

CUERPO, TRAUMA Y TRANSFORMACIÓN EN “THE WOODCUTTER’S BRIDE”,  
DE DEIRDRE SULLIVAN

BODY, TRAUMA AND TRANSFORMATION IN “THE WOODCUTTER’S BRIDE” BY DEIRDRE SULLIVAN

**Dolores HORNER BOTAYA**

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA LEÓN | León Guanajuato, México

Contacto: [dolores.hornerbotaya@leon.uia.mx](mailto:dolores.hornerbotaya@leon.uia.mx)

ORCID iD: 0009-0003-2297-9678

**Resumen**

En el relato “The Woodcutter’s Bride”, incluido en su colección *Tangleweed and Brine* (2017), la autora irlandesa Deirdre Sullivan reescribe el cuento de “Caperucita Roja” utilizando estrategias narrativas que vinculan el tratamiento del espacio con el cuerpo del personaje principal para enfatizar la metamorfosis de la protagonista y su rol en la trama, lo cual subvierte el elemento iniciático al interior de la misma. A partir de uno de los finales mejor conocidos del cuento, el de los hermanos Grimm, la autora reescribe la trama de “Caperucita Roja” y enfatiza la devoración como vivencia traumática y metamorfosis no consumada al mismo tiempo. Según teóricos como Jack Zipes y Maria Tatar, la transformación es un elemento fundamental dentro del género del cuento de hadas, que siempre es susceptible de analizarse desde una perspectiva sociocultural. En el presente artículo se examinan aspectos sustanciales de la tradición de la reescritura de “Caperucita Roja” en el texto de Sullivan, tales como el trauma, el deseo, la agencia de la protagonista y el valor de su desobediencia frente a las condiciones impuestas por su contexto. Gracias al uso de la primera persona dentro de la voz narrativa, la “Caperucita Roja” de Sullivan genera una identificación en el lector que funciona como herramienta para entablar un diálogo

**Abstract**

In the short story “The Woodcutter’s Bride”, included in her collection *Tangleweed and Brine* (2017), Irish author Deirdre Sullivan rewrites the traditional tale of “Little Red Riding Hood” using narrative strategies which link the treatment of space with that of the body of the main character to emphasize the protagonist’s metamorphosis and her role in the plot, all which contributes to subvert the coming-of-age motif in the story. Sullivan’s tale uses one of the best-known endings of the canonical tale, the one rewritten by the Grimm brothers, to reinvent the plot of the protagonist and emphasize the devouring act as a traumatic experience and an incomplete transformation at once. According to fairy tale scholars such as Jack Zipes and Maria Tatar, transformation is one of the genre core aspects, and can be analyzed from a sociocultural perspective. In the analysis tradition of “Little Red Riding Hood” we can examine concepts such as trauma, desire, the main character’s agency and the importance of her disobedience into an adverse context. Sullivan’s version elaborates on those concepts and, by letting the main character tell her own story the author provokes an identification with the reader.

con versiones actuales y futuras del mismo cuento. El cuerpo y el espacio se configuran como estrategias narrativas que cuestionan versiones anteriores de "Caperucita Roja" y a la vez entablan un diálogo con otras reescrituras del mismo cuento elaboradas por autoras.

The representation of the body and space work as narrative strategies that question earlier versions of "Little Red Riding Hood" and at the same time foster dialogues with other rewritings of the same plot written by contemporary women authors.

**Palabras clave:** *Simbolismo en cuentos de hadas*||*Cuentos de hadas en la literatura*||*Literatura irlandesa*||*Arte feminista*||*Cuarta ola del feminismo*||*Literatura feminista*||*Sullivan, Deirdre*

**Keywords:** *Symbolism in fairy tales*||*Fairy tales in literature*||*Irish literature*||*Feminist art*||*Fourth-wave feminism*||*Feminist literature*||*Sullivan, Deirdre*

