabra lobo.

Yo la conozco pero no la digo. Yo trato de cuidarme porque estoy alcanzando una zona del bosque con árboles muy grandes y muy enhiestos. Por ahora los miro de reojo con la cabeza gacha.

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.

* * *

No nena.

Eso le digo. Con tan magros resultados.

* * *

No. El lobo.

Lo oigo, lo digo: no sirve de mucho.

O sí. Evito algunas sendas muy abruptas o giros en el camino del bosque que pueden precipitarme a los abismos. Los abismos -me temo- me van a gustar. Me gustan.

No nena.

Pero si a vos también te gustan, mamá.

Me as/gustan.

* * *

El miedo. Compartimos el miedo. Y quizá nos guste.

* * *

Cuidado nena con el lobo feroz (es la madre que habla).

Es la madre que habla. La nena también habla y las voces se superponen y se anulan.

* * *

Cuidado.

¿Con qué? ¿De quién?

* * *

Cerca o lejos de esa voz de madre que a veces oigo como si estuviera en mí, voy por el camino recogiendo alguna frutilla silvestre. La frutilla puede tener un gusto un poco amargo detrás de la dulzura. No la meto en la canasta, la lamo, me la como. Alguna semillita diminuta se me queda incrustada entre los dientes y después añoro el gusto de esa exacta frutilla.

* * *

No se puede volver para atrás.

Al final de la página se sabrá: al final del camino.

* * *

Yo echo a andar por sendas desconocidas. El lobo se asoma a lo lejos entre los árboles, me hace señas a veces obscenas. Al principio no entiendo muy bien y lo saludo con la mano. Igual me asusto. Igual sigo avanzando.

* * *

Esa tierna viejecita hacia la que nos encaminamos es la abuela. Tiene los cabellos blancos, un chal sobre los hombros y teje y teje en su dulce cabaña de troncos. Teje la añoranza de lo rojo, teje la caperuza para mí, para la niña que a lo largo de este largo camino será niña mientras la madre espera en la otra punta del bosque al resguardo en su casa de ladrillos donde todo parece seguro y ordenado. La pobre madre hace lo que puede. Se aburre.

* * *

Avanzando por su camino umbroso Caperucita, como la llamaremos a partir de ahora, tiene poca ocasión de aburrimiento y mucha posibilidad de desencanto.

La vida es decepcionante, dice fuera del bosque un hombre, o más bien lagrimea, y Caperucita sabe de ese hombre que citando una vieja canción lagrimea quizá a causa del alcohol o más bien a causa de las lágrimas, lágrimas que por adelantado Caperucita va saboreando en su forestal camino mucho antes de toparse con los troncos más rugosos.

* * *

No son troncos lo que ella busca por ahora. Busca dulces y coloridos frutos para llevarse a la boca o para meter en su canasta, esa misma que colgada de su brazo transcurre por el tiempo para lograr -si logra- cumplir su destino de ser depositada a los pies de la abuela.

Y la abuela saboreará los frutos que le llegarán quizá un poco marchitos, contará las historias. De amor, como corresponde, las historias, tejidas por ella con cuidado y a la vez con cierta desprolijidad que podemos llamar inspiración, o gula. La abuela también va a ser osada, la abuela también le está abriendo al lobo la puerta en este instante.

* * *

Porque siempre hay un lobo.

* * *

Quizá sea el mismo lobo, quizá a la abuela le guste el lobo o le ha tomado cariño ya, o acabará por aceptarlo.

Caperucita al avanzar sólo oye la voz de la madre como si fuera parte de su propia voz pero en tono más grave:

Cuidado con el lobo, le dice esa voz materna.

Como si ella no supiera.

Y cada tanto el lobo asoma su feo morro peludo. Al principio es discreto, después poco a poco va tomando confianza y va dejándose entrever; a veces asoma una pata como garra y otras una sonrisa falsa que le descubre los colmillos.

Caperucita no quiere ni pensar en el lobo. Quiere ignorarlo, olvidarlo. No puede. El lobo no tiene voz, sólo un gruñido, y ya está llamándola a Caperucita en el primer instante de distracción por la senda del bosque.

Bella niña, le dice.

A todas les dirás lo mismo, Lobo.

Soy sólo tuyo, niña, Caperucita, hermosa.

Ella no le cree. Al menos no puede creer la primera parte: puede que ella sea hermosa, sí, pero el lobo es ajeno.

* * *

Madre me ha prevenido, me previene: Cuídate del lobo, mi tierna niñita cándida, inocente, frágil, vestidita de rojo.

