



VOCES DE MUJER
EN LA PRENSA HISPÁNICA
(SIGLOS XIX, XX Y XXI)

Helena Establier Pérez, Laura Cristina Palomo Alepuz
& Dolores Thion Soriano Mollá (eds.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

Voces de mujer en la prensa hispánica (siglos XIX, XX y XXI)

Collection Universitas, num. LXXXI

Primera edición : mayo 2025

Este volumen se ha realizado con financiación de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA) y del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, a través del proyecto de investigación "Género, cuerpo e identidad en las poetas españolas de la primera mitad del siglo XX" (PoGEsp), con referencia thionPID2020-113343GB-100/AEI/10.13039/501100011033.



RÉGION
**Nouvelle-
Aquitaine**



UNIVERSITÉ
DE PAU ET DES
PAYS DE L'ADOUR



MINISTERIO
DE CIENCIA, INNOVACIÓN
Y UNIVERSIDADES



AGENCIA
ESTATAL DE
INVESTIGACIÓN

Imagen de cubierta:

Mujer escribiendo a máquina. Colección PN. París, Francia, 1920.

Colección particular (en depósito en el Laboratorio de Investigación Fotográfica de la Universidad de Murcia, LIFUM)

© Los autores, 2025

© Éditions Orbis Tertius, 2025

Tous droits réservés.

Toute utilisation ou reproduction,

en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-437-5

ISSN : 2265-0776

info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.website

Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

ÍNDICE

VOCES DE MUJER EN LA PRENSA HISPÁNICA (SIGLOS XIX, XX Y XXI)

INTRODUCCIÓN

*Helena Establier Pérez, Laura Cristina Palomo Alepuz,
Dolores Thion Soriano Mollá*

11

PRIMERA PARTE

À LA CONQUISTA DE LA PRENSA Y LA RENOVACIÓN DE GÉNEROS PERIODÍSTICOS (XIX-XXI)

ROBUSTIANA ARMIÑO AL FRENTE DE *ECOS DE AUSEVA / LA FAMILIA*

Pilar Vega Rodríguez

23

EN LAS REDES DE BLANCA DE LOS RÍOS Y DE LA REVISTA *VOLUNTAD*

Dolores Thion-Soriano Mollá

53

LA PERCEPCIÓN MEDIÁTICA DE LA MUJER EN LA PRENSA DE LA II REPÚBLICA: LA VOZ DESCONOCIDA DE MARÍA BRISSO

Ambra Pinello

77

UNA POETA HABLANDO DE POETAS:

EL PERIODISMO LITERARIO DE MARÍA ENCISO EN EL EXILIO

Isabel Navas Ocaña

99

LA VOZ DE PAPEL DE CARLOTA O'NEILL EN LOS AÑOS 50

Fleur Duplantier

129

AUTOBIOGRAFÍA Y MEMORIA EN LOS ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS DE MERCEDES PINTO

Celia García Davó

145

LA VOZ ILUSTRADA: NÚRIA POMPEIA EN LA REVISTA <i>TRIUNFO</i> <i>Assunta Polizzi</i>	167
CONCHA CASTROVIEJO, UNA NOVELISTA Y PERIODISTA OLVIDADA <i>Marisa Sotelo Vázquez</i>	185
UNA MUJER EN GUARDIA ¹ : APROXIMACIÓN A LA VOZ DE CARMEN KURTZ EN LA PRENSA DEL TARDOFRANQUISMO <i>Inmaculada Rodríguez Moranta</i>	201
HACIA UNA EVOLUCIÓN DE LAS MENTALIDADES: LA LABOR DE CONCHA ALÓS EN LA PRENSA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 60 Y 70 <i>Noémie François</i>	223
MONTSERRAT ROIG, PERIODISMO Y LITERATURA. LOS AÑOS DE APRENDIZAJE (1970-1978) <i>Claire Furlan Deloeuil</i>	245
IRENE VALLEJO: EL COLUMNISMO COMO ESCENARIO DE UNA VOZ HUMANISTA <i>Alejandro López Verdú</i>	265

SEGUNDA PARTE
VERSOS VOLANDEROS CON FIRMA DE MUJER.
DEL 27 A LA POSGUERRA

VERSOS DE PAPEL: COLABORACIONES POÉTICAS DE ROSA CHACEL APARECIDAS EN REVISTAS LITERARIAS HISPÁNICAS (1928-1976) <i>Laura Palomo Alepuz</i>	289
BÚSCAME EN LO INFINITO: LAS POESÍAS DE ERNESTINA DE CHAMPOURCIN EN LA PRENSA MEXICANA DEL PRIMER EXILIO (1940-1948) <i>Helena Establier Pérez</i>	315
GLORIA FUERTES EN LOS SEMANARIOS INFANTILES DE POSGUERRA. VOCES DE LIBERTAD ENTRE VERSOS Y VIÑETAS <i>Eva Álvarez Ramos</i>	339
ANGELINA GATELL EN LA PRENSA LITERARIA: HUELLA Y VISIBILIDAD DE SU POESÍA EN LA POSGUERRA <i>Rosa M. Belda Molina</i>	361
AURELIA RAMOS Y LA RESEMANTIZACIÓN LÍRICA Y FEMINISTA DE CAPERUCITA ROJA EN <i>LA ESTAFETA LITERARIA</i> (1944) <i>Anna Cacciola</i>	387
POETAS OLVIDADAS EN <i>LA ESTAFETA LITERARIA</i> (1944) <i>Ana Isabel Ballesteros Dorado</i>	409
REDES DE MUJERES POETAS EN LA REVISTA <i>AL-MOTAMID</i> (1947-1956) <i>María Isabel López Martínez</i>	429