El presente artículo explora cómo en el cuento "The Woodcutter's Bride", de Deirdre Sullivan, la forma en que se representa el trauma en el cuerpo y su extrapolación en la representación del espacio sirven para enfatizar la metamorfosis de la protagonista y su papel al interior de la trama, lo cual configura una nueva versión de la historia que subvierte el componente iniciático al interior del relato. Según consigna Diana Rodríguez Bonet (2022), Deirdre Sullivan es una escritora y profesora de Galway quien ha publicado varios libros para adultos que le han merecido ser nominada al premio europeo de literatura. Con su colección de reescrituras de cuentos de hadas *Tangleweed and Brine*, publicada en 2017 y aun sin traducción al español, ganó el Post Irish Book of the Year Award en 2018 (41). Rodríguez Bonet (2022) atribuye las reescrituras de Sullivan a la cuarta ola de los feminismos, dado que se enfocan en los roles de género y le dan voz a los personajes silenciados u oprimidos de los cuentos de hadas tradicionales (43). A partir de eso podríamos considerar que las estrategias narrativas que utiliza Sullivan para transgredir las tramas tradicionales poseen un claro interés en subvertir el papel de las heroínas como se suele entender desde la óptica canónica. Las atmósferas ricamente trabajadas y el uso de recursos narrativos donde predominan las metáforas y un interés formal evidente convierten a *Tangleweed and Brine* en una colección de cuentos que vale la pena incluir en el nuevo canon de reescrituras de cuentos de hadas contemporáneas integrado por autoras.

Dentro del volumen se presentan trece reescrituras feministas de cuentos clásicos. Las heroínas de los cuentos toman sus propias decisiones y de alguna manera intentan recuperar su agencia frente a los obstáculos que se les presentan en tramas que conocemos por las versiones tradicionales de las historias. Frente a los finales cerrados y reconocibles de las versiones canónicas, Sullivan propone finales abiertos que cuestionan al lector y enfatizan aquello que no puede revelarse dentro de las tramas mejor conocidas (Rodríguez Bonet, 2022: 44). Los temas que se silencian, las subalternidades y las perspectivas que pudieran considerarse marginales (sobre todo en lo que refiere a los personajes femeninos) se exploran de diversas maneras a lo largo de los cuentos, buscando el desasosiego y la sorpresa del lector.

Dentro de *Tangleweed and Brine*, los trece cuentos se organizan en dos partes o secciones, como lo indican los títulos asignados a cada una de ellas: cuentos de tierra (las “enredaderas” o *tangleweed*) y cuentos de agua (la “salmuera” o *brine*). Las tramas que ocurren en medio del bosque, con énfasis en la fauna y flora salvajes, tales como “Caperucita Roja”, “Rapunzel” o “Blancanieves” se agrupan en la primera sección, mientras que los cuentos donde el mar o los ríos juegan un papel relevante, tales como “La sirenita” o “La chica de los gansos” pertenecen a la segunda sección (Rodríguez Bonet, 2022: 44). Rodríguez Bonet (2022) apunta con acierto que la atención crítica que ha recibido el libro de Sullivan, pese a tratarse de una colección premiada (con el Post Irish Book Award, como ya se mencionó), no ha sido tan generosa como podría pensarse (44). En ese sentido, este artículo resulta pertinente para analizar las estrategias narrativas que la autora despliega para representar el trauma, el cuerpo y su relación con la transformación dentro de uno de los cuentos más logrados del libro, la reescritura de “Caperucita Roja” titulada “The Woodcutter’s Bride”.

En su reseña sobre dicho volumen, Liz Maguire (2018) afirma que los finales abiertos de Sullivan proporcionan una suerte de advertencia narrativa que, a la vez, imita y cuestiona las moralejas de los cuentos tradicionales: “with the transparency of today’s feminist narrative, simultaneously healing through its warnings” (43). En ese sentido, los personajes femeninos de los cuentos de Sullivan, que en muchos casos son las protagonistas, utilizan la primera persona del singular para narrar su historia y aportar su punto de vista dentro del relato. Este recurso narrativo no es ajeno a las reescrituras contemporáneas, pero en *Tangleweed and Brine* se convierte en una de las características clave de los cuentos. Si, como sostiene Maguire (2018): “Sullivan’s articulation of

womanhood is at once recognisable—the strength of stoic character—and therefore eerie in its ability to communicate innermost privacies” (43), el hecho de que muchos de los cuentos estén narrados en primera persona ayuda a iluminar las áreas oscuras de las que habla Rodríguez Bonet (2022), así como a proporcionar posibilidades de identificación para el lector con la problemática de las protagonistas. Maguire (2018) propone que el discurso de los personajes femeninos a partir de los cuentos configura: “durable metaphors for the weight women carry in their very existence.” (43).