¿Por qué me mandó al bosque, entonces? ¿Por qué es inevitable el camino que conduce a la abuela?

* * *

La abuela es la que sabe, la abuela ya ha recorrido ese camino, la abuela se construyó su choza de propia mano y después si alguien dice que hay un leñador no debemos creerle. La presencia del leñador es pura interpretación moderna.

* * *

El bosque se va haciendo tropical, el calor se deja sentir, da ganas por momentos de arrancarse la capa o más bien arrancarse el resto de la ropa y envuelta sólo en la capa que está adquiriendo brillos en sus pliegues revolcarse sobre el refrescante musgo.

Hay frutas tentadoras por estas latitudes. Muchas al alcance de la mano. Hay hombres como frutas: los hay dulces, sabrosos, jugosos, urticantes.

Es cuestión de irlos probando de a poquito.

* * *

¿Cuántos sapos habrá que besar hasta dar con el príncipe?

¿Cuántos lobos, pregunto, nos tocarán en vida?

* * *

Lobo tenemos uno solo. Quienes nos tocan son apenas su sombra.

* * *

¿Dónde vas, Caperucita, con esa canastita tan abierta, tan llena de promesas? Me pregunta el lobo, relamiéndose las fauces.

Andá a cagar, le contesto porque me siento grande, envalentonada.

Y reanudo mi viaje.

* * *

El bosque tan rico en posibilidades parece inofensivo. Madre me dijo Cuidado con el lobo y me mandó al bosque. Ha transcurrido mucho camino desde ese primer paso y sin embargo, sin embargo me lo sigue diciendo cada tanto, a veces muy despacio, al oído, a veces pegándome un grito que me hace dar un respingo y me detiene un rato.

Me quedo temblando, agazapada en lo posible bajo alguna hoja gigante, protectora, de esas que a veces se encuentran por el bosque tropical y los nativos usan para resguardarse de la lluvia. Lluve mucho en esta zona y una puede llegar a sentirse muy sola, sobre todo cuando la voz de madre previene contra el lobo y el lobo anda por ahí y a una se le despierta el miedo. Es prudencia, dicen.

* * *

Por suerte a veces puede aparecer alguno que desata ese nudo.

Esta fruta sí que me la como, le pego mi tarascón y a la vez la meto con cuidado en la canasta para dársela a abuela. Madre sonrío, yo retozo y me relamo. Quizá el lobo también. Alguna hilacha de mi roja capa puede engancharse en una rama y al tener que partir lloro y llora mi roja capa, algo desgarrada.

* * *

Después logro avanzar un poco, chiflando bajito, haciéndome la desentendida, sin abandonar en ningún momento mi canasta. Si tengo que cargarla la cargo y trato de que no me pese demasiado. No por eso dejo ni dejaré de irle incorporando todo aquello que pueda darle placer a abuela.

Ella sabe. Pero el placer es sobre todo mío.

Madre en cambio me previene, me advierte, me reconviene y me apostrofa. Igual me mandó al bosque. Parece que abuelita es mi destino mientras madre se queda en casa cerrándole la puerta al lobo.

* * *

El lobo insiste en preguntarme dónde voy y yo suelo decirle la verdad, pero no cuento qué camino he de tomar ni qué cosas haré en ese camino ni cuánto habré de demorarme. Tampoco yo lo sé, si vamos al caso, sólo sé -y no se lo digo- que no me disgustan los recovecos ni las grutas umbrosas si encuentro compañía, y algunas frutas cosecho en el camino y hasta quizá florezca, y mi madre me dice sí, florecer florece pero ten cuidado. Con el lobo, me dice, cuidado con el lobo y yo ya tengo la misma voz de madre y es la voz que escuché desde un principio: Toma nena, llévale esta canastita, etcétera. Y ten cuidado con el lobo.

* * *

¿Y para eso me mandó al bosque?

* * *

El lobo no parece tan malo. Parece domesticable, a veces.

El rojo de mi capa se hace radiante al sol de mediodía. Y es mediodía en el bosque y voy a disfrutarlo.

A veces aparece alguno que me toma de la mano, otro a veces me empuja y sale corriendo; puede llegar a ser el mismo. El lobo gruñe, despotrica, impreca, yo sólo lo oigo cuando aúlla de lejos y me llama.

Atiendo ese llamado. A medida que avanzo en el camino más atiendo ese llamado y más miedo me da. El lobo.

* * *

A veces para tentarlo me pongo piel de oveja.

A veces me le acerco a propósito y lo azuzo.

