

Subversión y diseminación en *Si esto es la vida, yo soy
Caperucita Roja*

INDICE

1. Introducción.....	2
2. La incógnita del narrador y la incógnita de la estructura.....	3
3. Universo simbólico.....	7
3.1. El bautizo carmesí.	
3.2. El bosque de la vida.	
3.2.1. La etapa de la ‘adolescencia’.	
3.2.2. La etapa de la ‘juventud adulta’.	
3.2.3. La etapa de la ‘madurez’.	
3.2.4. La etapa de la ‘senectud’.	
3.3. El Lobo patriarcado.	
4. La subversión en el seno del patriarcado.....	13
5. Referencias bibliográficas.....	15

1. Introducción.

El peregrinaje de la Caperucita de Luisa Valenzuela es un gratificante hallazgo. Lo es, sobre todo, para el lector insatisfecho que, hastiado del anquilosamiento en el que se regodea una gran parte de la literatura posmoderna (el adjetivo, en realidad, le viene grande), encuentra en este magnífico texto ingredientes revitalizadores: osadía compositiva y subversión ideológica. Desde luego, no son pocos los textos literarios que, en las últimas décadas, han intentado desmarcarse del conservadurismo imperante con propuestas vanguardistas. Pero, como bien es sabido, el gesto vanguardista es un arma de doble filo: en contadas ocasiones, abre un poro de la realidad de cuya existencia ni siquiera había sospecha, soterrando formas y conceptos carcomidos por su prolongada repetición; y, con demasiada frecuencia, atrae a especuladores literarios sin un átomo de talento en sus organismos que, con sus deformes e improductivas criaturas, no hacen más que fortalecer el estatus de las sacras efigies que pretendían derruir. Sin lugar a dudas, esta nueva irrupción de Caperucita en el juego de la escritura no es una anodina especulación; no es un fruto podrido, ni una acequia sin agua, ni un monstruo complaciente y sumiso. Es, por el contrario, una mirada arrogante y un manotazo subversivo que deconstruye los estereotipos narratológicos y la relación entre la mujer y la institución patriarcal.

Mi análisis, que se erigirá en cita a pie de página del texto, tratará de demostrar que el tejido de Valenzuela (de una Valenzuela borrada de la escritura) atesora las cualidades enunciadas. No obstante, soy consciente de que el acto que estoy a punto de acometer es innecesario, pues esta Caperucita diseminada habla por sí sola y, además, contestataria y esquiva, no se deja aprehender. ¿Cómo echarle el lazo a este sarpullido rojo que se proyecta en múltiples direcciones, que está en todos los lugares al mismo tiempo y a la vez en ninguno de ellos?

Pero, aunque el análisis sea innecesario, estoy obligado a hacerlo; obligado a sistematizar un mecanismo líquido que se escurre entre los dedos.

2. La incógnita del narrador y la incógnita de la estructura.

La pregunta inicial no puede ser más clara y directa: ¿Qué tipo de narrador teje y gobierna la estructura del relato? A un lector experto no debería resultarle demasiado difícil responder acertadamente —un acierto ilusorio, no obstante— a esta pregunta. En efecto, un lector experto —pero ingenuo— tardaría pocos minutos en resolver la incógnita del narrador; una incógnita que, para él, jamás habría sido una incógnita. Y, una vez resuelta una incógnita que no es tal de un modo sin duda certero y satisfactorio, se desalojaría el significado intrínseco del texto; se sustituiría su matriz dispersa e inaprensible por otra que funcionaría como eje motriz. De todos modos, esta usurpación no habría que considerarla delictiva; al fin y al cabo, ¿no ha consistido siempre el juego de la interpretación en una usurpación de la identidad inherente de los textos literarios? Por lo tanto, tampoco sería delictivo que yo, receloso y suspicaz por naturaleza, usurpara al usurpador lo que éste sin duda le usurparía al texto si penetrara en él provisto de su docta e ingenua mirada. Para lograr este fin, procederé, en primer lugar, de forma ingenua, para, acto seguido, realizar la inversión:

El texto presenta varias voces intercaladas que, sucesivamente, van asumiendo la narración de la diégesis:

Narrador 1 = Madre de Caperucita.

Le dije toma nena, llévale esta canastita llena de cosas buenas a tu abuelita. Abrígate que hace frío, le dije.]¹

Narrador 2 = Caperucita.

Fue mamá quien mencionó la palabra lobo. Yo traté 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.]²

Narrador 3 = Ente Omnisciente.

