

LA METAMORFOSIS DE CAPERUCITA
Francisca Noguero. Universidad de Salamanca

*Texto aparecido en *Aún y más allá: mujeres y discursos*. Sonia Mattalía y Nuria Girona eds. Caracas, Escultura, 2001, pp. 113-122. ISBN: 980-328-783-4.

En las siguientes páginas analizaré el cambio que ha sufrido el cuento de Caperucita Roja a manos de algunas autoras hispánicas contemporáneas¹. El objetivo de mi trabajo es triple: profundizar en las razones que han motivado la frecuente reescritura de relatos maravillosos en los últimos años; destacar la calidad de estas nuevas lecturas, reconocidas en su justa dimensión por la crítica anglosajona y alemana, pero que apenas han merecido atención en el ámbito de las letras en español¹; y, finalmente, subrayar la vitalidad del cuento de Caperucita Roja en manos de las escritoras escogidas para mi estudio, que no se quedan en el maniqueísmo de ciertos postulados feministas -la trama no se resuelve con la final victoria de la niña sobre el lobo- sino que presentan a una heroína convertida finalmente en licántropo, para la que el camino por el bosque supone el progresivo reconocimiento de su "lobo" interior.

El cuento de hadas, más allá de las diferencias raciales y culturales, maneja un lenguaje universal que le permite emigrar sin problemas de una zona a otra del planeta. Jack Zipes comenta la razón por la que resulta tan frecuente la revisión de este tipo de texto en los últimos años: "The purpose of producing a revised fairy tale is to create something new that incorporates the critical and creative thinking of the producer and corresponds to changed demands and tastes of audiences. As a result of transformed values, the revised classical fairy tale seeks to alter the reader's views of traditional patterns, images and codes" (Zipes 1994: 9).

1.Hans Ritz ofrece un completo panorama de todas las Caperucitas posibles para el mundo no hispánico en doscientas treinta y nueve páginas de apretadas líneas. Recoge versiones del cuento de acuerdo con las teorías más diversas (psiconálisis, feminismo, teoría de la interacción, deconstrucción, lingüística), mostrando su asentamiento en diferentes regímenes políticos (socialdemocracia, nazismo), o su reescritura de acuerdo a diferentes usos lingüísticos (teología, matemática, jerga militar, publicidad). La continua recuperación de la historia da idea de su vitalidad en las diferentes épocas pues, como señala la cita que abre el estudio, una historia no puede ser buena si no se deja interpretar al menos de tres maneras diferentes: "Eine Geschichte, die sich nicht auf mindestens drei verschiedene Arten interpretieren lässt, kann nicht gut sein" (Ritz: 7). En la misma línea del trabajo de Ritz se encuentra una anterior recopilación de Jack Zipes que presenta diferentes variantes del cuento en el mundo anglosajón (Zipes 1987).

Actualmente, se han superado los enfoques canónicos para la investigación de estos relatos: el estructural, por el que el texto era diseccionado desde el punto de vista formal y estudiado a partir de funciones y actantes; el religioso, que buscaba el mensaje ético tras cada trama; el literal-histórico, que pretendía conocer el pasado a partir de las circunstancias que provocaron las diferentes historias; y el simbólico-psicológico, quizás el más difundido, que pretendía solucionar problemas a través de unos textos considerados de formación para niños y adolescentes.

En el caso de las autoras que reescriben los relatos clásicos, estamos en la segunda de dos fases. En la primera se analizaron los argumentos para desvelar su contenido sexista y patriarcal. En la segunda, se modifican las tramas tradicionales para dejar al descubierto entre otros los silencios seculares de la mujer, los aspectos animales de la sexualidad y los económicos del matrimonio.

