



Una versión cinematográfica de Caperucita  
Roja:  
Neil Jordan y Angela Carter

Paola Escobar Chimeno  
Universidad de Huelva

---

[Localice en este documento](#)

Desde una perspectiva general el análisis comparativo de las diferentes versiones de los cuentos es un estudio fascinante, ya que como Amy Kaminsky afirma “por medio de su repetición y de las variaciones que sufre en distintas épocas, el cuento de hadas llega a ser una especie de rito que se cumple cada vez que se relata. Con cada nueva recapitulación o lectura, este cuento reproduce la cultura produciéndola de nuevo en cuanto a variación de contenido o énfasis” (1998: 1).

La historia de Caperucita Roja se transmite dentro de una estructura narrativa sencilla, la del cuento, y con un simbolismo plano que genera asociaciones del tipo: Día/ Noche- Bien/ Mal; cesta con vino y pan-comunión cristiana; caperuza roja - sangre menstrual. Sin embargo, bajo esta apariencia sencilla se esconden algunas de las preocupaciones fundamentales del ser humano, tales como la familia, la moral, el paso a la madurez, las relaciones sociales o el sexo. Cuestiones que en las versiones clásicas del cuento aparecen sintetizadas en una moraleja final igualmente asentada en la mentalidad maternal: “no hables con extraños”. De este modo, vemos cómo esta serie de preocupaciones de carácter universal aporta una especie de intemporalidad al cuento que ha hecho que perdure y se mantenga hasta nuestros días. Así, podemos afirmar que forma parte ya del acervo popular y de ese elenco más o menos fijo de cuentos clásicos que se les lee a los niños antes de ir a la cama. Además, es uno de los cuentos disneyficados en la segunda mitad del siglo XX, fenómeno que contribuye poderosamente a su actualización en la mente infantil. Sin embargo este cuento difiere notablemente de la mayoría de cuentos llevados a la gran pantalla, sobre todo en un aspecto crucial: la boda que concluye el cuento de forma feliz y beneficiosa para todos. En este caso la heroína no se casa con su salvador y es más, en muchos casos se salva ella misma.

Este pequeño elemento distintivo se convierte en un enorme campo de cultivo para la crítica feminista, que pretende redefinir los cuentos de hadas desde una visión igualitaria para fomentar una educación no sexista. Y es que podemos afirmar junto a C. Orenstein que “en las desgastadas historias del canon literario, mientras los jóvenes emprenden búsquedas y son recompensados con riquezas, a las jóvenes les espera el matrimonio, presentado como el mejor desenlace posible. En los cuentos de hadas la heroína aguarda pacientemente mientras una serie de desafortunados modelos definen su papel en la historia. En primer lugar, el concurso de belleza: ella siempre es la niña más hermosa sobre la tierra. Es amada por su hermosura, sus características individuales prácticamente no son tenidas en cuenta, y su amante puede incluso ser incapaz de reconcerla (...) En segundo lugar, su juventud: si tiene hermanas, no sólo será la más hermosa de todas sino también la más joven. Por último, lo más importante de los cuentos de hadas es que la heroína es sometida a una preparación ritual para su eventual matrimonio mediante una serie de pruebas humillantes tan fácilmente reconocibles que los expertos en folclore consideran que estos relatos forman todo un género y se refieren a él con una fórmula descriptiva: “la heroína inocente y perseguida”. (...) La completa sumisión de la heroína a estas

pruebas es su boleto hacia el final feliz: porque aunque la heroína es amada por su belleza, lo que verdaderamente se premia es su pasividad (...) su renuncia a la acción” (Orenstein, 2003: 134- 135).

Este arquetipo femenino es transmitido de generación en generación y a través de la repetición es asimilado como un patrón de conducta habitual, e incluso deseable, de forma inconsciente por la mente infantil. Precisamente esto es lo que se propone combatir la corriente feminista con la revisión de los cuentos clásicos. De este modo, en la segunda mitad del siglo XX proliferaron una serie de versiones de Caperucita Roja que volteaban la historia hasta impartir enseñanzas completamente diferentes. Se rescató a la niña y a su abuela como personajes valientes, con recursos y autosuficientes, mientras se cuestionaba el machismo del lobo; en ocasiones incluso se coloca a la figura de Caperucita como agresora (física y sobre todo sexual). Buenos ejemplos, entre otros, pueden ser las obras de Anne Sexton, Luisa Valenzuela, Roalh Dahl o la propia Angela Carter. Por lo tanto, como vemos, el tema no es algo nuevo en absoluto, sino que por el contrario la “modernización” de este clásico cuento de hadas es algo bastante frecuente en el siglo XX.