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

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

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

* * *

Cierta tarde de plomo, muy bella, me detuve frente a un acerado estanque a mirar las aves blancas. Gaviotas en pleno vuelo a ras del agua, garzas en una pata esbeltas contra el gris del paisaje, realzadas en la niebla.

Quizá me demoré demasiado contemplando. El hecho es que al retomar camino encontré entre las hojas uno de esos clásicos espejos. Me agaché, lo alcé y no pude menos que dirigirle la ya clásica pregunta:

Espejito, espejito ¿quién es la más bonita?

¡Tu madre, boluda! Te equivocaste de historia, me contestó el espejo.

¿Equivocarme, yo? Lo miré fijo, al espejo, desafiándolo, y vi naturalmente el rostro de mi madre. No le había pasado ni un minuto, igualita estaba al día cuando me fletó al bosque camino a lo de abuela. Sólo le sobraba ese rasguño en la frente que yo me había hecho la noche anterior con una rama baja. Eso, y unas arrugas de preocupación, más mías que de ella. Me reí, se rió, nos reímos, me reí de este lado y del otro lado del espejo, todo pareció más libre, más liviano; por ahí hasta rió el espejo. Y sobre todo el lobo.

Desde ese día lo llamo Pirincho, al lobo. Cuando puedo. Cuando me animo.

Al espejo lo dejé donde lo había encontrado. También él estaba cumpliendo una misión, el pobre: que se embrome, por lo tanto, que siga laburando.

Me alejé sin echarle ni un vistazo al reflejo de mi bella capa que parece haber cobrado un nuevo señorío y se me ciñe al cuerpo.

* * *

Ahora madre y yo vamos como tomadas de la mano, del brazo, del hombro. Consustanciadas. Ella cree saber, yo avanzo. Ella puede ser la temerosa y yo la temeraria.

Total, la madre soy yo y desde mí mandé a mí-niña al bosque. Lo sé, de inmediato lo olvido y esa voz de madre vuelve a llegarme desde fuera.

De esta forma hemos avanzado mucho.

* * *

Yo soy Caperucita. Soy mi propia madre, avanzo hacia la abuela, me acecha el lobo.

¿Y en ese bosque no hay otros animales? Me preguntan los desprevenidos. Por supuesto que sí. Los hay de toda laya, de todo color, tamaño y contextura. Pero el susodicho es el peor de todos y me sigue de cerca, no me pierde pisada.

Hay bípedos implumes muy sabrosos; otros que prometen ser sabrosos y después resultan amargos o indigestos. Hay algunos que me dejan con hambre. La canasta se me habría llenado tiempo atrás si no fuera como un barril sin fondo. Abuela va a saber apreciarlo.

Alguno de los sabrosos me acompaña por tramos bastante largos. Noto entonces que el bosque poco a poco va cambiando de piel. Tenemos que movemos entre cactus de aguzadas espinas o avanzar por pantanos o todo se vuelve tan inocuo que me voy alejando del otrora sabroso, sin proponérmelo, y de golpe me encuentro de nuevo avanzando a solas en el bosque de siempre. Uno que yo sé se agita, me revuelve las tripas.

* * *

Pirincho. Mi lobo.

Parece que la familiaridad no le cayó en gracia. Se me ha alejado. A veces lo oigo aullar a la distancia y lo extraño. Creo que hasta lo he llamado en alguna oportunidad, sobre todo para que me refresque la memoria. Porque ahora de tarde en tarde me cruzo con alguno de los sabrosos y a los pocos pasos lo olvido. Nos miramos a fondo, nos gustamos, nos tocamos la punta de los dedos y después ¿qué? yo sigo avanzando como si tuviera que ir a alguna parte, como si fuera cuestión de apurarse, y lo pierdo. En algún recodo del camino me olvido de él, corro un ratito y ya no lo tengo más a mi lado. No vuelvo atrás para buscarlo. Y era alguien con quien hubiera podido ser feliz, o al menos vibrar un poco.

Ay, lobo, lobo ¿dónde te habrás metido?

* * *

Temo que esto me pasa por haberle confesado a dónde iba. Pero se lo dije hace tanto, erámos inocentes...

Por un camino tan intenso como éste, tan vital, llegar a destino no parece atractivo. ¿Estará la casa de abuelita en el medio del bosque o a su vera? ¿Se acabará el bosque donde empieza mi abuela? ¿Tejerá ella con lianas o con fibras de algodón o de lino? ¿Me podrá zurcir la capa?

Tantas preguntas.