Desde dicha perspectiva, las reescrituras de Sullivan son dignas herederas de otras autoras, tales como Angela Carter o Margaret Atwood, quienes deconstruyen el discurso patriarcal a partir de la voz de una protagonista que enuncia, sin pudor, una serie de condiciones dentro de un conjunto de acciones aparentemente preestablecidas, pues todas las tramas de los cuentos de hadas tradicionales parecieran conducir a lugares similares: el matrimonio, el final feliz o el castigo por la transgresión de ciertos roles previamente impuestos. En este sentido, Sullivan despliega varias estrategias narrativas distintas (un énfasis en la atmósfera, el uso de la primera persona del singular para narrar los cuentos, construir la tensión a partir de las tramas conocidas y la perspectiva que las protagonistas tienen de las mismas, entre otras) que le permiten reinventar las tramas canónicas y ofrecer a las lectoras otras posibilidades de interpretación que no se reducen a los roles conocidos previamente.

### **Reescrituras de “Caperucita Roja”: el cuento de hadas y sus posibilidades (meta)narrativas**

Partiendo de la definición de *intertextualidad* desarrollada por Julia Kristeva (1988), quien afirma que se trata de la copresencia de un texto en otros, podemos deducir que los cuentos de hadas, tanto los tradicionales como los contemporáneos, son siempre palimpsestos que se construyen a partir de distintas fuentes, tanto orales como literarias, dirigidas al público infantil o a los adultos. Debido al fuerte componente intertextual que se halla presente dentro del cuento de hadas, siempre que leemos versiones contemporáneas tenemos que contemplar la posibilidad de que se nos asuma conocedores de alguna de las versiones canónicas de la historia.

A partir de los años setenta, cuando la crítica literaria feminista comienza a interesarse por el cuento de hadas como producto cultural, las preguntas acerca del proceso de introducción al canon y la tradición dominada por las plumas masculinas llevaría al descubrimiento y la recuperación de versiones alternativas de diversos cuentos, así como a la identificación de voces femeninas (en términos autorales) dentro de la producción de cuentos de hadas a lo largo de la historia (Haase, 2000: 16). Con base en este enfoque podríamos afirmar que la mayor parte del estudio del cuento de hadas que se realiza dentro del campo literario elige visibilizar a autoras no del todo reconocidas de tradiciones disímiles o utilizar algún tema transversal y analizar los cuentos como ejemplos del tratamiento de dicho tema, casi siempre en contraste con las versiones tradicionales.

Debido a su carácter de palimpsesto intertextual, siempre que el cuento de hadas se escribe, de alguna manera, se está reescribiendo. Desde este punto de vista, las reescrituras contemporáneas realizadas por autoras ofrecen un panorama comparativo con las versiones mejor conocidas que pretende, a su vez, iluminar ciertas áreas de significado según el énfasis que se decida dar al relato. Según Donald Haase (2000), tanto los estudios de género como el estudio del cuento de hadas contemporáneo cobrarán importancia decisiva durante los años setenta, y ambos cuestionarán de forma relevante las instituciones culturales y los procesos de socialización (41).

Si, como afirma Jack Zipes (2007), “[a] product of civilization, the literary fairy tale, in contrast to the rough and raw folk tale, is very ‘civil.’ Paradoxically, the fairy tale creates disorder to create order and, at the same time, to give voice to utopian wishes and to ponder instinctual drives and gender, ethnic, family, and social conflicts” (15), entonces podemos afirmar que cada uno de los cuentos posee propósitos de socialización específicos y, por tanto, dichos propósitos pueden cuestionarse e incluso subvertirse por medio de versiones que los pongan en duda o propongan otras soluciones a las tramas. En pocos cuentos es tan evidente la necesidad de cuestionar los roles como en “Caperucita Roja”, pues al tratarse de una historia en la cual la inocencia de la protagonista es castigada de forma asimétrica en relación con la falta, la trama pone en evidencia no sólo lo que se esperaba de las niñas dentro de un contexto cultural determinado sino también los horizontes morales a los que se supone que deberían adscribirse.

Existen dos variaciones canónicas entre las versiones tradicionales de “Caperucita Roja”. La primera, firmada por Charles Perrault y publicada en 1697, termina con la Caperucita siendo devorada por el lobo. La moraleja de Perrault apunta a tener cuidado con lobos más o menos disimulados, y el destino de la niña se considera su justa recompensa por haber desobedecido el mandato de su madre de no hablar con extraños. En el caso de la versión de los Grimm, publicada en 1812, se introduce al personaje del leñador en el último momento de la trama para que sea capaz de rescatar a la Caperucita, a quien el lobo ya devoró. El leñador saca a la abuela y a Caperucita de la panza del lobo y, más tarde, rellena la barriga del lobo con piedras y lo lanza al río. La versión de los Grimm es la que suele tener mayor difusión, sobre todo en las reescrituras dirigidas a infancias, aunque la de Perrault tiende a reaparecer cada tanto (Zipes, 1986).