En esta misma línea se nos presenta el film dirigido por Neil Jordan “The Company of Wolves”, un clásico del cine de terror de los ochenta cuya base asciende sobre la adaptación de dos cuentos de Angela Carter: “The Company of Wolves” y “Wolf- Alice” contenidos en la obra “The Bloody Chamber”. Sin embargo, y sobre todo debido a la colaboración de la escritora en la confección del guión, la película recoge además referencias a otras versiones del cuento.

Contada como una serie de relatos, todos enmarcados dentro del sueño de una chicha joven, la película está llena de elementos que provienen de las historias populares sobre los hombres-lobo así como del folclore que constituye el trasfondo de “Caperucita Roja”. Su tema principal recrea uno de las cuestiones más tratadas por la escritora: la transición de la edad infantil a la edad adulta y la ambigüedad de esa cadena de acontecimientos y sentimientos que dicho paso implica. De esta forma, nos encontramos con una película muy simbólica, narrada en un tono constantemente sugerente que queda justificado dentro de un clima onírico.

Así, en el relato principal una chica duerme de forma intermitente mientras dentro de su sueño encarna a una joven campesina llamada Rosaleen que comienza a tener conocimiento, a través de una serie de historietas que le relata su abuela, de la existencia de los hombres-lobo y de sus deseos carnales y aprende a reconocerlos por sus cejas unidas. Entretanto, coquetea con un joven del pueblo a pesar de que éste se presenta como un chiquillo inmaduro para ella. Este desequilibrio entre ambos muchachos queda muy bien reflejado en la escena de la cita de ambos en el bosque, en la que encontramos una serie de detalles que nos sugieren que el chico está aún sin ningún tipo de preparación para hacer frente al mundo adulto. Así, cuando él intenta protegerla en el bosque con su cuchillo elle le demuestra que el suyo es más grande y cuando ella se esconde él es incapaz de encontrarla;

mientras el muchacho se desespera buscándola en la tierra entre los árboles, otro plano nos muestra como Rosaleen ya ha trepado a la copa de uno de los árboles. Ese árbol se eleva por encima del resto como especie de gran falo y es en su punto más alto donde la muchacha encuentra un nido lleno de símbolos: un pequeño muñequito, unos huevos que se abren para mostrar unos diminutos fetos humanos, lápiz de labios rojo y un espejo. El simbolismo de estos elementos es fundamental: el muñeco (que después enseña a su madre y llora) representa a los juguetes de la infancia, los huevos la fertilidad y la procreación femenina y el espejo y el lápiz de labios representan la vanidad y el autorreconocimiento como mujer adulta, mientras se mira al espejo y se aplica el maquillaje, ella se está dibujando a sí misma como una mujer.

De esta manera, tal como apunta Orenstein (2003: 154- 155), cuando posteriormente la protagonista se encamina hacia la casa de su abuela, el cuento tradicional se ha convertido en una parábola sobre el despertar sexual y el paso a la madurez adulta. Así la muchacha se adentra en el bosque con su caperuza roja, que entendemos ya como un claro símbolo de la menstruación señalado además por la propia niña que incide en que es “roja como la sangre”. Allí encuentra a un apuesto desconocido (cejiunto aunque no lo reconoce) que le dice tener “algo en su bolsillo que siempre apunta al norte”. Y lo que parecía ser una pícaro insinuación pasa a ser una afirmación literal, porque el extraño saca una brújula que utilizará para llegar a casa de la abuela antes que ella. . Así el final del conocido cuento se transforma en una historia de mutua lujuria, ya que cuando Rosaleen llega a casa de la abuela descubre cómo el hombre se ha comido a su abuela y ha quemado sus ropas en el fuego y, lejos de presentarse como una niña indefensa, lo mantiene a raya esgrimiendo un arma. Sin embargo en vez de huir la muchacha lo ve desvestirse y a su vez se desviste y quema sus ropas antes de unirse con él en la cama. En el cuento original de Carter la protagonista se ríe cuando su compañero amenaza con comérsela, porque la libido que demuestra es muy superior a la de él. A la mañana siguiente ella también se convierte en lobo y escapa con una manada. Entretanto en el relato principal una manada de lobos irrumpe en la habitación de la chica que sueña la historia de Rosaleen destrozando la habitación con todas las muñecas como un claro símbolo del definitivo paso de la muchacha hacia la madurez.