AURELIA RAMOS
Y LA RESEMANTIZACIÓN LÍRICA Y FEMINISTA
DE CAPERUCITA ROJA EN *LA ÉSTAFETA LITERARIA* (1944)*

Anna Cacciola
Universidad Internacional de La Rioja

INTRODUCCIÓN

En el umbral del siglo XX, la narrativa de Caperucita ha adquirido la categoría de obra clásica, siendo objeto de diversas reescrituras dirigidas tanto a la audiencia infantil como adulta. A partir de la década de 1970, en sintonía con la emergencia del movimiento feminista y los enfoques crítico-literarios desde la perspectiva de género, la trama ha experimentado numerosas reinterpretaciones bajo la pluma de autoras. Estas buscan reivindicar la figura de la protagonista, despojándola de las interpretaciones patriarcales tradicionales. Al hacerlo, instauran una nueva mirada que se apropia de los motivos y metáforas intrínsecos a su construcción simbólica, reconfigurando su identidad bajo el prisma de una subjetividad femenina emancipadora. De esta manera, Caperucita se erige como un símbolo de la curiosidad, representando el tránsito a la adultez al adentrarse sola en el bosque. Asimismo, estas reinterpretaciones pueden invertir el paradigma clásico, reflejando los temores que la mujer contemporánea enfrenta en su propio entorno urbano, recreando, así, un bosque moderno cargado de desafíos y complejidades. Innumerables son las versiones del cuento folclórico realizadas por autoras que, además, se

* Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+i “Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX” (Ref. PID-2020-113343GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.

adscriben a géneros literarios diversos: de cuentos cortos a poemas, de novelas a obras teatrales.

Jack Zipes¹ y Hans Ritz² ofrecen un análisis exhaustivo de las múltiples representaciones de Caperucita Roja para audiencias no hispanohablantes, explorando versiones del cuento en sintonía con diversas corrientes teóricas contemporáneas, exhibiendo la capacidad camaleónica del cuento para ser reescrito dentro de registros lingüísticos muy variados.

Por otro lado, en el marco de la revisión literaria de los cuentos clásicos, Angela Carter, destacada escritora británica, emergió tempranamente como una figura prominente en la reescritura de estos relatos. En su obra *The Bloody Chamber*,³ revisita los cuentos tradicionales dentro de la auténtica tradición gótica, otorgando voz a figuras previamente silenciadas por el discurso dominante. Dentro de su corpus, presta especial atención a la figura de Caperucita Roja, ofreciendo tres interpretaciones singulares — “The Werewolf”, “The Company of Wolves” y “Wolf Alice” — que desvelan lecturas inéditas y profundamente subversivas del cuento, marcadas por la ferocidad, la sexualización y el alejamiento de las normas civilizatorias.

Según informa Noguero, ⁴ en el ámbito hispánico, la revalorización del cuento de hada en cuestión ha sido emprendida por destacadas narradoras, entre las que se incluyen figuras relevantes como Rosario Ferré,⁵ Lourdes Ortiz,⁶ Carmen Martín Gaité,⁷ Ana Ma-

1 Jack Zipes. (1987). *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. South Hadley: Bergin and Garvey Publishers.

2 Hans Ritz. (2000). *Die Geschichte vom Rotkappchen*. Göttingen: Muriverlag.

3 Angela Carter. (1993). *The Bloody Chamber*. New York: Penguin Books.

4 Francisca Noguero. (2001). «La metamorfosis de Caperucita» en Sonia Mattalía y Nuria Girona (eds.). *Aún y más allá: mujeres y discursos*. Caracas: Escultura, p. 113-122.

5 Rosario Ferré. (1977). *Arroz con leche*. Río Piedras: Huracán.

6 Lourdes Ortiz. (1988). *Motivos de Circe*. Madrid: Ediciones del Dragón.

7 Carmen Martín Gaité. (1989). *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Siruela.

ría Shúa,⁸ Luisa Valenzuela,⁹ Ema Wolf¹⁰ y Giovanna Rivero.¹¹ Este fenómeno también abarca a poetas notables como Aída Toledo¹² y Becky Rubinstein.¹³

Ahora bien, la reescritura femenina del prototexto en nuestras letras parece centrarse únicamente en la segunda mitad del siglo XX, ya a partir de mediados de los años 70 y, sobre todo, parece una operación de reelaboración puesta en marcha por las autoras de la Transición — con la salvedad del caso de Martín Gaité.

Sin embargo, el hallazgo del poema “Los tiempos cambian” de Aurelia Ramos, en el número 18 de *Estafeta Literaria* de 1944, nos obliga a plantearnos la posible publicación de reescrituras anteriores a los años 70 y realizadas por las integrantes de la promoción de la primera posguerra. Además de arrojar luz sobre un campo de estudio restringido y de difícil acceso, debido a las peculiares vicisitudes editoriales de las obras que hemos podido rescatar, la investigación ha sido propedéutica para el análisis crítico del poema de la escritora alicantina. A continuación, proporcionamos un excursus sobre las versiones del cuento que hemos podido rastrear, tanto en la modalidad lírica como en la dramática, en la primera mitad del siglo XX.