En esta tarea de revisión destacó muy tempranamente la británica Angela Carter, quien en *The Bloody Chamber* (Carter 1979), y siguiendo la más pura tradición gótica, versionó los cuentos más conocidos para dar voz a las silenciadas. En el conjunto de sus textos dedica especial atención a Caperucita Roja, reuniendo tres lecturas -"The Werewolf", "The Company of Wolves" y "Wolf Alice"- en las que descubre nuevas y originales interpretaciones para el cuento. En una de ellas, la niña proyecta su condición salvaje en el amor a un duque licántropo; en otra, la protagonista toma las riendas y es ella quien seduce a su tradicional enemigo; en la tercera, provoca la expulsión del bosque de su abuela para ocupar la casa de ésta y continuar la tradición familiar de mujeres apartadas de la civilización, marcadas por el signo de la ferocidad².

En el ámbito hispánico, la recuperación de los cuentos de hadas ha sido llevada a cabo por narradoras tan relevantes como Rosario Ferré (Ferré 1977), Lourdes Ortiz (Ortiz 1988), Carmen Martín Gaité (Martín Gaité 1989), Ana María Shua (Shua 1992) y Luisa Valenzuela (Valenzuela 1993), así como por poetas como Aída Toledo (Toledo 1994) y Becky Rubinstein (Rubinstein 1999). Citaré a estas autoras en la medida en que se hayan acercado al cuento elegido para mi análisis.

2.Los textos de Carter fueron llevados a la pantalla en la estupenda película *The Company of Wolves*, dirigida por Neil Jordan en 1984 con guión de la propia escritora.

Pero, ¿por qué Caperucita Roja? Precisamente porque se trata, junto con la Cenicienta, del más versionado, reconocido y valorado en el acervo de los relatos maravillosos. Como señala Hans Ritz, la historia de la niña perdida en el bosque y embaucada por el lobo ha servido como un espejo en el que cada época ha visto reflejados sus prejuicios e intereses: "Das Märchen ist der Spiegel an der Wand, in dem sich jede Epoche neu gesehen hat. Rotkäppchen ist die Schönste im ganzen Land, das wohl bekannteste, beliebteste, meistvarierte Märchen, und von seiner Geschichte soll hier berichtet werden" (Ritz: 7).

Aunque el primer testimonio escrito de la historia se encuentra en un texto latino de Egberto de Lieja fechado en 1023, ésta ha gozado de una larga trayectoria en la tradición oral, como se comprueba especialmente en la región del Midi francés. En estas versiones, la heroína se presenta como una niña despabilada y despierta, capaz de engañar al lobo cuando éste la mete en la cama. Con la excusa de que necesita orinar, la chica sale al exterior, atando la pata del animal a un árbol y escapando gracias a la ayuda de unas lavanderas que extienden sus sábanas para permitirle vadear un río. Cuando el lobo se da cuenta del engaño, pide el mismo socorro a las trabajadoras, que lo engañan y provocan su muerte final lanzándole las ropas mal anudadas al agua. Se trata, por consiguiente, de un texto sobre el aprendizaje en la vida en el que las mujeres se ayudan entre sí, cosa nada frecuente en los cuentos de hadas tal y como nos han venido dados por las recopilaciones de Grimm y Perrault. Es precisamente la versión de éste último, publicada bajo el título de *Histoires ou contes du temps passé* (1697), la que popularizó la imagen de Caperucita como una niña consentida y mimada, castigada con su muerte y la de la abuela por haberse apartado del camino recomendado por su madre. En esta versión, propia de la ideología aristocratizante y cortesana de su autor, el relato se convierte en un cuento de horror, en absoluto acorde con la función terapéutica asignada por Bruno Bettelheim a los cuentos de hadas: "El relato de Perrault termina con la victoria del lobo; así pues, carece de la huida, la superación y el alivio de otras historias; no es -y Perrault no pretendió que lo fuera- un cuento de hadas, sino una historia admonitoria que atemoriza, deliberadamente, al niño con el final ansiógeno" (Bettelheim 1994: 69).