Es evidente que esta revisión pone de relieve los contenidos sexuales subyacentes en el cuento y otorga a la heroína unos instintos animales que serán los verdaderos responsables de su transformación final. En este sentido es clave la frase que la madre de Rosaleen le dice: “If there´s a beast in men, it meets its match in women, too”. La protagonista de Carter acepta con alegría su propio deseo, pero la edad adulta tiene su precio: esa aceptación de sus deseos sexuales, así como el asesinato de su abuela la convierten en una mujer-lobo, marginada que debe huir de su familia.

En el relato de Carter hay una diferencia importante respecto al final de la película, con el que la escritora no llegó a estar de acuerdo. En el cuento, el lobo aparece dócil y domesticado a la mañana siguiente, por lo que encontramos a una heroína que duerme placentera en sus brazos y que no

tiene que pagar ese precio por su entrada en el mundo adulto, por su pérdida de inocencia.

Como decíamos anteriormente, en el film hay una serie de referencias al folclore del cuento de Caperucita que son importantes señalar. Y son importantes porque precisamente estas referencias son las que recrean en la versión cinematográfica la tradición literaria del cuento, introduciendo el elemento metaliterario que a nosotros más nos interesa en este análisis, porque se nos presenta la película como una cadena de acontecimientos que aluden a las versiones literarias más importantes del cuento, así como a sus antecedentes orales para finalmente descubrirnos a una nueva Caperucita, una nueva niña que en su paseo por el bosque se convierte en una mujer independiente, valiente, autosuficiente y sobre todo, consciente y satisfecha de su capacidad para el placer. Esta cuestión del autorreconocimiento y aceptación de la capacidad para el placer e incluso de su deseo puede parecer una cuestión baladí, pero es uno de los pilares fundamentales de las revisiones feministas y, cómo no, uno de los ejes argumentales constantes en la obra de Carter.

Dichas alusiones a las versiones literarias se concentran de forma especial en cuatro escenas del film.

En primer lugar debemos comentar la escena de la boda en la que aparece una sirvienta para vengarse del abuso y posterior abandono del aristócrata convirtiéndolos a todos en lobos. Esta escena alude de forma explícita a la versión de Perrault, que entendiendo el cuento como una parábola sexual, formula la génesis literaria del cuento como una especie de historietta aleccionadora para las damas de la corte del Rey Sol. Recordemos que nos situamos en 1697 durante el reinado de Luis XIV, famoso por la suntuosa e indulgente corte que exhibía en Versalles, donde la lujuria y la promiscuidad eran entendidas como parte necesaria del juego amoroso. Sin embargo esos juegos amorosos podían resultar muy peligrosos, e incluso como en el cuento del francés fatales. Cualquiera miembro de la corte entendía perfectamente el doble significado del cuento, sobre todo porque, como nos recuerda Orenstein (2003: 33) en el argot de la época cuando una muchacha perdía su virginidad se decía que “había visto el lobo” y además el rojo era el color de las meretrices. De este modo Perrault cubre a su heroína con una caperuza, con todo su doble sentido, como símbolo de su pecado, porque el rojo es además el color de la sangre, del escándalo. Por último y por si acaso, se añade una moraleja final que advierte de que permanezcan castas para evitar su perdición.

De este modo, la alusión a Perrault en la escena de la boda es doble: por un lado se recrea el ambiente versallesco en el decorado y el vestuario y por otra se retrata al lobo tal como lo hiciera el francés, porque el lobo de Perrault es también un hombre pulcro y encantador de la alta sociedad que sin embargo resulta un peligro, un lobo, para la recta moral y el bienestar de las familias.