Según la argumentación expuesta por Velayos Amo,¹⁴ Gabriela Mistral emprende entre los años 1924 y 1926 la tarea de reelaborar en versos cuatro cuentos, entre los cuales figura el relato de Caperucita Roja. La primera manifestación de esta revisión se materializa

8 Ana María Shúa. (1992). *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana.

9 Luisa Valenzuela. (1993). *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara.

10 Ema Wolf. (2015). *Filotea y otros cuentos*. M. Trillo (ilustrador). Buenos Aires: Santillana.

11 Giovanna Rivero. (2020). *Para comerte mejor*. Nueva York: Sudaquia Editores.

12 Aída Toledo. (1994). *Realidad más extraña que el sueño*. Guatemala: Editorial Cultura.

13 Becky Rubinstein. (1999). *Cuéntame una de vaqueros*. México: Tintanueva Ediciones, p. 97-119.

14 Beatriz Velayos Amo. (2022). “Juégame un cuento: la reescritura lúdica de Caperucita roja en Gabriela Mistral, Ema Wolf y Giovanna Rivero”. *Cuadernos del CILHA*, 36, p. 1-17.

en su poemario *Ternura*, publicado en 1924. El poema representa una reescritura en alejandrinos de la versión perraultiana de la historia, caracterizada por la inserción de léxico chileno y términos arcaicos. No obstante, a pesar de su aparente simplicidad, la autora, en la última estrofa, se sumerge en la detallada descripción del crimen, llevando a cabo una narración sensorial que contrapone la bestialidad del lobo con la inocencia de la niña. En tan solo cuatro versos, Mistral denuncia la persistente violencia dirigida hacia mujeres y niñas, desplazando su enfoque desde la desobediencia de la protagonista hacia la brutalidad del acto perpetrado y la ferocidad del lobo.

Esta, a razón, parece ser la primera resemantización del cuento realizada por una mujer en castellano. Ahora bien, centrándonos más específicamente en el contexto español e intentando acercarnos a la horquilla temporal de interés, hemos podido rescatar otras manifestaciones literarias.

Teatro para niños, redactado en 1936 y cuya primera edición identificada data de 1942,¹⁵ representa una obra literaria de Elena Fortún que compila doce piezas teatrales en un acto. Dentro de esta recopilación, destaca la presencia de “Caperucita encarnada”, una comedia que constituye reelaboración del cuento originalmente recogido por Charles Perrault.

Como indican Molina-Angulo y Selfa Sastre,¹⁶ el título seleccionado por Fortún para la obra teatral resulta notable, ya que opta por el adjetivo “encarnada” en lugar de “roja”. La elección entre estos dos términos, ambos con connotaciones ideológicas, suscita la interrogante sobre la motivación detrás de dicha elección. A pesar de que en años recientes el adjetivo “roja” se ha vuelto popular para referirse a dicho cuento, en épocas anteriores el término más empleado era “encarnada”. En el siglo XIX, la traducción común era

15 Marie Franco. (2005). “Para que lean los niños: II República y promoción de la literatura infantil” en Jean Michel Desvois (ed.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*. Bordeaux: Pilar, p. 266.

16 Rocío Molina-Angulo y Moisés Selfa Sastre. (2019). “El teatro femenino de preguerra en España: Elena Fortún y su *Teatro para niños* (1936)”. *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXXI, núm. 161, p. 153-175.

“Caperucilla/Caperuchita/Caperucita Encarnada”, salvo excepciones como la del traductor Baró en 1883, quien prefirió la versión “Caperucita Roja”.¹⁷

La adaptación “Caperucita encarnada” de Elena Fortún se presenta como un híbrido entre la versión de Perrault y la de los Hermanos Grimm. Similar a la interpretación de Perrault, la abuela es devorada por el lobo, a diferencia de la versión de los Hermanos Grimm, donde un cazador rescata a la abuela sana y salva de la panza del lobo. No obstante, se aleja de la adaptación de Perrault, puesto que Caperucita no es devorada por el lobo, conservándose así en parte el final feliz de los Hermanos Grimm. Este hecho implica una carga simbólica concreta: el lobo, al ver la imagen de Caperucita reflejada en un espejo, se come el espejo pensando que está ingiriendo a Caperucita y, como consecuencia, perece.

La obra de la dramaturga madrileña vuelve a introducir matices significativos mediante el tratamiento de los personajes, el humor y la ironía, aportando una cierta dosis de transgresión al mensaje del cuento original. Aunque no exime completamente a la protagonista de imprudencia y candidez, al hablar demasiado con desconocidos y demorarse en su camino, la Caperucita de Fortún se presenta como más contestataria y rebelde en su enfrentamiento con el lobo, en comparación con la tradicional.

“Yo era Caperucita”¹⁸ constituye uno de los poemas más contundentes de Gloria Fuertes; aunque suaviza su tono mediante un enfoque casi humorístico, la composición rezuma resentimiento y

17 Hanna Veerle Lut Martens. (2016). *Tradición y censura en las traducciones de literatura infantil y juvenil en la cultura franquista: los cuentos de Perrault en español hasta 1975*. (Tesis doctoral). Cáceres: Universidad de Extremadura, p. 204.

18 Gloria Fuertes. (1996). *Mujer de verso en pecho*. Madrid: Cátedra, p. 82: “Un día que tenga tiempo / os contaré la aventura de mi infancia / con el lobo Franco. / Yo era una caperucita roja en zona roja. / El lobo Franco se enteró que en mi cestita / no llevaba solomillo y queso para mi abuelita / y al ver que llevaba libros y poesía, / mandó su jauría / y me detuvo en la Gran Vía. / Los criados del lobo / me metieron en prisión, / me mordisquearon a gusto, / por poco me muero del susto. / En el bosque de cemento / pasé un miedo atroz. / Yo era una caperucita roja / y ‘el Franco’ un lobo feroz”.

condena. A pesar de la aparente atenuación, de hecho, no deja de manifestar una profunda carga de crítica social y descontento. En su versión del cuento, el lobo no es otro que Francisco Franco, y Fuertes se autodefine como una Caperucita roja en la “zona roja”, sufriendo hostigamiento en la cárcel —que describe como un “bosque de cemento”, debido a llevar en su cesta “libros y poesías”. La metáfora de la “zona roja” sugiere tanto la prohibición como la peligrosidad asociada con la expresión artística y literaria en un contexto marcado por la represión. Fuertes, a través de esta analogía, busca visibilizar el constante enfrentamiento con la censura y la persecución, destacando la naturaleza comprometida y desnuda de su obra poética.