Caperucita no quiere ni pensar en el lobo. Quiere olvidarlo. No puede.

¹ Valenzuela, Luisa: *Si esto es la vida, yo soy Caperucita roja*, en *Simetrías*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1993, p. 111.

² *Ibíd.*, p. 112.

*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.]*³

Estas voces, como ya he dicho, se intercalan en el texto, se roban la palabra continuamente. Así pues, he de afirmar —estratégicamente— que la focalización del relato es variable: tanto la voz de la madre como la de Caperucita recurren siempre a la focalización interna; la voz omnisciente, por su parte, se sitúa en un grado cero de focalización, proyectando una mirada “por detrás” sobre los personajes del relato, algunos de los cuales, no lo olvidemos, se erigen asimismo en narradores a lo largo del texto. En resumidas cuentas, es este un relato polifónico con focalización variable.

El centro de la estructura del relato, por tanto, está constituido por un triángulo rotatorio que va tejiendo la escritura con cada uno de sus movimientos; cada una de las voces narrativas ocupa una cara del triángulo y asume la tarea del tejer narrativo cuando el movimiento rotatorio del triángulo la selecciona como demiurgo. Así pues, tres demiurgos —como tres luces intermitentes— gobiernan la estructura. Este logos tripartito es, al mismo tiempo, céntrico y excéntrico: céntrico, como fuerza motriz de la estructura, como eje de dominación; excéntrico, como presencia trascendental y, por consiguiente, inexpugnable.

Pues ya está, ya he perpetrado el efecto, ya he consumado la ilusión. Como había previsto, ha resultado relativamente fácil centrar la estructura, anclarla a un eje dominante y, de esta forma, completar la usurpación.

Sin lugar a dudas, esta usurpación resulta satisfactoria y legítima porque, premeditadamente, he ignorado ciertos detalles textuales que mi impostada mirada, ciega por conveniencia, ha considerado superfluos. Poco a poco, veremos cómo otorgar un carácter esencial a lo superfluo produce una inversión cognitiva de lo más reveladora.

Me referiré, para empezar, al tiempo de la narración, que, entre tanto malabarismo discursivo, pasa bastante desapercibido en este texto. Nos propone Genette, en este sentido, cuatro posibilidades, de las que sólo me resultan útiles tres: la narración «ulterior», la narración «anterior» y la narración «predictiva». ¿Cuál de las tres gobierna el relato de esta Caperucita diseminada? Pues, curiosamente, las tres, por extraño que parezca. Las voces narradoras tan pronto relatan en pretérito un suceso ya pasado como moldean un relato predictivo empleando un tiempo verbal futuro o narran en presente, convirtiendo su narración en contemporánea de la acción. Esto, así descrito, parece una aberración. Y lo es. La *aberración* del juego de la escritura. Veamos un ejemplo, a partir de una de las intervenciones de la voz de Caperucita:

³ *Ibíd.*, p.115.

No la escucho, o apenas. Igual hube de ponerme la llamada caperucita sin pensarlo dos veces y emprendí el camino hacia el bosque, el largo larguísimo camino —así lo espero— que más allá del bosque me llevará a la cabaña de la abuela [...]»⁴

Este fragmento es una preciosa aberración. Al principio, la posición de la instancia narrativa en relación con la historia es «simultánea» (*No la escucho, o apenas*); acto seguido, esa posición se torna, sorprendentemente, «ulterior» (*hube de ponerme la llamada caperucita sin pensarlo dos veces y emprendí el camino hacia el bosque*); inmediatamente después, la instancia narrativa emplea un tiempo verbal futuro (*el camino que **atravesará** el bosque*), cuando —dado que ha utilizado previamente, en la misma frase, un tiempo verbal imperfecto— debería haber recurrido a un condicional (*el camino que **atravesaría** el bosque... [que] me **llevaría** a la cabaña de la abuela*); además, mediante estos verbos en futuro simple, la instancia narrativa construye un pequeño relato predictivo, con lo cual su posición con respecto a la historia es ahora «anterior».

Este es sólo un ejemplo, entre muchos, de la dislocación del tiempo narrativo. Restituyendo mi mirada ingenua, podría llegar a la conclusión de que estas transgresiones no son sino una travesura caprichosa con fines meramente lúdicos. Pero, a estas alturas de mi discurso, no hay ya lugar para esa mirada crédula y cándida. Esas transgresiones están ahí, diseminadas calculadamente, para contribuir a la producción de un efecto de inversión que pronto especificaré. Y el texto, como se verá, ha de conformarse con un efecto porque está limitado por las propias formas y el propio lenguaje de los que se sirve, los únicos posibles.