Con Ludwig Tieck (1800) y, especialmente, con Jacob y Wilhelm Grimm en *Kinder und Hausmärchen* (Berlín, 1812-1857), el relato adquiere su lectura más conocida: Caperucita sufre las consecuencias de su desobediencia a la madre, pero finalmente es salvada por un cazador que surge como "homo ex machina" para solucionar el conflicto y dotarlo de un final feliz, más apto para la mentalidad infantil que el texto de Perrault³. De este modo, el cuento se convierte en un manual de principios burgueses, tal y como pretendían los hermanos Grimm en relación a la juventud alemana del siglo XIX. De ahí también la progresiva deserotización de una historia cargada de connotaciones sexuales, por la que en el XIX se suprime la pregunta primera de la niña sobre las piernas del lobo y se obvia la escena en que ésta aparece en la cama con el animal. Como señala Willy O. Muñoz en su excelente análisis de "Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja", la versión de Luisa Valenzuela, "lo que había sido un franco cuento oral sobre la sexualidad y los peligros en el bosque llega a ser, al tiempo que los hermanos Grimm terminan de civilizar y refinar *La Caperucita Roja*, un mensaje codificado sobre la racionalización de los cuerpos y el sexo" (Muñoz: 227)⁴.

3. De este modo, las funciones de Propp quedan claramente definidas en el cuento:

AUSENCIA: La protagonista se aleja del hogar.

PROHIBICIÓN: Desviarse del camino.

TRANSGRESIÓN: Caperucita se entretiene recogiendo frutillas.

INTENTO DE ENGAÑO: Astutamente, el lobo recoge información sobre dónde vive la abuela y el camino que la chica va a seguir.

COMPLICIDAD INVOLUNTARIA: Caperucita culpable del ataque a la abuela.

FECHORÍA: El lobo devora a la abuela y luego a Caperucita.

EMPRESA REPARADORA: El cazador arregla el entuerto (sólo en los textos a partir del siglo XIX)

(Vid. Propp: *passim*).

4. No olvidemos que la inhibición de los instintos sexuales se hace especialmente patente en la civilización occidental a partir del siglo XVIII, como comenta extensamente Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad* (Foucault 1998: 136). Los elementos eróticos del cuento son especialmente subrayados en la descripción morosa que Caperucita hace del lobo a través de preguntas pretendidamente inocentes. Como señala Péju:

Goce perverso y lento del descubrimiento mediante la descripción progresiva del cuerpo del lobo. Hay un momento de innegable humor, una falsa inocencia de Caperucita, que lo hace todo pareciendo hablar simplemente de **grandes ojos, gran boca, gran nariz**, donde debería decir hocico, pelos, morros... Esta espera, esta forma de diferir el cuerpo animal tiene una función en sí misma. Caperucita da nombres humanos a las diversas partes de la bestia para mejor explorarla, descubrirla, disfrutar del momento siguiente (...) La descripción de Caperucita del lobo es fina y sugestiva, se limita a la cabeza, pero para quien oye el cuento es, en cierto sentido, también completaente erótica, entregando el cuerpo infantil a un contacto con lo animal que, de paso, animaliza al niño. No es sólo la abuela la que es hecha lobo fantásticamente, sino la propia niña la que rompe con la familia y con la distinción humano/animal durante esos tensos minutos. Hay un placer al leer o escuchar este pasaje aislable del cuento muy diferente del **beneficio pulsional** que reconoce Bettelheim (Péju 1981: 80-81).

a pesar de mí misma (Rubinstein: 97)⁵.

Luisa Valenzuela prodiga las alusiones intertextuales. Su protagonista es consciente del carácter literario de su historia: "No se puede volver para atrás. Al final de la página se sabrá: al final del camino" (Valenzuela: 62); se rebela contra la versión popularizada por los Grimm: "Después si alguien dice que hay un leñador no debemos creerle. La presencia del leñador es pura interpretación moderna" (Valenzuela: 64)⁶; retoma la historia de la princesa y el sapo en una alusión cercana al chiste: "¿Cuántos sapos habrá que besar hasta dar con el príncipe?" (Valenzuela: 64)⁷; finalmente, descubre la significación del espejo de Blancanieves, por el que el valor valor de la mujer queda calibrado a partir de la belleza física: "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" (Valenzuela: 66).