Todo esto puede resultarnos un tanto escandaloso, pero debemos recordar que en este momento aún los cuentos no están dirigidos a un público infantil.

En segundo lugar tenemos que analizar la figura del cazador, cuya introducción nos remite directamente a la versión alemana del cuento. En la primera gran revisión del cuento de Perrault, realizada por los hermanos Grimm en 1812, se nos presenta a una Caperucita que a la sombra de la Reina Victoria se hace más discreta e inocente y algo tonta y dada al error necesita de un hombre que la salve, ese paternal cazador que rescata a la niña del vientre de la bestia y le otorga una segunda oportunidad para seguir el buen camino. Dirigida, ahora sí, hacia unos lectores infantiles las lecciones que intenta transmitir esta versión son las que con frecuencia atribuimos aún hoy al cuento: quédate en el buen camino, no hables con extraños y sé obediente. De este modo la Caperucita de los hermanos Grimm viene a representar al nuevo modelo de niño del siglo XIX tanto como a la nueva mujer victoriana, dos modelos que en realidad son difíciles de distinguir (Orenstein, 2003: 51).

Un dato curioso es que se eliminan por completo las referencias sexuales pero en contraste es sorprendente la violencia que los autores mantienen en el relato. Sin embargo hay estudios que apuntan, en este sentido, cómo la violencia es tremendamente útil para promover los valores de la nueva sociedad victoriana y en este caso para aclarar las lecciones de los cuentos y enseñar moral y buenas costumbres, lo que se resumía básicamente en: disciplina, piedad, primacía del padre y obediencia.

Resulta evidente pues la intención de Carter al superponer en un mismo personaje la figura del cazador y del lobo. Además el particular cazador de la película aparece vestido con ropas de corte versallesco, de forma que además de fundir la figura del salvador y el lobo la escritora nos devuelve a la versión de Perrault.

Por otra parte, resulta crucial en nuestro análisis la escena en la que Rosaleen tira sus ropas una a una al fuego para finalmente reunirse con el lobo en la cama, ya que es una transposición literal del final del relato de Carter que inspiró la película y a su vez tiene un antecedente claro en el conocido “Cuento de la abuela”.

Como bien comenta Orenstein (2003: 68), en la Edad Media en las zonas más rurales de Francia, circulaba oralmente un grotesco cuento sobre una niña que se comía a su abuela. La historia empieza con un encuentro en el bosque con un hombre-lobo, ambos toman caminos diferentes y él llega antes a casa de la abuela, mata a la viejecita, pica su carne y utiliza una botella para envasar su sangre. Cuando después la niña llega come la “carne” y bebe el “vino” que el hombre lobo le ha dejado. Luego se quita su ropa prenda por prenda, anunciando cada una antes de arrojarla al fuego, y por último entra en la cama junto al lobo.

Multitud de versiones similares se atestiguan en la misma Francia e incluso también en Asia, pero todas estas historias orales coinciden en varios motivos: el canibalismo, el sexo, la defecación, la confusión de identidades y el encuentro en la cama con un enemigo peligroso. Pero sobre todo coinciden en dos elementos fundamentales para la revisión feminista: la ausencia de

moraleja que reprende a la heroína y el empleo de una estratagema inteligente con la que la heroína consigue escapar.

Resulta obvio el especial interés de la autora en aludir a este antecedente premoderno del cuento tanto en su relato como en la película. Recordemos que el objetivo ético del proyecto poético de la autora parte de crear nuevos modelos femeninos autosuficientes, por lo que el ingenio de la protagonista en esta versión oral para escapar del lobo por sus propios medios resulta fundamental.