El caso concreto de “Caperucita Roja” mueve a la reflexión, pues se trata de una de las tramas más reescritas, cuya popularidad no ha decaído en ningún momento de la historia. Sea porque el lobo es un personaje atractivo que no se ciñe a los estándares de los villanos clásicos de los cuentos (pues seduce al mismo tiempo que comete actos de indecible violencia), o porque la historia de la pérdida de la inocencia sigue resonando en el lector, lo cierto es que las reescrituras contemporáneas de esta trama son algunas de las más habituales. Aunque no es la intención del presente artículo enlistar ejemplos de manera exhaustiva, debido a sus puntos en común, —sea temáticos o estilísticos— con “The Woodcutter’s Bride”, podríamos pensar en cualquiera de las tres Caperucitas (“The Werewolf”, “The Company of Wolves” y “Wolf-Alice”) incluidas en la colección *The Bloody Chamber* (1979), de Angela Carter, pero también en “Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja” (1993) de Luisa Valenzuela o en *Caperucita en Manhattan* (1990), de Carmen Martín Gaité. En cada una de estas versiones se abordan temas que tienen que ver con la sexualidad, la individuación y el deseo, así como las expectativas sociales que pueden condicionarlos en un contexto determinado.

La idea de la transformación inmediata y milagrosa es clave para entender la mayor parte de los cuentos de hadas que han permanecido con nosotros (Zipes, 2007: xii). Podríamos incluso afirmar que la modificación del cuento al reescribirlo conlleva muchas veces enfatizar las escenas de transformación que ocurren al interior del relato. Una de las acepciones clásicas de la definición del cuento de hadas indica que se trata de relatos en los que se enfatiza el sentido de

maravilla o asombro del lector u oyente (de ahí que otra de sus denominaciones sea la de cuentos maravillosos). Es posible llevar esta noción aún más lejos y pensar incluso que la transformación permite, en gran parte, el efecto de asombro o maravilla por el cual los cuentos de hadas han llegado a distinguirse. En palabras de Zipes (2007): “It is the transgression that makes the tale exciting; it is the possibility of transformation that gives hope to the teller and listener of a tale” (50). El agua se transforma en fuego, las calabazas en carrozas, de la boca de las doncellas salen diamantes. En el caso de la “Caperucita Roja”, sin embargo, la transformación ocurre cuando el lobo devora a la niña. Al contrario que en otras tramas, el deseo del lector opera para que la transformación se suspenda o nunca se produzca, de ahí que la niña salga intacta (junto con su abuela) de la panza del villano, en la versión de los Grimm.

Ser devorado es una transformación en sí misma. No sólo porque marca la frontera entre la vida y la muerte, sino también porque simbólicamente implica un castigo a la transgresión de la protagonista ante las advertencias de su madre. Si bien en el cuento de “Caperucita Roja” no pareciera ocurrir ningún tipo de magia, no deja de resultar sorprendente que cuando sacan a la niña y a la abuela de la barriga del lobo ambas se encuentren vivas, completas y aparentemente sin daños. De esta manera, tanto la transgresión como la transformación se imbrican dentro de la trama para generar el efecto de maravilla; la escena de transformación ocurre cuando el lobo engulle a Caperucita y a su abuela. Sin embargo, pareciera también que la transformación no termina de ocurrir del todo, porque cuando el leñador las saca de la panza siguen igual que como estaban antes. De alguna forma son restauradas sin cambios y eso es un acontecer milagroso en sí mismo.

En la mayor parte de los cuentos de hadas el éxito de la protagonista, explica Zipes (2007), suele conducir dentro de la trama al matrimonio, la adquisición de riquezas, la sobrevivencia, el dinero, la sabiduría o una combinación de éstas (50). En el caso de la “Caperucita Roja”, el hecho de que la niña sobreviva es ya un signo de la transformación que ha sufrido. Las funciones de la trama la han conducido a la transformación maravillosa que pareciera requisito del género, pero funcionan para evidenciar el castigo que merece la protagonista por haberse apartado del sendero. Según Maria Tatar (1992): “‘Little Red Riding Hood’ contains the customary prohibition/violation pattern of cautionary tales” (35). Ni el castigo es proporcional a la falta ni las consecuencias se adecuan del todo a la advertencia. El castigo por la desobediencia

de la niña (ser devorada por el lobo) pareciera excesivo frente a la transgresión que ella cometió anteriormente (desobedecer las indicaciones de su madre). Según varias fuentes especializadas, entre las que se encuentran las investigaciones hechas por Paul de la Rue (Dundes, 1989: 13), esto podría explicarse, al menos en parte, debido a que, en versiones anteriores del relato, tanto orales como escritas, Caperucita tenía mucha mayor agencia y burlaba al lobo de diversas maneras. En estos ejemplos la niña adquiriría astucia y habilidades para lograr escapar del lobo por sus propios medios. Si nos atenemos a esas variantes, entonces podríamos afirmar que "Caperucita Roja" se trata, al menos desde cierta perspectiva, de un cuento de iniciación.