La protagonista se sitúa en una estirpe de mujeres marcadas por un discurso patriarcal opresor, al que sin embargo contribuyen con sus prejuicios educacionales⁸. De ahí la animadversión que se genera entre ellas:

A veces me da por comprar manzanas para la
 abuela
 aunque tengan gusanos.
 Nada dice porque no me quiere...
 por eso me dio la caperuza
 me la entregó a mí
 hija de su hija y de mil hijas más (Rubinstein: 98).

5.La cursiva es mía. En ella queda clara la alusión directa a Cenicienta e indirecta -a través de la manzana- a Blancanieves.

6.Así lo comenta Willy O. Muñoz: "Si bien la versión de Luisa Valenzuela contiene el legado cultural de las versiones de Perrault y los hermanos Grimm, ésta subvierte los pre-textos para identificarse con la tradición oral del cuento, antecedente que utiliza para construir su concepción literaria" (Muñoz: 238).

7.He analizado las diferentes versiones que Shúa ofrece de este relato, uno de los más utilizados por las autoras contemporáneas, en Noguero (2000b).

8.Este hecho queda claramente reflejado en la heroína de Rubinstein:

Ella, hija espuria de Cenicienta,
 tenía que zurcir los calcetines

del papá

del abuelo
 y del abuelo

del abuelo (Rubinstein: 101).

Un reclamo muy similar presenta la Caperucita de Valenzuela: "Mi madre me ha prevenido, me previene (...) ¿Por qué me mandó al bosque, entonces? ¿Por qué es inevitable el camino que conduce a la abuela?" (Valenzuela: 64)⁹. Las conflictivas relaciones entre generaciones ayudan a entender cómo la madre se perfila como símbolo de castración, mientras la abuela representa a la mujer que ya ha atravesado el bosque, identificada con la nieta en el espacio de la libertad¹⁰.

Así ocurre también en *Caperucita en Manhattan*, donde se contraponen claramente la vida alocada y marginal de la abuela, actriz de teatro retirada, con la convencional de la madre burguesa. En el caso de Valenzuela, la abuela siente nostalgia del pasado vivido ("Teje la añoranza de lo rojo, teje la caperuza para mí" (Valenzuela: 63); es valiente -"La abuela también va a ser osada, la abuela también le está abriendo al lobo la puerta en este instante" (Valenzuela: 63)- y ha enfrentado su vida con decisión -"la abuela es la que sabe, la abuela ya ha recorrido ese camino, la abuela se construyó su choza de propia mano" (Valenzuela: 64)-. Mientras tanto, la madre "espera en la otra punta del bosque al resguardo en su casa de ladrillos donde todo parece seguro y ordenado y la pobre madre hace lo que puede. Se aburre" (Valenzuela: 63)¹¹. Al final, Caperucita adquiere conciencia de su misión en relación a la abuela: "Parece que abuelita es mi destino mientras madre se queda en casa cerrándole la puerta al lobo" (Valenzuela: 65).

El lobo sufre una disminución caricaturesca en los casos en que aún aparece como paradigma del seductor. En "Monólogo interruptus", Aída Toledo describe un cazador impotente, aterrado ante los reclamos sexuales de Caperucita -que aquí pierde su diminutivo-:

9.Valenzuela aborda con frecuencia el tema de las difíciles relaciones entre las hijas y sus progenitoras. El siguiente párrafo de "Cuchillo y madre", relato incluido en *Simetrías* como el que comento, refleja claramente este hecho:

Tengo que cortar el maldito hilo dorado, se dijo, la hija que seguía siendo hija a pesar de la lejana (en el tiempo) desaparición de la madre (en el espacio). Tengo que cortar el hilo, se dijo, pero no hizo nada y dejó transcurrir su vida saboreando el triunfo de haber tomado por fin conciencia de tamaña atadura (...). Hasta que cierta vez bajo los árboles, cuando lo creía totalmente olvidado, el cuchillo se le apareció de nuevo y sintió que ya no se trataba de cortar o no cortar, sino de agarrar finalmente el cuchillo por el mango, asumir lo que había cortado en el comienzo de los tiempos y no tratar de explicarse nada de nada porque ya otros habían explicado todo hasta el cansancio (...). Se sintió liberada y (...) (algunos dicen que a esta altura el cuchillo está mellado) (Valenzuela: 20).