No tengo apuro por llegar y encontrar respuestas, si las hay. Que espere, la vieja; y vos, madre, discúlpame. Tu misión la cumplo pero a mi propio paso. Eso sí, no he abandonado la canasta ni por un instante. Sigo cargando tus vituallas enriquecidas por las que le fui añadiendo en el camino, de mi propia cosecha. Y ya que estamos, decime, madre:

La abuela ¿a su vez te mandó para allá, al lugar desde donde zarpé? ¿Siempre tendremos que recorrer el bosque de una punta a la otra?

Para eso más vale que nos coma el lobo en el camino.

* * *

¿Lobo está?

¿Dónde está?

* * *

Sintiéndome abandonada, con los ojos llenos de lágrimas, me detengo a remendar mi capa ya bastante raída. A estas alturas el bosque tiene más espinas que hojas. Algunas espinas me son útiles: si antes me desgarraron la capa, ahora como alfileres que mantengan unidos los jirones.

Con la capa remendada, suelta, corro por el bosque y es como si volara y me siento feliz. Al verme pasar así alguno de los desprevenidos pega un manotón pretendiendo agarrarme de la capa, pero sólo logra quedarse con un trozo de tela que alguna vez fue roja.

A mí ya no me importa. La mano no me importa ni me importa mi capa. Sólo quiero correr y desprenderme. Ya nadie se acuerda de mi nombre. Ya habrán salido otras caperucitas por el bosque a juntar sus frutillas. No las culpo. Alguna hasta quizá haya nacido de mí y yo en alguna parte debo de estarle diciendo: Nena, niñita hermosa, llévale esta canastita a tu abuela que vive del otro lado del bosque. Pero ten cuidado con el lobo. Es el Lobo Feroz.

¡Feroz! ¡Es como para morir de la risa!

Feroz era *mi* lobo, el que se me ha escapado.

Las caperucitas de hoy tienen lobos benignos, incapaces. Ineptos. No como el mío, reflexiono, y creo recordar el final de la historia.

Y por eso me apuro.

* * *

El bosque ya no encierra secretos para mí aunque me reserva cada tanto alguna sorpresita agradable. Me detengo el tiempo necesario para incorporarla a mi canasta y nada más. Sigo adelante. Voy en pos de mi abuela (al menos eso creo).

* * *

Y cuando por fin llego a la puerta de su prolija cabaña hecha de troncos, me detengo un rato ante el umbral para retomar aliento. No quiero que me vea así con la lengua colgante, roja como supo ser mi caperuza, no quiero que me vea con los colmillos al aire y la baba chorreándome de las fauces.

Tengo frío, tengo los pelos ásperos y erizados, no quiero que me vea así, que me confunda con otro. En el dintel de mi abuela me lamo las heridas, aulló por lo bajo, me repongo y recompongo.

No quiero asustar a la dulce ancianita: el camino ha sido arduo, doloroso por momentos, por momentos sublime. Me voy alisando la pelambre para que no se me note lo sublime. Traigo la canasta llena. Y todo para ella. Que una mala impresión no estropee tamaño sacrificio.

* * *

Dormito un rato tendida frente a su puerta pero el frío de la noche me decide a golpear. Y entro. Y la noto a abuelita muy cambiada.

Muy, pero *mu*y cambiada. Y eso que nunca la había visto antes.

Ella me saluda, me llama, me invita.

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

Acepto la invitación. La noto cambiada pero extrañamente familiar.

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

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

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

La reconozco, *lo* reconozco, me reconozco.

Y la boca traga y por fin somos una.

Calentita.

Juguemos en el bosque

Juego en círculo

Grupo: Juguemos en el bosque
mientras el lobo no está,
Juguemos en el bosque
mientras el lobo no está
¿Lobo estás?

Lobo: Me estoy poniendo los pantalones.

Grupo: Juguemos en el bosque
mientras el lobo no está,
Juguemos en el bosque
mientras el lobo no está
¿Lobo estás?

Lobo: Me estoy poniendo el chaleco.

Grupo: Juguemos en el bosque
mientras el lobo no está,
Juguemos en el bosque
mientras el lobo no está
¿Lobo estás?

Lobo: Me estoy poniendo el saco.

Grupo: Juguemos en el bosque
mientras el lobo no está,
Juguemos en el bosque
mientras el lobo no está
¿Lobo estás?

Lobo: Me estoy poniendo el sombrerito.

Grupo: Juguemos en el bosque
mientras el lobo no está,
Juguemos en el bosque
mientras el lobo no está
¿Lobo estás?

Lobo: Ya salgo para comérmelos a todos.