Sin embargo, en las versiones tradicionales dicho cuento iniciático ha sido signado por el castigo y la violencia. La protagonista no tiene la posibilidad de aprender a defenderse del lobo y, por tanto, se le reduce a la dicotomía de víctima (porque es a ella a quien asesinan al final de la historia) y culpable (pues transgredió las normas que se le indicaron y, por tanto, merece ser castigada). La violencia sexual dentro del cuento, que se considera una alegoría para la violación, se revela como una de las partes germinales de la trama. En palabras de Jack Zipes (2007): "Among the motifs there is often a special germ to every canonical fairy tale, and in the case of 'Little Red Riding Hood,' it is rape (violation, the devouring of a little girl or boy) that is at the heart of the discursive formation" (32). La pérdida de la inocencia por parte de la protagonista se codifica a través de la violencia.

Zipes (2007) relata cómo en su devenir histórico, el cuento de "Caperucita Roja" pasa de ser un relato de iniciación a una advertencia sobre la moral sexual de las niñas. Perrault y los hermanos Grimm retoman las versiones folclóricas y colocan la violación en el centro del discurso narrativo; además, convierten a la protagonista en víctima de su propio abuso, al hacerla responsable de la violencia del lobo por haber transgredido la advertencia de la madre (28). Dicho cambio radical dentro del relato resulta muy significativo pues las versiones literarias, reescritas y reproducidas gracias al heteropatriarcado, se volvieron dominantes tanto en las tradiciones orales como literarias de Alemania, Francia, Gran Bretaña y los Estados Unidos, naciones que ejercen una hegemonía cultural en occidente. De hecho, las versiones de Perrault y los Grimm se volvieron tan relevantes en el proceso de socialización de estos países que generaron un discurso cultural mucho más amplio acerca de los roles sexuales y el comportamiento que exigen, cuyas

perspectivas antagónicas siguen iluminando distintos aspectos del cambio social y cultural (Zipes, 2007: 28). En las versiones canónicas la transformación se suspende y, aunque podría alegarse que eso es una transformación en sí misma, la iniciación de la protagonista queda trunca por el castigo al cual es sometida. El cuento iniciático que provenía de las versiones orales o literarias anteriores a Perrault se populariza como una trama de advertencia codificada en clave de abuso sexual.

Cuando las autoras contemporáneas reescriben el cuento de “Caperucita Roja”, una de las principales características que suele hacerse presente en sus versiones consiste en devolver al relato su componente iniciático. Ocurre así en “The Werewolf”, de Angela Carter (1979), en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” de Luisa Valenzuela (1993), y también en “The Woodcutter’s Wife”, de Deirdre Sullivan (2017). La forma en que Sullivan incorpora dentro de su relato la escena de violencia sufrida por la protagonista, así como el concepto de trauma y su correlato con la casa y el cuerpo de la Caperucita narradora al interior de la trama, apuntan a construir una narrativa de iniciación en donde la transformación del personaje principal se consuma a través de la subversión de los motivos que aparecen en las versiones canónicas.

### **“The Woodcutter’s Wife”: cuerpo, trauma, espacio y transformación**

Muchas de las reescrituras más relevantes comienzan con un “qué pasaría si”. Sullivan retoma este detonante y lo utiliza como hipótesis para indagar qué ocurriría si el leñador se hubiera llevado a Caperucita a su cabaña. Siguiendo la versión de los Grimm, en “The Woodcutter’s Wife” se propone que la niña se ha casado con el leñador y desde entonces es su esposa. Aparentemente vive prisionera en la casa del hombre, justo al borde del bosque. ¿Sería el leñador un personaje masculino más amable que el lobo feroz? ¿Ejercería (o no) violencia sobre la protagonista? ¿Cómo narraría la Caperucita su historia de violación y sobrevivencia? Estas son algunas de las incógnitas con las que Sullivan juega dentro de su cuento.