En *Canciones para todo el año* (1984),¹⁹ obra póstuma de Ángela Figuera, se recoge una serie de poemas dedicados a un público infantil. En ella, es posible apreciar una versión de Caperucita roja²⁰ que parece emular la de Mistral, puesto que reproduce fielmente la versión de Perrault, pero hace hincapié en la bestialidad del lobo. Además, al igual que Fortún, Figuera subraya la falta de cautela y la inocencia de Caperucita, tildándola de “muy niña” y “charlatana”, al pararse a hablar con el lobo.

Otra escritora perteneciente a la generación de posguerra que se dedicó a la producción teatral dirigida al público infantil fue Celia Viñas. Esta actividad dramática se llevó a cabo mediante la escenificación de cuentos tradicionales, a solicitud de su esposo, Arturo Medina, quien entonces ocupaba el cargo de catedrático en la Escuela Normal de Magisterio de Ávila. Según la argumentación de Galera

19 Ángela Figuera. (2009). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.

20 Figuera. *Op. cit.*, p. 412: “Por el senderito / parece que vuela. / La nieve es de plata / y ella es de fresa. / Es una amapola / es una cereza: / con su capuchita, / su capita nueva... / Ojito derecho / de la vieja abuela. / En el cesto, tortas / de miel y manteca. / El lobo es tremendo, / con su largo hocico / y unos dientes largos... / Pero tiene ojillos / traviosos y alegres, / brillantes y pillos, / como de un perrazo / que fuera un chiquillo. / Amistosamente / saluda y se para: / la niña es muy niña / y muy charlatana... / ¡Ay, qué pena, / pena de caperucita!... / ¡Tan rubia, tan blanca, / tan chiquirritina!”.

Noguera²¹, la autora dio forma a dichas representaciones entre septiembre y diciembre de 1953. Arturo Medina, por su parte, gestionó la publicación de estos textos algunos años después, aunque ninguna de estas iniciativas llegó a materializarse. En la actualidad, se conservan en el Archivo Celia Viñas las escenificaciones de obras como *La bella durmiente del bosque*, *Blancanieves*, *Caperucita Roja*, *Cenicienta*, *El gato con botas*, *Pulgarcito*, y un «Ensayo de escenificación de *Peter Pan* para una representación infantil», adaptación que la autora elaboró expresamente para la celebración navideña del Instituto en 1953, donde ambos, Celia y Arturo Medina, participaron interpretando los roles de los padres de Wendy. En su versión del cuento, Viñas omite la primera parte del relato y la escena comienza ya en la casa de la abuela, recién devorada por el lobo. La trama sigue la perraultiana sin aportar variaciones en cuanto a profundización psicológica ni del lobo ni de Caperucita.

AURELIA RAMOS Y EL CASO DE *ESTAFETA LITERARIA*

Breve semblanza biográfica

Aurelia Ramos Mollà vio la luz en Alicante el 25 de septiembre de 1892. Participó activamente en diversas publicaciones, tales como *La Correspondencia de Alicante* (1883-), *El Día* (1915-1937), *El Tiempo* (1916-1931), y *Destellos* (1930-1931), donde en ocasiones empleaba el seudónimo de Carmela. Su firma adornó más de 176 cuentos en la revista *Gente Menuda*. A nivel nacional, contribuyó con su pluma en *ABC*, *Blanco y Negro*, *Lecturas* y *La Esfera*.

Empleada en la CAMPSA, con destino en Alicante, desde 1928 y con estudios elementales de las mujeres de su época, entre 1925 y 1936, Ramos Mollà cultivó una destacada faceta como poeta, siendo reconocida con la publicación en 1932 de su obra poética *Del corazón a la pluma*, prologada por Wenceslao Fernández Flórez, de tono

21 Francisco Galera Noguera. (1998). “Teatro y pedagogía en Celia Viñas”. *Tabanque: Revista pedagógica*, 12-13, p. 203-218.

melancólico y romántico, distante de cualquier atisbo de vanguardia. Esta obra experimentó una segunda edición ampliada en 1951. En 1939, la autora lanzó *Impresiones de Guerra*, título y fecha que insinúan una profunda reflexión sobre esa experiencia, sin duda marcada por el asesinato de su hermano Enrique el 18 de agosto de 1936.

Recibió reconocimientos en distintos concursos literarios, sobresaliendo particularmente en los eventos llevados a cabo en Alicante en los años 1921 y 1951, Font-Romeu en 1926, y San Juan de Alicante también en 1926²².