10.En este sentido, resultan muy significativos los silencios del discurso potenciados por la madre -"No le dije ponte la capita colorada que te tejió la abuelita porque esto último no era demasiado exacto. Pero estaba implícito" (Valenzuela: 61); "de lo otro la previene, también. Siempre estoy previniendo, y no me escucha" (Valenzuela: 61)- que la niña sabe interpretar y por los que ella misma emplea un lenguaje lleno de huecos -"Fue mamá quien mencionó la palabra lobo. Yo la conozco pero no la digo" (Valenzuela: 61).

11.Sin embargo, madre e hija terminan identificadas al aceptar Caperucita la carga social que convirtió a su progenitora en agente represor, y que también la afectará a ella: "Ahora madre y yo vamos como tomadas de la mano, del brazo, del hombro. Consustanciadas (...) Total, la madre soy yo y desde mí mandé a mí-niña al

que no somos dueños de nada
 que regresas mañana o no regresas
 que tienes miedo de mis uñas tan
 larrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrgas
 y de mi mirada lasciva

que para qué esa boca tan grande
 y esos labios bembosos

que para qué
 que para comerme todita dices

ni lo pienses caperuza
 ni lo pienses (Toledo: 88).

Del mismo modo Mr. Lyons, el lobo de Martín Gaité, es un pastelero afable y educado, preocupado por encontrar la mejor receta de la tarta de fresa (Martín Gaité: 43), y en Rubinstein lo descubrimos comentando con la abuela los peligros de las nuevas Caperucitas:

Ahora las caperuzas son peligrosas -dicen-
 sacan las uñas,
 arañan la vida hasta tatuarla (Rubinstein: 119).

Valenzuela plantea el fracaso del tradicional engañador en sus tretas de seducción. La protagonista le descubre el truco -"Bella niña, le dice. A todas les dirás lo mismo, lobo" (Valenzuela: 64)- y acaba insultándolo -"¿Dónde vas, Caperucita, con esa canastita tan abierta (...) ? Andá a cagar, le contesto, porque me siento grande, envalentonada" (Valenzuela: 64)¹².

La niña se sitúa por consiguiente en "la pendenciera tradición oral folklórica" (Zipes 1983: 2), por la que subvierte la condescendencia patriarcal del lobo y pone en cuestión su propia inocencia. Y es que, como señala James Thurber en la divertida moraleja final de "The Girl and the Wolf" (1939): "It is not so easy to fool little girls nowadays as it used to be" (Zipes 1983: 229).

bosque" (Valenzuela: 67).

12.El lenguaje desacatado empleado por Caperucita es consecuente con el defendido por la autora argentina en "La mala palabra", tal y como comenta con acierto Juana M^a Cordones: La narrativa feminista, consciente del impacto potenciado por la palabra tabú, desfiá los esquemas del discurso patriarcal incorporando catárticamente la palabrota en su discurso. Sabiendo que haya tanto que explorar, tanta barrera por romper, Luisa Valenzuela afirma en "La mala palabra" que por la palabrota se ha de descargar todo el horror contenido que está a punto de explotar (Cordones: 6).

Nos encontramos ante una protagonista que ha asumido su sexualidad, para la que las relaciones con los hombres dejan de ser ansiógenas. Este hecho es especialmente evidente en el relato de Valenzuela, quien entiende el erotismo como transgresión. Así lo comenta Willy O. Muñoz: "En la versión de Valenzuela, el hombre es un medio para el placer de la mujer, una diversión en el camino, mas no la finalidad de la travesía. En suma, las acciones de la protagonista como agente de su propio desarrollo contrastan con las de los personajes femeninos de los cuentos de hadas, quienes esperan pacientemente el retorno del príncipe azul, que las desposará como preludio de un final feliz" (Muñoz: 234-235).