Otro detalle textual que debo iluminar con mi foco es el de la siguiente oposición de voces narrativas: Madre de Caperucita / Caperucita roja. El texto presenta dichas voces como entidades independientes, diferenciadas, externas respecto a la otra, y, al mismo tiempo, juega a disolver esa oposición a cada paso. Sirva como ejemplo de esto último el siguiente fragmento, en el que habla la voz de Caperucita:

Cerca o lejos de esa voz de madre que a veces oigo como si estuviera en mí.⁵

Bien, ya ha llegado el momento de realizar la inversión. Pero, antes de iniciar el quiebro definitivo, enumeraré las conclusiones que me han traído hasta aquí: en primer lugar, el centro de la estructura está constituido por un logos tripartito; en segundo lugar, el tiempo narrativo aparece dislocado; y, en tercer lugar, las voces de la madre de Caperucita y de Caperucita son independientes y, a la vez, consustanciales.

⁴ *Ibíd.*, p.111.

⁵ *Ibíd.*, p. 113

Ahora reformularé las dos primeras ideas: por una parte, la multiplicidad de tiempos narrativos que el texto presenta como una trabazón incoherente produce un efecto de abolición temporal y espacial, según el cual no existe un origen ni un destino, ni un tránsito lineal entre estos dos polos, sino una red textual de diferencias producto de la *temporización del espaciamiento y el espaciamiento de la temporización*⁶. Por otra parte, la exterioridad de la voz de la madre es desmentida incesantemente a lo largo de todo el texto; de modo que la oposición de voces a la que anteriormente me refería queda neutralizada en el mismo momento en que se presenta; la madre no es exterior a la hija ni la hija es exterior a la madre. El afuera es el adentro. Por tanto, el triángulo de voces narrativas que me había sacado de la manga no tiene razón de ser. Lejos de promover un conciliábulo de voces narrativas que tejen la escritura, el texto actúa como un prestidigitador que produce un efecto de abolición de la instancia narrativa. En otras palabras, aunque aparentemente haya narradores como presencias, nadie narra esta historia de Caperucita.

Así pues, tanto la abolición del tiempo y del espacio narrativos como la de la instancia narrativa desalojan al logos del centro de la escritura, reivindican una estructura acéntrica que no es sino el mecanismo exterior que aloja en su interior al logos como huella.

En resumidas cuentas, no hay en este relato una madre que viste a su hija con una caperuza roja y la envía a la casa de su abuela; no hay una Caperucita que recorre el bosque de la vida; no hay una abuela al otro lado del bosque esperando la llegada de su nieta; no hay un personaje como origen, otro como destino y otro como tránsito, sino miles de Caperucitas y de madres y de abuelas que son copia de otra copia, significante de significante, que borran su origen al presentarse y, al unísono, se proyectan hacia el futuro como una huella; he aquí, pues, una abuela o una madre o una Caperucita que fueron, son y serán, por arte y magia del mecanismo multidireccional de la escritura, una *madrehijabuela*.

Cuando digo que *no hay esto sino lo otro*, quiero decir que lo que hay antes del *sino* existe realmente en el texto para que, precisamente, lo que hay después del *sino* pueda también existir; es decir, la presencia de la linealidad temporal y de las voces/personajes independientes como superficie promueven la existencia de un fondo diseminado; más claro todavía: el texto, para producir el efecto de diseminación, se ve obligado a representarlo en el escenario de su contrario, con las limitaciones que eso supone. Esta es la forma estratégica en que opera el texto.

⁶ Derrida, Jacques: *La différance, en Marges de la philosophie*, París, Minuit, 1972. Trad. Esp.: *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1988.

3. Universo simbólico.

Esta audaz estructura que el texto construye deconstruyendo, que el texto habilita mediante una planificación estratégica de elementos convencionales, está al servicio de un plan no menos audaz de carácter, en este caso, ideológico; un plan cuyo propósito es la escenificación de una confrontación entre la figura renovada de la mujer y la monolítica, omnipresente y opresiva institución patriarcal. La dialéctica de esta confrontación reverbera en el texto como una urdimbre de elementos simbólicos que, mediante su interrelación, producen un haz de significados lo suficientemente consistentes como para arriesgar una interpretación. Veamos con detenimiento cada uno de esos elementos simbólicos:

3.1. El bautizo carmesí.

El hecho de que el relato comience con la transformación de una in-Caperucita en una Caperucita roja mediante la intervención del celeberrimo atuendo rojo es de una importancia capital:

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 [...]