Sullivan (2017) retoma la advertencia de la madre (16) y utiliza al personaje del leñador que viene del cuento de los Grimm como alguien que restaura el orden al interior del relato, aunque valdría la pena preguntarse si casarse con una “novia niña” (17) es parte de las atribuciones morales del personaje. La narración comienza con la nieve

cayendo por todas partes. Una mujer refiere en primera persona lo que ocurre mientras la casa se ve rodeada por esta tormenta invernal. La protagonista resiente el frío y aprovecha las condiciones meteorológicas para entamar un soliloquio sobre su propia historia. Hacia el final del cuento, desentierra de los cimientos de la casa una prenda que bien podría ser su capa roja o bien el pellejo del lobo que, como deja entrever, quiso devorarla cuando era niña. La mujer logra transformarse y entrar en calor gracias a esa prenda. Aunque en términos de las acciones el relato de Sullivan puede resumirse en pocas oraciones, la tensión se construye gracias a lo que la protagonista no puede terminar de nombrar, a la atmósfera que convierte a la casa en una extensión narrativa del cuerpo de la mujer y a la manera en que el trauma de la violencia se oculta mientras se hacen evidentes sus efectos más escalofriantes (el frío de la mujer, el trato que le dispensa el leñador, aquello que la otra Caperucita no se atreve a relatar).

Dentro del cuento de hadas el cuerpo suele ser uno de los vehículos privilegiados de la transformación. Puede ser así desde los atuendos que viste la protagonista y que le garantizarán un mayor estatus en la sociedad, como ocurre en "Cenicienta", pero con mayor frecuencia es el cuerpo el que se ve afectado por la transformación radical a donde lo orilla la trama. Pensemos en la cabeza degollada de las esposas de Barbazul, en la "Bella Durmiente" que duerme cien años y se despierta cuando el príncipe azul la embaraza y da a luz a unos hijos gemelos o en la Bestia que se transforma de un ser monstruoso y animalesco en un príncipe humano, gracias a las virtudes del amor incondicional. En el caso de Caperucita, el acto de ser devorada por el lobo constituye en sí mismo una agresión absoluta contra el cuerpo de la protagonista. Si nos atenemos a las hipótesis que hablan de la violación como el germen discursivo dentro del relato, la idea de la transgresión ocurre sobre y a través del cuerpo, dado que la devoración es un símil para la penetración de la protagonista.

"When I was a small girl something happened to me in the forest" (Sullivan, 2017: 11, 16, 17), repite una y otra vez la Caperucita de Sullivan, como en una especie de estribo que apunta hacia el trauma, pero también la iniciación a la que fue sometida, y que de algún modo ha quedado interrumpida debido a los años que ha pasado como esposa dentro de la cabaña del leñador. Pese a que no nombra su estatus de prisionera, es claro dentro del cuento que el leñador la llevó a la cabaña y se casó con ella sin siquiera pedirle permiso, y que fuera de la casa se ciernen las amenazas del bosque y la nieve. Por tanto, la protagonista no puede salir.

Si partimos de la definición de trauma que propone Sarah Wood Anderson en su libro *Readings of Trauma, Madness and the Body*: “a reaction to events so terrible, so painful, that victims cannot properly understand or incorporate the events into their normal existence” (Wood, 2012: 2), entonces podríamos afirmar que la protagonista del relato de Sullivan está esforzándose por poner palabras a aquello que no puede nombrar. Como no es capaz de relatarlo, su cuerpo y el espacio sirven como una especie de puente narrativo que, a su vez, oculta y denota lo que ha ocurrido con su pasado.

El trauma se aloja en el cuerpo (Van der Kolk, 2014) y, en ese sentido, “The Woodcutter’s Wife” es un discurso que transmite la vivencia del trauma y las maneras en que dicha vivencia es simbolizable. Fiel a la tradición del género, Sullivan utiliza un título que nombra al personaje principal por lo que debiera ser su función dentro del relato: la mujer del leñador. En ningún momento se le nombra “Caperucita Roja”, pese a que en el índice se indica que se trata de una reescritura de dicho cuento. Sin embargo, por la manera en que la protagonista relata su historia, sabemos que sigue atrapada en un pasado que no le ha permitido trascender su hechizo para cumplir con sus nuevas funciones, mismas que tampoco sabemos si son o no voluntarias, aunque el cuento apunta a que se le asignaron en lugar de que ella las eligiera.