La mujer deja de ser objeto para pasar al rol de sujeto activo en la relación, donde demanda y obtiene placer¹³. Los ejemplos se multiplican en el texto, pero ofrezco uno de los más significativos: "Hay hombres como frutas: los hay dulces, sabrosos, jugosos, urticantes. Es cuestión de irlos probando de a poquito" (Valenzuela: 64).

El camino por el bosque se descubre como símbolo de vida. Se trata de una imagen recurrente en la escritura femenina, como podemos apreciar en un temprano poema de la portorriqueña Julia de Burgos (1938):

Yo quise ser como los hombres quisieron que yo fuese:
un intento de vida,
un juego al escondite con mi ser.
Pero yo estaba hecha de presentes,
y mis pies planos sobre la tierra promisoro
no resistían caminar hacia atrás,
y seguían adelante, adelante (Burgos 87).

Así se aprecia en la Caperucita de Valenzuela con un interesante juego de palabras final: "El largo larguísimo camino -así lo espero- que más allá del bosque me llevará a la cabaña de mi abuela" (Valenzuela: 61); "los abismos -me temo- me van a gustar. Me gustan (...). Me as/gustan" (Valenzuela: 62)¹⁴.

13. Para Ann Kaplan, "if we have to have sexual pleasure, it can only be constructed around her objectification, it cannot be a pleasure that comes from desire for the other (a subject position) -that is, her desire to be desired". He incidido en estos aspectos de la nueva escritura de mujeres en Noguero (1999) y Noguero (2000a).

14. La autora reconoce que su versión del cuento parte de una pregunta sin respuesta sobre el camino como representación de la vida:

Otros cuentos nacen de preguntas que me formuló (...). Por ejemplo, cierto día me pregunté cómo podría ser que la madre de Caperucita Roja, aparentemente una buena madre, mandara a su hija al bosque donde sabía que acechaba el lobo feroz. La respuesta más o menos obvia es que la travesía es necesaria, porque el camino del bosque es el camino de la vida. De ahí en más fui elaborando la teoría de lo que realmente significaba el cuento de Caperucita. Creí entender lo que nos había ocultado durante siglos, forcluido, para usar el término lacaniano. Porque pensé, y creo tener razón, que esos

La Caperucita de Valenzuela es suficientemente explícita: "Lobo tenemos uno sólo. Quienes nos tocan son apenas su sombra" (Valenzuela: 64). El "animal" se despierta con la propia sexualidad: "A veces con tal de no sentirlo [al lobo] duermo con el primer hombre que se me cruza, cualquier desconocido que parezca sabroso. Y entonces al lobo lo siento más que nunca" (Valenzuela: 66). De este modo, la ya no tan niña acaba convertida en una "devoradora" de hombres -"Hay bípedos implumes muy sabrosos; otros que prometen ser sabrosos y después resultan amargos o indigestos. Hay algunos que me dejan con hambre" (Valenzuela: 67)- que se muestra ante la abuela en su verdadera naturaleza: "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 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, aúllo por lo bajo, me repongo y me recompongo (...) .Me voy alisando la pelambre para que no se me note lo sublime" (Valenzuela: 69). Así, se produce su consustanciación final con una anciana "muy cambiada", tan feroz como ella: "Y cuando abro la boca para mencionar su boca que a su vez se va abriendo, acabo por reconocerla. La reconozco, lo reconozco, me reconozco. Y la boca traga y por fin somos una. Calentita" (Valenzuela: 70).

En conclusión, a lo largo de las páginas precedentes hemos comprobado la vitalidad del cuento de Caperucita Roja entre las escritoras hispánicas. Estas versiones, lúdicas y críticas al mismo tiempo, merecen una atención crítica de la que hasta ahora no han disfrutado por la riqueza de sus lecturas, por su cuestionamiento de las estructuras patriarcales que han dominado durante siglos nuestras sociedades y por la frescura con la que recuperan "el vino viejo en odres nuevos". No existe mejor colofón a mi trabajo que un poema de la argentina Luisa Futoransky titulado significativamente "Mester de hechicería", en el que se retoma hermosamente la idea del camino que debe ser andado para que la mujer encuentre el espacio de su libertad:

Hay que comer un corazón de tigre joven
 para tener afiladas las zarpas;
 hay que llegar al centro de la estepa
 y cortarle la lengua a un lobo hambriento
 para poder hablar con la luna;
 hay que peregrinar con los tarahumaras
 para ser rico en silencio;
 hay que sufrir el celo de todos los animales
 para conocer los ritos del amor.