Tras la Guerra Civil española fue nombrada Regidora de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina Alicantina. En 1946, publicó *Cuentos y prosas poéticas*, donde expresó: “Cosas que dormían en el viejo arcón de los recuerdos y que al regresar al mundo que un día dejaron, llevan, además de su fragancia, el perfume arcaico de los tiempos viejos”. Finalmente, en 1964, lanzó *Cuentos para niños. (Apto para mayores)*, que incluye seis relatos de su etapa en *Gente Menuda*. Aurelia Ramos Mollà falleció en 1971.²³

*«Los tiempos cambian»:
una reescritura feminista y atípica de Caperucita roja.*

El decimotercero número de *La Estafeta Literaria*²⁴ (1944) engloba una recopilación de poetas bajo el rótulo “irónico-paternal”²⁵ de “Barrer para adentro: Las musas que se inspiran a sí mismas”, una especie de cartografía de la poesía femenina provinciana del período que no se concibe como una simple antología de poemas, sino que

22 *Diccionario biográfico de personajes alicantinos*, <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/159851/bmc2f9so>>. [Consultado: 06 noviembre 2023].

23 Francisco Sánchez Pinilla (2019). “Los cuentos infantiles como recurso educativo” en Eva Moreno Lago (ed.). *Pioneras, escritoras y creadoras del siglo XX*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 59.

24 La sección ocupa las páginas 16, 17 y 25.

25 Fanny Rubio. (2003). *Las revistas poéticas españolas: 1939-1975*. Universidad de Alicante, p. 90.

incluye una sucinta entrevista. De hecho, los editores dirigen a las veinte autoras recopiladas tres preguntas a las cuales tienen que responder después de una breve semblanza biográfica: a) ¿qué opinión le merece la poesía actual? b) ¿qué piensa de la poesía femenina y la mujer en la poesía? c) ¿considera conveniente o necesario el cambio de residencia (traslado a Madrid, por ejemplo) para desarrollar su labor poética, o estima que ésta puede realizarse cumplidamente desde su provincia?

Tras lamentar la ausencia de figuras del calado de Carmen Conde y Alfonsa de la Torre y la desconexión tangible entre el movimiento poético femenino y el estado de la poesía en aquel periodo, Rubio argumenta que la mayoría de las autoras recopiladas conciben la actividad poética como algo delicado y femenino, un recreo del espíritu y un cultivo virtuoso de la forma. Únicamente resalta la figura de Elena Martín Vivaldi, quien muestra conciencia en su declaración acerca de la marginación intelectual de la mujer: “Sin embargo, no espero un resurgir de la poesía femenina porque muchos obstáculos lo impiden, y quizá el mayor sea esa misma intimidad que la caracteriza”.²⁶

Cierto es que la casi totalidad de las poetas reseñadas se postulan como defensoras de una poesía maternal, hogareña, religiosa, amorosa, etc., pero creemos que Elena Martín Vivaldi no es la única excepción en cuanto a concienciación autorial y femenina. De hecho, es digna de mención la respuesta de Aurelia Ramos a la segunda pregunta sobre qué opina de la poesía femenina. La alicantina contesta lo siguiente: “Como el poeta nace y no se hace, lo importante no es nacer hombre o mujer, sino nacer o no nacer *poeta*. Siéndolo, igual puede ser buena la poesía femenina que la masculina, siempre que el sentimiento que la inspire sea leal”.²⁷ A diferencia de Elena Martín Vivaldi y las demás poetas, quienes abogan por cierta superioridad de la poesía escrita por mujeres y por la sublimación del sentimiento lírico en los versos pergeñados por las poetas, Ramos defiende una

26 Rubio. *Op. cit.*, p. 91.

27 *Estafeta Literaria*. (1994), p. 25.

postura igualitaria, haciendo hincapié en la autenticidad de la inspiración, sin sesgos genéricos.

Recordemos que, en la producción poética femenina de posguerra, la autoconcepción de las escritoras se forja desde la perspectiva de la diferencia, especialmente en lo que respecta a la expresión artística. Este fenómeno es respaldado por Carmen Conde en su artículo “La poesía de la mujer poeta”,²⁸ así como en el “Prólogo” a su ya canónica *Poesía femenina española viviente*.²⁹ En estas disertaciones críticas, Conde se hace portavoz de toda una generación poética, proporcionando un análisis exhaustivo del panorama lírico contemporáneo y explorando las singularidades de la poesía femenina: la creación artística de las autoras es determinada por el autoconocimiento de su ser mujeres y marcada, inevitablemente, por sus vivencias de género. La distinción propuesta, con respecto a la lírica creada por los varones, no reside en los temas ni en el estilo, sino más bien “en el contenido, en la esencia misma de la creación”, ya que “lo que una mujer tiene que expresar nunca es equivalente a lo que podría expresar un hombre”.³⁰ En el “Prólogo” mencionado anteriormente, la autora recurre a una cita de Rilke para acuñar una expresión que resulta significativa para describir la esencia de la poesía femenina: la del Humano Femenino Poético, un sello con el cual busca denotar a “la mujer que ha descubierto [...] su propia e insustituible condición. [...] Si el dolor, el amor, la vida y la muerte son las patrias inmutables, hay algo aún más conmovedor en la poesía femenina contemporánea; es algo más profundo, más humano y más apasionado: es la responsabilidad de nuestro destino como mujeres”.³¹

Ahora bien, esa cámara germinadora de principios estéticos planteados desde la igualdad por parte de la alicantina —y en la primera

28 Carmen Conde. (1947). “La poesía de la mujer poeta”. *Cuadernos de literatura. Revista general de las letras*, vol. 1, p. 109-116.

29 Carmen Conde. (1954). *Poesía femenina española viviente: Antología*. Madrid: Arquero.

30 Carmen Conde. (1947). “La poesía de la mujer poeta”. *Cuadernos de literatura. Revista general de las letras*, vol. 1, p. 110-111.