Dentro del cuento de hadas, la manifestación física del trauma suele reflejarse directamente en los cuerpos de los personajes. En algunas versiones de Rapunzel el príncipe se queda ciego cuando la bruja lo arroja desde arriba de la torre, así como en Yorinda y Yoringuel de los hermanos Grimm. En el caso de “Caperucita Roja”, pareciera que la devoración es en sí misma la marca del trauma, pese a que cuando la sacan de la barriga del lobo no aparenta haber sufrido cambios físicos evidentes. En otros cuentos, la mutilación de los personajes o sus deformidades físicas nos remiten a vivencias traumáticas; los personajes sufren algún tipo de discapacidad que les es restaurada hacia el final del relato, cumpliendo con los estereotipos clásicos que sostienen que belleza y bondad van aparejadas. Debido a ello, las reescrituras contemporáneas suelen cuestionar dichos supuestos. Incluso pueden llevar el cuestionamiento más allá, y entonces la narración del trauma y sus efectos no se observan sólo de manera física sino también dentro de la psique de los personajes. Dado que Sullivan está narrando en primera persona, observamos cómo las heridas resultantes de la experiencia dentro del bosque producen aún en el personaje principal una ambivalencia que no se siente capaz de relatar.

La repetición del estribillo que remite a la vivencia traumática se hace eco en las teorías sobre el trauma que aluden a la repetición incesante de la vivencia traumática, de forma involuntaria, pues domina la conciencia inhabilitando otras posibilidades de pensar o actuar (Levine, 2009: 65). De alguna forma, el deseo de la Caperucita de Sullivan ha quedado congelado por el trauma y sólo puede liberarse cuando la protagonista es capaz de recuperar aquello que es suyo por derecho. La ambigüedad intencionada, en que no se nos explica si se trata de la piel del lobo o de su propia capa roja, problematiza la idea de la iniciación sexual como perteneciente solamente al terreno del trauma y siembra en la lectora la duda de si la experiencia de Caperucita fue solamente dolorosa o si ella ha optado por vivirla de ese modo influida, al menos en parte, por el leñador.

El cuerpo de la Caperucita de Sullivan literalmente queda congelado por el trauma y sólo se descongela (y por tanto se transforma) cuando se pone la capa/ piel del lobo:

In a place hollowed beneath the floorboards something lurks. Hidden deep but I have found it. His skilful sausage fingers built this house and kept it, big and ready, but I have cleaned it every single day since his child bride was rescued and brought home. I am privy to its secrets now, can sense its nooks and crannies more than he. I shake out the dread thing he has hidden. Oh, but it is lovely, soft and rough and altogether shameless. It almost smells of skin and bloodied breath. (Sullivan, 2017: 17)

En la cita se observa cómo la casa se ha transformado (gracias a las sucesivas tareas de cuidados que ha realizado la protagonista) en una extensión de su cuerpo, que ahora re-conoce como propio. Aquello que la protagonista teme encontrar en realidad sirve como entrada a una sensualidad y un calor que parecían olvidados. En suma, le permiten completar la iniciación que había quedado suspendida. Este proceso de descongelamiento constituye el final abierto del cuento.

Para que dicho efecto pueda llevarse a cabo, los espacios en que transcurre la diégesis deben reflejar y antagonizar las emociones de la protagonista. En términos espaciales, la triada simbólica que funciona en paralelo dentro del cuento está compuesta por el bosque, la casa y la nieve. El bosque opera como una especie de bisagra dentro del entramado simbólico del relato: es el lugar de la aventura y el descubrimiento, de la pérdida de la inocencia y del dolor. La casa protege, pero, al mismo

tiempo, aísla y congela, pues se trata del territorio del leñador que la protagonista ha debido conquistar. La nieve suspende la acción como el trauma suspende la acción, en una estrategia narrativa que recuerda las versiones canónicas donde la iniciación sexual de la protagonista no se consuma. Sin embargo, es dentro de la misma casa que la Caperucita encuentra la fuente de calor que le ha ocultado su marido, el leñador. La astucia que poseía en versiones anteriores a Perrault le es restaurada pese a que no la usa para burlar al lobo, sino para hallar aquello que le pertenece y que su marido ha escondido en las entrañas de la casa.