Recién entonces, mujer,
 ve al encuentro de tu hombre
 y camina a su lado por las estaciones;
 no vuelvas la cabeza para llamar a tu inocencia
 porque con ella alguien prepara
 un nuevo sortilegio (Futoransky: 17).

BIBLIOGRAFÍA

- Bettelheim, Bruno (1976) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Burgos, Julia de (1987) *Antología poética*. San Juan de Puerto Rico: Coqui.
- Carter, Angela (1993) *The Bloody Chamber*. New York: Penguin Books.
- Cordones Cook, Juanamaría (1991) *Poética de transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang.
- Díaz, Gwendolyn: "Entrevista con Luisa Valenzuela", en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Gwendolyn Díaz y M^a Inés Lagos eds. Santiago de Chile, Cuarto Propio: 35-52.
- Ferré, Rosario (1977) *Arroz con leche*. Río Piedras: Huracán.
- Foucault, Michel (1998) *Historia de la sexualidad II*. México: Siglo XXI.
- Futoransky, Luisa (1998) *De dónde son las palabras*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Grimm, Jacob (1995) *Caperucita Roja*. Barcelona: Mainer Til.
- Kaplan, Ann (1983) "Is the Gaze Male?", en *Powers of Desire. The Politics & Sexuality*. Ann Snitow, Christine Stansell y Sharon Thompson eds. New York: Monthly Review Press.
- Martín Gaite, Carmen (1989) *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Siruela.
- Muñoz, Willy O. (1996) "Luisa Valenzuela y la subversión normativa en los cuentos de hadas: *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja*", en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Gwendolyn Díaz y M^a Inés Lagos eds. Santiago de Chile, Cuarto Propio: 221-246.
- Noguerol, Francisca (1999) "La voz de Marcela: mujer y poesía en la literatura hispánica del Siglo XX". *Mujeres, Amor y Poder*. Ana Belén Rodríguez de la Robal ed. Santander, AJHC: 162-185.
- (2000a) "La expresión del deseo femenino en la última poesía latinoamericana". *Poetas hispanos en Estados Unidos*. Lilianet Bintrupp, Juan A. Epple y Carmen de Mora eds. Sevilla, Universidad: 131-146.
- (2000b) "Para leer con los brazos en alto: Ana M^a Shúa y sus versiones de los cuentos de hadas", *Revista Interamericana de bibliografía*, 13.4: 142-158.
- Ortiz, Lourdes (1988) *Motivos de Circe*. Madrid: Ediciones del Dragón.
- Péju, Pierre (1981) *La petite fille dans la forêt des contes*. París, Robert Laffont.
- Perrault, Charles (1984) *Caperucita*. Barcelona: Vilmar.
- Propp, Vladimir (1998) *Morfología del cuento*. Madrid: Akal
- Ritz, Hans (2000) *Die Geschichte vom Rotkäppchen*. Göttingen: Muriverlag.
- Rubinstein, Becky (1999) "De caperuzas cotidianas", en *Cuéntame una de vaqueros*. México, Tintanueva Ediciones: 97-119.
- Shúa, Ana M^a (1992) *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- The Company of Wolves* (1984). Neil Jordan director.
- Toledo, Aída (1994) *Realidad más extraña que el sueño*. Guatemala: Editorial Cultural-Ministerio de Cultura y Deportes.
- Valenzuela, Luisa (1999) *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara.

Zipes, Jack (1994) *Don't bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England.* Aldershot: Gower

----- (1983) *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood.* South Hadley: Bergin and Garvey Publishers.