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 [...]

*No la escucho, o apenas. Igual hube de ponerme la llamada caperucita sin pensarlo dos veces [...]*⁷

He de solidarizarme con el texto y corroborar que, aunque la abuelita aún no ha comenzado a tejer, la caperuza roja ya existe, siempre ha existido, desde tiempos inmemoriales; y, además, se trata de una caperuza a la que ninguna in-Caperucita puede renunciar.

No se me escapa que estos conceptos que acabo de glosar pueden resultar abstrusos. De modo que, si se me permite la paradoja, recurriré a la no menos abstrusa definición de la performatividad de género de Judith Butler para clarificarlos:

⁷ Valenzuela, Op. Cit., p.111.

Las reglas sociales, tabúes, prohibiciones y amenazas punitivas actúan a través de la repetición ritualizada de las normas [...] No hay sujeto que preceda y realice esta repetición de las normas [...]

No hay sujeto que sea «libre» de eludir estas normas o de examinarlas a distancia. Al contrario, estas normas constituyen al sujeto de manera retroactiva, mediante su repetición; el sujeto es precisamente el efecto de esa repetición [...]

Performatividad es reiterar o repetir las normas mediante las cuales nos constituimos [...] Es una repetición obligatoria de normas anteriores que constituyen al sujeto, normas que no se pueden descartar por voluntad propia.⁸

A la luz de esta cita, la capa roja cobra un significado diáfano: la prenda es un revestimiento, una textura integrada por todas las normas que regulan la actitud y el comportamiento de la mujer en la sociedad patriarcal. No se trata de una capa que las mujeres tejan —aunque, por el mero hecho de asumirla involuntariamente, la perpetúen—, dado que la prenda, en realidad, no es tal, sino un discurso que precede a las mujeres como presencias y que se teje a sí mismo mediante el mecanismo de su repetición. Un discurso que va de significante en significante constituyendo sus identidades. La mujer, por ende, no puede sustraerse al influjo performativo de la capa roja, pues desde que nace —desde que se presenta en el discurso— es acogida en su seno; en otras palabras, desde que nace, el discurso carmesí va revisitando su inconsciente poco a poco. De ahí que la madre del relato diga que “capa coloradita ya hay” y que la hija afirme que “hubo de ponerse la capa sin pensarlo dos veces”, esto es, obligatoriamente. El texto dice que Caperucita se pone la capa roja porque, como ya revelé, opera estratégicamente. Pero “esto último no [es] demasiado exacto”. Lo exacto sería decir que Caperucita —todas las Caperucitas del mundo— es una capa roja, ya que nadie puede arrojarse con aquello que le es consustancial.

La capa roja, en definitiva, ‘contiene’ todo lo que debe ser una mujer en la sociedad patriarcal. En cualquier caso, el texto sólo muestra la punta de ese iceberg, representada por el color rojo. ¿Con qué se puede asociar el color rojo? Con el deseo, con la atracción sexual, con el afeitte, con la voluptuosidad, con la fertilidad. A partir de esta superficie explícita de la capa roja —y de lo que cualquier lector inteligente puede rescatar de su fondo oscuro— queda instaurada en el texto la identidad de la mujer contemporánea.

⁸ Judith Butler, *Críticamente subversiva*, en *Sexualidades transgresoras* (Ed. Rafael M. Mérida Jiménez), Barcelona, Icaria, 2002.

3.2. El bosque de la vida.

El trayecto que realiza Caperucita a través del bosque simboliza, con notable evidencia, su peregrinaje vital y existencial. El largo paseo por el bosque no es más que la aventura vital de una Caperucita en constante crecimiento físico, emocional e intelectual que, pertrechada con su capa roja, se enfrenta a un hábitat ambivalente: ora hostil y frustrante, ora acogedor y placentero. Este viaje vital se presenta estructurado en varias etapas, en las que las descripciones paisajísticas y las actitudes de Caperucita ejercen como rasgos distintivos que las diferencian:

3.2.1. La etapa de la ‘adolescencia’.

Llegar hasta el bosque propiamente dicho me llevó tiempo.⁹

A lo largo de este tramo del camino, Caperucita se muestra —como no podía ser de otro modo— ingenua, temerosa y, en alguna ocasión, incluso sumisa, como se puede apreciar en el siguiente fragmento, en que Caperucita hace referencia al símbolo fálico de los árboles enhiestos:

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.¹⁰

De todos modos, aunque predomina la tibieza de la actitud juvenil, ya afloran incipientemente los rasgos que constituyen la personalidad de Caperucita y que germinarán con fuerza en las siguientes etapas de su trayecto vital: rebeldía, independencia e intenso deseo sexual, entre otros. Los siguientes fragmentos son una muestra perfecta:

A mamá la escucho pero no la oigo. Quiero decir, a mamá la oigo pero no la escucho. De lejos como en sordina.¹¹

Los abismos —me temo— me van a gustar. Me gustan.¹²

⁹ Valenzuela, Op. Cit., p. 112.