31 Conde. *Op. cit.*, p. 13-14.

posguerra, desde su posición de Regidora de Prensa y Propaganda de la Sección Femenina— hace bastante asombrosa e innovadora su actitud, aunque, en la última parte de la contestación asigna a la mujer un papel de musa inspiradora en la poesía, citando a Bécquer y su célebre verso “Poesía eres tú”.³²

Más estupor y hasta extrañeza nos genera el poema con el cual Ramos se presenta al público. La composición, titulada “Los tiempos cambian” —ya una declaración de intenciones—, consta de cinco quintetos aconsonantados de alejandrinos y se postula como una resemantización en clave lírica y feminista del cuento tradicional de Caperucita roja. A continuación, reproducimos los versos:

Caperucita Roja ya no le teme al lobo;
ella es lista, y él, tonto; han cambiado el papel.
Ya no engañan sus patas a pesar del adobo;
no engañan sus patrañas de viejo chocho y bobo:
hoy ya, Caperucita, ¡sabe mucho más que él.

La abuelita le dice con su hablar temeroso:
“No juegues con el lobo que, al fin, te morderá”.
Pero ella le hace un guiño picaresco y gracioso,
y contesta: -No temas, que no se atreverá.

Con la cesta de fruta sobre el brazo colgada,
valiente y decidida, cruza el bosque sombrío;
y con voz que hace dura, terrible y ahuecada,
dice: -Yo soy la loba, ábreme lobo mío.

Abre la puerta el lobo y entra la niña hermosa;
los ojos, dos estrellas; los labios, roja flor...
Y murmura atrayente, sonriendo graciosa:
Mira mis dientes blancos, mi mano primorosa...
Yo no muerdo ni araña: ¡yo sólo doy amor!

32 *Estafeta Literaria*. (1944), p. 25.

El lobo hacia la puerta, ciego, se precipita,
 un peligro tan grande contemplando ante sí.
 Y en casa de regreso, graciosa y exquisita,
 dice ella sonriendo: -¿No sabes, abuelita?
 El lobo salió huyendo: ¡tiene miedo de mí...!³³

Las alteraciones introducidas por Aurelia Ramos en su versión del cuento afectan, en primer lugar, al núcleo narrativo fundamental de la ficción. En efecto, ya en la segunda estrofa se observa un cambio significativo, ya que es la abuela y no la madre quien la previene de entretenerse con el lobo. Este ajuste estructural implica que el periplo de la protagonista inicia en el punto que, en el relato clásico, se considera el de llegada. Según la autora alicantina, el destino de la niña no es la morada de la abuela, sino la del lobo mismo. Caperucita, por lo tanto, no cae en la trampa del villano del cuento por culpa de su inocencia y a consecuencia de unas acciones que conforman la intriga de la historia, sino que decide espontáneamente emprender esta aventura, desafiando la advertencia de la abuela. Asimismo, la resolución de la trama prescinde tanto de la intervención de figuras masculinas como del empleo de fuerza y violencia. En este contexto, el lobo huirá atemorizado ante la presencia de la protagonista, otorgando un matiz distinto a la dinámica narrativa tradicional.

Un aspecto adicional que merece atención radica en el perfil caracterológico esbozado de Caperucita: en la primera estrofa se define como lista y mucho más sagaz que el lobo; en la tercera se describe como valiente y decidida. Esa firmeza se aprecia también en la determinación que ella misma exhibe en sus acciones (en la segunda estrofa llega hasta a tranquilizar a la abuela, manifestando con convicción que la bestia no se atreverá ni siquiera a infligirle daño alguno). Este componente revela una notable evolución respecto al arquetipo tradicional de la protagonista, que a menudo se representa como vulnerable e indecisa. En la versión de Aurelia Ramos, Caperucita destaca por su seguridad, una cualidad que se refleja tanto en la descripción del personaje como en sus propias acciones a lo largo

33 *Op. cit.*, p. 25.

del relato. Esta firmeza infunde un matiz distintivo a la figura de la protagonista, desafiando convenciones narrativas previas y contribuyendo a la reconfiguración de los roles y atributos asignados a los personajes femeninos en los cuentos de hadas. La autora alicantina, mediante esta caracterización decidida de Caperucita, añade una capa adicional de complejidad y agencia al personaje, enriqueciendo así la interpretación y apreciación de la narrativa. Este cambio en la representación de la protagonista no solo subvierte expectativas arraigadas, sino que también nutre la exploración de nuevas dimensiones narrativas y psicológicas en el contexto del cuento.

Sin lugar a duda, lo más llamativo de la versificación es la artimaña empleada por Caperucita para engañar al lobo y que se adscribe, a nuestro parecer, a aquel elemento narratológico que Ludmer define las “tretas del débil”³⁴ y que aplica a la escritura femenina. Esa estratagema, característica táctica vinculada comúnmente al individuo considerado menos poderoso, radica en la habilidad para, desde la posición previamente asignada y aceptada, reconfigurar el significado de dicho espacio y modificar la esencia misma de lo que se instaura en él. Este proceder se asemeja a la declaración de una madre o ama de casa que, al aceptar su lugar convencional, ejerce la política o la ciencia desde el lugar que le es asignado por la normativa social. Se evidencia, así, la capacidad inherente para apropiarse de un espacio predefinido y utilizarlo como plataforma desde la cual llevar a cabo acciones previamente vedadas en otros contextos. La incorporación de nuevos campos y la instauración de territorialidades alternativas son acciones factibles y recurrentes en este proceso. Esta práctica de traslado y transformación, además de denotar una astuta estrategia individual, conlleva una reconfiguración sustancial de las estructuras preexistentes en los ámbitos social y cultural. La combinación equilibrada entre la sumisión aparente y la resistencia activa tiene el potencial de establecer un nuevo paradigma de razón, cientificidad y agente del conocimiento. En este sentido, la conjugación

34 Josefina Ludmer. (1985). “Las tretas del débil” en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.). *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. La Habana: Ediciones El Huracán.

de aceptación y confrontación se erige como un mecanismo efectivo para forjar nuevas bases epistemológicas y subjetividades dentro del entramado social y cultural establecido.