Por último, tenemos que hacer referencia a la historia que la abuela cuenta a Rosaleen acerca del hombre que se convierte en hombre-lobo, ya que está igualmente basada en una leyenda oral. Si “El Cuento de la Abuela” es el antecedente de la figura de Caperucita esta historia es el antecedente de la figura del lobo. Es importante reseñar aquí que el lobo fue una amenaza real para las poblaciones rurales durante mucho tiempo y de ahí que se volviese poco a poco en símbolo de las dificultades de la vida campesina. Nuevamente Orenstein (2003: 92) nos ilustra acerca de la tradición del cuento y afirma, en este sentido, cómo por ejemplo “tener el lobo en la puerta” era un dicho popular que significaba padecer pobreza y hambre. Probablemente fuera la voracidad del lobo la que llevara a asociarlo con el apetito sexual. Esto unido a la represión de la Inquisición haría que progresivamente se asociase esa idea de lobo con el miedo a los tratos con el Demonio.

Hay asimismo una serie de indicios en el cuento que nos hablan acerca de ese pasado de hombres-lobo, porque es lícito que nos preguntemos cómo Caperucita habla al lobo cuando se lo encuentra en el Bosque o cómo puede confundir su hocico con el rostro de su abuela, (Orenstein, 2003: 101). Estas cuestiones nos llevan a plantearnos la posibilidad de que en un principio el lobo del cuento fuese realmente un hombre-lobo. De ahí el acierto de Carter al incluir esta referencia, pues es una idea esencial en el desarrollo literario del cuento.

Esta serie de referencias prueban cómo este film de Neil Jordan mantiene un carácter eminentemente metaliterario, pues dentro de ese clima simbólico se alude a las versiones más importantes dentro de la tradición anterior del cuento de Caperucita Roja. Así, frente a otras versiones fílmicas del cuento como *Freeway* de Matthew Bright, podemos concluir que esta película es no sólo una buena película en general y más concretamente una buena adaptación de los cuentos de Carter, sino que también es una magnífica adaptación del espíritu de los escritos de la autora y, sobre todo, de la tradición literaria del cuento de hadas.

### **Bibliografía:**

Anderson Imbert, E. (1979): *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.

- Balash, E. (2003): *Una historia mágica de los cuentos*, Madrid, Oberon.
- Bettelheim, B. (1979): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.
- Carter, A. (1979): *The Bloody Chamber*, Nueva York, Penguin Books.
- , (1992): *La Cámara Sangrienta*, Barcelona, Minotauro.
- Díez Rodríguez, M. (1985): *Antología del cuento literario*, Madrid, Alhambra.
- Gárate Larrea, M. (1994): *La comprensión de cuentos en los niños. Enfoque cognitivo y sociocultural*, Madrid, Siglo XXI de España ed.
- Grimm, J. y W. (1985): *Cuentos de Niños y del Hogar*, Madrid, Anaya.
- Jordan, N. (1985): *The Company of Wolves*, Carlton International.
- Kaminsky, A. (1998): "Los usos feministas de Barba Azul," *Anales Nueva Época*, 1, número sobre *Género, Poder, Etnicidad*, pp. 229-243.
- Orenstein, C (2003): *Caperucita al Desnudo*, Barcelona, Crítica.
- Perrault, C. (2000): *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara.
- Pisanty, V. (1995): *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Paidós.
- Propp, V. (1974): *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- Propp, V. (1981): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- Sexton, A. (1971): *Transformations*, Boston, Mariner Books/Houghton Mifflin.
- Wassierzierhr, G. (1997): *Los cuentos de hadas para adultos*, Madrid, Endymion.

### Notas:

- [1] Buenos ejemplos pueden ser cuentos como "Juan sin Miedo", "Pinocho" o "Las Habichuelas Mágicas".
- [2] Por ejemplo Blancanieves está constantemente definida en función de las acciones de un modelo masculino cuyas consecuencias recaen sobre ella: su padre, los enanos y finalmente el príncipe.
- [3] En la versión de Cenicienta de los hermanos Grimm el príncipe se equivoca dos veces y la confunde con sus hermanastras e incluso en la

moderna versión de Walt Disney se mantiene el fetichismo del zapato como confirmación final.

[4] Como en todo cuento de hadas en realidad. Podemos pensar en cómo la Bella Durmiente se pincha con una rueca precisamente cuando llega a la adolescencia.

[5] Recordemos que en esta versión no hay redención ni salvación: Caperucita es comida por el lobo sin posibilidad de rescate alguno.

© Paola Escobar Chimeno 2004

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/caperuci.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)