¹⁰ Valenzuela, Op. Cit., p. 112.

¹¹ Valenzuela, Op. Cit., p. 112.

¹² Valenzuela, Op. Cit., p. 112.

La frutilla puede tener un gusto amargo detrás de la dulzura. No la meto en la canastita, la lamo, me la como. Alguna semillita diminuta se me queda incrustada entre los dientes y después añoro el gusto de esa exacta frutilla.¹³

3.2.2. La etapa de la ‘juventud adulta’.

Madre me dijo cuidado con el lobo, y me mandó al bosque. Ha transcurrido mucho camino desde ese primer paso.¹⁴

En esta segunda etapa, Caperucita se torna voluptuosa y atrevida. Tanto sus actos — apenas insinuados en el texto— como el bosque que la circunda —que, camaleónico, se adapta a la sensibilidad de su huésped— desprenden una sexualidad exacerbada:

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.¹⁵

3.2.3. La etapa de la ‘madurez’.

En el ecuador del trayecto vital, se consuma la identificación de Caperucita con su madre; una identificación que se ha ido fraguando a lo largo de todo el peregrinaje. El fragmento del espejo es el clímax de esta identificación progresiva:

¿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

¹³ Valenzuela, Op. Cit., p. 113.

¹⁴ Valenzuela, OP. Cit., p. 117.

¹⁵ Valenzuela, OP. Cit., p. 116.

*ella. Me reí, se río, 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.*¹⁶

Como se puede apreciar en el texto, el detalle del rasguño en la frente deshace la interpretación de que la imagen que revela el espejo es la de otra persona distinta a la que lo está observando —como ocurre en el cuento de Blancanieves; la deshace y, en su lugar, arraiga la interpretación de que Caperucita está contemplando su propio rostro, transformado ya, eso sí, por el efecto performativo del tiempo, en el de su madre.

Y, alcanzado el estatus de madre (o de madre en potencia), es de lo más lógico que Caperucita afirme que “algunas frutas cosecho en el camino y hasta quizá florezca”, de lo que se deduce que de la unión carnal con esos hombres-fruta quizá surjan —es decir, surgirán— otras Caperucitas que terminarán transitando el mismo bosque. El texto termina legitimando esta deducción:

*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.*¹⁷

3.2.4. La etapa de la ‘senectud’.

Cuando Caperucita alcanza el final de su camino vital, cuando llega por fin a la casa de la abuela, un destino tantas veces demorado, el texto efectúa el movimiento definitivo que, con esmerado sigilo, había estado preparando: en primer lugar, insinúa una segunda y sorprendente transformación de Caperucita: “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”; y, en segundo lugar, presenta la oposición *Caperuloba* roja (la capa es ahora una lengua) / *Abuelaloba* para, inmediatamente después, disolverla mediante el mecanismo del espejo invisible, mediante un vacío o elipsis estructural, mediante un movimiento intertextual que remite al primer espejo que Caperucita, en el ecuador de su vida, encuentra en el bosque. Así pues, *Caperuloba* no comparte el lecho con su *Abuelaloba*, sino consigo misma, ya que la mera presencia de la oposición mencionada

¹⁶Valenzuela, OP. Cit., p. 120.

¹⁷Valenzuela, OP. Cit., p. 123.

instala un espejo en mitad del lecho, en ese intersticio de sábanas que es un vacío estructural preparado para ser saturado; un espejo que, siendo producto de la oposición, la disuelve:

Y cuando voy a expresar mi asombro, una voz en mí me habla como si estuviera repitiendo 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 mencionar su boca La reconozco, lo reconozco, me reconozco.

Y la boca traga y por fin somos una.

*Calentita.*¹⁸

Nuevamente, lo que parecía un exterior (la abuela) se revela como un interior. Pero, más allá de la abolición de esta oposición, lo verdaderamente importante es lo que, ideológicamente, representa la transmutación de Caperucita en licántropo. Antes de resolver esta incógnita, es necesario que aborde el último de los elementos simbólicos.