La Caperucita de Ramos, consciente de su inferioridad a nivel de fuerza física, pero sabedora de su superioridad moral, sufre un peculiar proceso de licanthropización. En este complejo desarrollo, la protagonista, al identificar al lobo como la personificación de la amenaza (que incluye connotaciones de peligro sexual), en lugar de evadirlo, asume activamente su misma identidad al reconocer la ferocidad interior. El fenómeno revela una marcada subversión de los roles tradicionales asignados a los personajes, desafiando convenciones preexistentes en la narrativa clásica. De hecho, como se desprende de la tercera estrofa, no sólo emula la voz de la bestia (“dura, terrible y ahuecada”), sino que, de manera audaz, se transforma activamente en una figura lupina, declarando con convicción “Yo soy la loba; ábreme, lobo mío”. Este acto, además de representar un desafío directo a las percepciones convencionales sobre la inocencia y la vulnerabilidad de Caperucita, introduce un componente de seducción en su interacción con el lobo, entrelazando así el simbolismo del peligro con una expresión más compleja de poder y acción.

Caperucita, en su enfrentamiento con el lobo, despliega con sagacidad las mismas artimañas que la estructura heteropatriarcal utiliza históricamente para someter a las mujeres. De manera estratégica, subvierte la cosificación del cuerpo femenino y su instrumentalización en función del placer masculino, convirtiéndolas en armas contra la figura que tradicionalmente ha personificado esta ideología de género en los cuentos convencionales: el lobo. Mientras que las obras de Perrault y los Grimm procuraban alertar a Caperucita acerca de los riesgos de confiar en los hombres, la versión primitiva de Delarue otorga a Caperucita un ingenio que supera al del lobo, permitiéndole evadir su amenaza. Este matiz es recuperado por Aurelia Ramos en su reinterpretación del cuento:

Abre la puerta el lobo y entra la niña hermosa;
los ojos, dos estrellas; los labios, roja flor...
Y murmura atrayente, sonriendo graciosa:

Mira mis dientes blancos, mi mano primorosa...
Yo no muerdo ni araña: ¡yo sólo doy amor!³⁵

El arma empleada por la protagonista es su mismo cuerpo. Al atacar al lobo de esta manera, la protagonista utiliza su aparente vulnerabilidad y debilidad para revertir los roles, transformándose de víctima a victimaria. El lobo no huye debido a su percepción como un ser grande, fuerte y amenazante, atributos asociados a la masculinidad normativa, sino que se siente intimidado por la belleza canónica de Caperucita, que, aunque no normativa, posee un atractivo potencialmente interpretado como pedofílico (considérese que, a lo largo del texto, la protagonista se describe siempre como una niña). La protagonista no se amedrenta ante los rasgos monstruosos del lobo, sino que logra que este se sienta avergonzado por ellos y por sus posibles intenciones sexuales indecentes, actuando una sexualización voluntaria. El lobo, el monstruo por antonomasia por su naturaleza violenta, experimenta una transformación al ser reducido a otro tipo de monstruo. La autora alicantina hace que el villano transite, finalmente, desde el canon monstruoso masculino al femenino, poniendo en marcha metamorfosis que él mismo rehúye.

CONCLUSIONES

La versión de Caperucita Roja de Aurelia Ramos se distingue por su innovación y provocación, al subvertir los tropos narrativos y simbólicos arraigados en la tradición del cuento de hadas. A través de modificaciones estratégicas, la autora transforma elementos clave de la historia, otorgando empoderamiento a la protagonista y desafiando las nociones convencionales de género presentes en las narrativas clásicas. La inversión de roles de Caperucita, quien se enfrenta al lobo y utiliza las herramientas patriarcales en su contra, introduce un audaz giro en la trama, alejándose de la pasividad asociada tradicionalmente a las heroínas de cuentos de hadas. El uso simbólico de la

35 *Estafeta Literaria*. (1944), p. 25.

licantropización de Caperucita y la transformación del lobo añade profundidad a la historia, destacando la complejidad del personaje. La reintroducción de la versión primitiva de Delarue, donde Caperucita demuestra astucia al engañar al lobo, enriquece la narrativa al rescatar elementos olvidados y desafiar las interpretaciones moralizadoras de otras versiones.

La versificación en clave feminista de Caperucita Roja presentada por Ramos emerge como un hito en la literatura hispánica, aparentemente la primera de su índole registrada. Un análisis detenido de las autoras de la primera mitad del siglo XX revela la ausencia de contenido tan atrevido, resaltando la audacia literaria de la alicantina. Publicada en 1944, durante el régimen franquista en España, esta reinterpretación desafía no solo las convenciones literarias sino también las normas culturales y de género de la época. La capacidad de la autora para cuestionar roles de género en un contexto conservador demuestra una perspectiva crítica y vanguardista. La elección de sexualizar a Caperucita se interpreta como una estrategia para denunciar posibles acciones pedófilas, resaltando la vulnerabilidad de las niñas en una sociedad donde la explotación es recurrente. En última instancia, esta versión provocativa busca generar conciencia y promover la prevención de peligros subestimados en un contexto sociopolítico restrictivo.