3.3. El Lobo patriarcal.

El Lobo es símbolo inequívoco de la institución patriarcal; el bosque, un trasunto del hermético espacio social que ésta gobierna, un espacio por el que irradia su poder coercitivo. Al Lobo, por consiguiente, en tanto instancia que fiscaliza, controla y sojuzga las voluntades —sobre todo las femeninas—, hay que temerlo y, por descontado, contentarlo.

En el texto, el Lobo se presenta también como una urdimbre de diferencias, de elementos diseminados; si se prefiere, como una fuente de luz que proyecta sus haces: en primer lugar, el Lobo que, como fuerza perceptible pero inasible, acecha, aparece y desaparece; en segundo lugar, los árboles enhiestos y los troncos rugosos, monumentos altivos en cuya superficie se lee el rostro del patriarca; en tercer lugar, los hombres-fruta, que “son apenas su sombra (del Lobo)”, que son los muñecos de feria mediante los cuales el Lobo —experto ventrílocuo— habla y ejecuta, sin que ellos mismos se aperciban; y, en último lugar, la madre (hija y abuela al mismo tiempo), la madre protectora, la madre preventiva, la ignorante madre,

¹⁸ Valenzuela, Op. Cit., p. 125.

malévola en su ignorancia, que le dice a su hija que tema al Lobo y, al temerlo, se convierta en su sierva.

4. La subversión en el seno del patriarcado.

Ha llegado ya el momento de resolver la incógnita de la piel de lobo y, en definitiva, de completar la interpretación del texto:

Iniciaré mi argumentación con la siguiente pregunta: ¿Caperucita se deja fagocitar por el discurso de la capa roja que obligatoriamente le ha sido asignado, se deja seducir por el discurso adoctrinador de su madre, por la voz en sordina del patriarcado; o, por el contrario, como diría Butler, utiliza las mismas normas que la animan y delimitan como recursos a partir de los cuales forja la resistencia, la subversión y el desplazamiento?

Inobjetablemente, Caperucita es un ser subversivo, pues no sólo no teme al Lobo ni le rinde pleitesía, sino que, además, lo ignora, lo trata con sarcasmo, lo ningunea, lo atrae provocándolo para, instantáneamente, expulsarlo con un gesto despreciativo; y esto lo hace tanto con el Lobo como energía omnipresente como con sus sombras, esos hombres que no son más que frutas que Caperucita desestima en cuanto les ha sustraído su jugo, esquivando así vínculos perniciosos que le tienen reservado el papel de sujeto sumiso. Por tanto, Caperucita es un ser proactivo, que se alza por encima de las normas que la constituyen y que, en suma, actúa como sujeto dominante en el seno del patriarcado.

¿Cuál es la consecuencia de este comportamiento subversivo? Podría ser la del alumbramiento de un nuevo sujeto femenino que dinamitase definitivamente los cimientos del patriarcado e inaugurase un nuevo escenario de representación donde reconstruir una identidad fracturada por un discurso dominante y aniquilador cuyo origen se ha borrado del presente. Pero esta no es la apuesta del texto. No, no lo es. No puede serlo porque Caperucita termina transformándose en el Lobo. Caperucita, mediante su ejercicio de resistencia, termina reproduciendo el comportamiento dominante del patriarcado, reproduciendo todos sus gestos, todas sus maneras; la asimilación, pues, resulta ineludible; la capa roja es indestructible, siempre estará presente, bien como capa, bien como lengua. En el seno del patriarcado, se puede ser una oveja o un lobo, pero sólo eso. El patriarcado es una fábrica de ovejas y lobos, de ovejas que al resistirse se transforman en lobos, de ovejas que creen ser ovejas e incluso unicornios y que, sin embargo, son los mismos lobos de los que pretenden escapar.

He aquí como la literatura proclama, con mayor eficacia que la propia teoría, la cruda realidad del sujeto posmoderno.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

CARBONELL, Neus y TORRAS, Meri (eds.): *Feminismos literarios*. Madrid: Arco-Libros, 1999.

DERRIDA, Jacques: *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967. Trad. Esp. *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

—*L'écriture et la différence*, París, Seuil, 1967. Trad. Esp. *La escritura y la diferencia*, Madrid, Anhropos, 1989

—*La dissémination*, París, Seuil, 1972. Trad. Esp.: *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975.

MÉRIDA, Rafael M. (ed.): *Sexualidades transgresoras*, Barcelona, Icaria, 2002.