BIBLIOGRAFÍA

- CACCIOLA, Anna. (2018). “Lo Humano Femenino Poético en Carmen Conde: principios estéticos desde la diferencia” en CERRATO, Daniele, SCHEMBARI, Andrea, VELÁZQUEZ GARCÍA, Sara (eds.). *Querelle des femmes: Male and female voices in Italy and Europe*. Polonia: Volumina, p. 357-368.
- . (2019). *Lenguaje bíblico e identidad de mujer en Carmen Conde. Mientras los hombres mueren y Mujer sin Edén en la poesía femenina española de la primera mitad del siglo XX* [Tesis doctoral]. Universidad de Alicante.

- CARRAZO YÁÑEZ, Yolanda. (2016). *El lobo feroz y Caperucita roja: recurrencias y reescrituras* [Trabajo de Fin de Máster]. Universidad de Alicante.
- CARTER, Angela. (1993). *The Bloody Chamber*. New York: Penguin Books.
- CONDE, Carmen. (1947). “La poesía de la mujer poeta”. *Cuadernos de literatura. Revista general de las letras*, 1, p. 109-116.
- . (1954). *Poesía femenina española viviente: Antología*. Madrid: Arquero.
- FERNÁNDEZ-CARO WILLIAMS, Eva. (2014). *Gloria Fuertes ante el espejo: identidad y autorretrato* [Master of Arts]. George Mason University.
- FERRÉ, Rosario. (1977). *Arroz con leche*. Río Piedras: Huracán.
- FIGUERA, Ángela. (2009). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.
- FRANCO, Marie. (2005). “Para que lean los niños: II República y promoción de la literatura infantil”, en DESVOIS, Jean Michel (ed.). *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*. Bordeaux: Pilar, p. 251-722.
- FUERTES, Gloria. (1996). *Mujer de verso en pecho*. Madrid: Cátedra.
- GALERA NOGUERA, Francisco. (1998). “Teatro y pedagogía en Celia Viñas”. *Tabanque: Revista pedagógica*, 12-13, p. 203-218.
- LUDMER, Josefina. (1985). “Las tretas del débil” en GONZÁLEZ, Patricia Elena y ORTEGA, Eliana (eds.). *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. La Habana: Ediciones El Huracán.
- MARTENS, Hanna Veerle Lut. (2016). *Tradición y censura en las traducciones de literatura infantil y juvenil en la cultura franquista: los cuentos de Perrault en español hasta 1975* (Tesis doctoral). Cáceres: Universidad de Extremadura.

- MARTÍN GAITE, Carmen. (1989). *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Siruela.
- MENÉNDEZ, M.^a Isabel y FIGUERAS MAZ, Mónica (2013). “La evolución de la prensa femenina en España: de *La Pensadora Gaditana* a los blogs”. *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*, vol. 30, núm 1, p. 25-48.
- MOLINA-ANGULO, Rocío y SELFA SASTRE, Moisés. (2019). “El teatro femenino de preguerra en España: Elena Fortún y su *Teatro para niños* (1936)”. *Revista de Literatura*, vol. LXXXI, núm. 161, enero-junio, p. 153-175.
- NOGUEROL, Francisca. (2001). “La metamorfosis de Caperucita” en MATTALÍA, Sonia y GIRONA, Nuria (eds.). *Aún y más allá: mujeres y discursos*. Caracas: Escultura, p. 113-122.
- ORTIZ, Lourdes. (1988). *Motivos de Circe*. Madrid: Ediciones del Dragón.
- PROPP, Vladimir. (1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- RIVERO, Giovanna. (2020). *Para comerte mejor*. Nueva York: Sudaquia Editores.
- RITZ, Hans. (2000). *Die Geschichte vom Rotkappchen*. Göttingen: Muriverlag.
- RUBINSTEIN, Becky. (1999). “De caperuzas cotidianas” en *Cuéntame una de vaqueros*. México: Tintanueva Ediciones, p. 97-119.
- RUBIO, Fanny. (2003). *Las revistas poéticas españolas: 1939-1975*. San Vicente: Universidad de Alicante.
- SÁNCHEZ PINILLA, Francisco. (2019). “Los cuentos infantiles como recurso educativo” en MORENO LAGO, Eva (ed.). *Pioneras, escritoras y creadoras del siglo XX*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 47-62.

- SECRETO, Cristina. (2013). “Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis”. *Cuadernos del CILHA*, vol. 14 núm 2, p. 67-84.
- SERVÉN DÍEZ, Cristina. (2012). “Mujeres y prensa: la página femenina de El Sol (1917-1936)” en *Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género*. Sevilla: Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, p. 1061-1074.
- SHÚA, Ana M.^a (1992). *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- TOLEDO, Aída. (1994). *Realidad más extraña que el sueño*. Guatemala: Editorial Cultura-Ministerio de Cultura y Deportes.
- VALCÁRCEL LINARES, Francisco. (2006). “La reescritura del cuento popular: *Caperucita y la abuela feroz*, de Juan Iguerabide: una vuelta de tuerca”. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 21, p. 23-34.
- VALENZUELA, Luisa. (1999). *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara.
- VELAYOS AMOS, Beatriz. (2022). “Juégame un cuento: la reescritura lúdica de Caperucita roja en Gabriela Mistral, Ema Wolf y Giovanna Rivero”. *Cuadernos del CILHA*, 36, p. 1-17.
- WOLF, Ema. (2015). *Filotea y otros cuentos*. M. Trillo (ilustrador). Buenos Aires: Santillana.
- ZIPES, Jack. (1983). *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. South Hadley: Bergin and Garvey Publishers.
- . (1994). *Don't bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Aldershot: Gower.