En tanto espacio simbólico, el bosque dentro del cuento de hadas es a la vez el epítome de lo salvaje y el lugar donde puede resolverse la peripecia. Es en el bosque donde Hansel y Gretel caen presa de la bruja, pero también donde la destruyen, y es en el bosque donde la Caperucita se encuentra con el lobo. En palabras de María José Punte (2013): “El bosque funciona como un lugar que da albergue a los monstruos y a toda clase de especies anormales, o desviadas de la especie. Por eso resulta peligroso. Es en sí mismo una topografía monstruosa, en la medida en que genera significados potencialmente contradictorios y que desafían toda reducción racionalista” (289). Dentro de dichos significados potencialmente contradictorios podríamos nombrar el cumplimiento del deseo. Cuando Jack Zipes (1986) asevera que: “The woods are the natural setting for the fulfillment of desire” (243), se obvia que el deseo es una fuerza en sí misma salvaje, que puede llevar a los personajes a su redención o a su muerte. Dentro de la trama de “Caperucita Roja”, el deseo es en sí mismo problemático porque apunta a la dualidad misma del personaje, sus deseos de transgresión y el castigo que históricamente ha recibido por ella.

Cuando Punte (2013) menciona que: “El paisaje implica la *percepción vivencial* del territorio, el cual no sólo es introyectado por el ojo humano, sino también por su aparato afectivo y estético” (290), nos lleva a pensar en las propiedades del bosque como un reflejo de las emociones de la protagonista. El bosque, en el relato de Sullivan, se regodea en su naturaleza salvaje y ominosa casi como si de otro personaje se tratara. Dentro del cuento de hadas, por lo general la figura del bosque remite a lo inconsciente, lo liminal y lo desconocido. Aunque existen relatos en los que puede aparecer como refugio, en general el bosque, en contraposición a la casa o el castillo, designa un lugar de peripecia y descubrimiento que denota la aventura, la pérdida y la transformación.

Dentro de "The Woodcutter's Bride", el cuerpo de Caperucita se transforma metafóricamente en un árbol que el leñador ha extraído del bosque y ahora utiliza: "He reads me like the rings inside a trunk, the scores and notches that he leaves behind. He takes his work with him, logs and branches. Once-living things that burn, that flake apart" (Sullivan, 2017: 13). De alguna manera la protagonista está muerta, suspendida en un estado de domesticación que no puede permanecer intocado. De ahí que la recuperación de la prenda que se oculta dentro de la casa promueva la metamorfosis que hace falta en la trama.

Simbólicamente la nieve se asocia con la quietud del invierno, con la pausa y la detención, así como con la muerte, la pureza, la castidad, la depresión y la disociación (Ronnberg, 2010: 78). Es otro elemento paradójico en el que se conjuntan lo hermoso y lo letal. Dentro del cuento de hadas, el simbolismo de la nieve se aprovecha al máximo en relatos tales como "Blancanieves", el cual retoma estas dualidades para explorar tópicos como *la perfección, la belleza y la muerte*. En el caso de la Caperucita de Sullivan, la nieve que rodea la casa protege al personaje al tiempo que lo aísla y lo mantiene estático en la vivencia del trauma.

En frases como: "The snow is clean and weighs upon the murk" (Sullivan, 2017: 15), se vuelve evidente la asociación de la nieve con la limpieza. En otra sección del relato, la autora contrapone la infancia y la transgresión de la protagonista con la asepsia de la nieve: "Sometimes I would like to be a child again, and other times a woman made of snow" (17). Una vez que la nieve se ensucie o derrita, el deseo regresará con toda su fuerza: "To find your way, you must give in, must root like a pig until the paths unravel, nosing here and there, increasingly perturbed. Desperate, submitting to the tangling and the staining. The only way you learn" (15). En su libro *Narrative Bodies*, Daniel Punday (2003) explica cómo la transformación del cuerpo rebelde de material en crudo a vehículo del deseo en el mundo exterior ocurre siempre que los pensadores contemporáneos y modernos describen la relación entre el individuo y el mundo (13). El cuerpo articula la tensión entre lo público y lo privado, la experiencia interior y el evento exterior (102). En el cuento de Sullivan, observamos cómo se establece un paralelismo entre el cuerpo de la Caperucita y el cuerpo de la casa, que retrasan la resolución narrativa hasta que la transformación tiene lugar prácticamente al final del relato.

El cuerpo de la Caperucita de Sullivan se rebela y transgrede su estado de congelación a través de un acto premeditado: ponerse la capa que podría o no ser el pellejo del lobo que el leñador (ahora marido de la Caperucita) ha escondido bajo el suelo de la casa (lo que podría considerarse el corazón de la casa). El deseo mueve al cuerpo a transformarse. Cuando en el penúltimo párrafo del cuento la protagonista asevera: “I allow myself to wish for things unspoken. Foreign things that glint beneath the snow and could be filth.” (Sullivan, 2017: 18), está visibilizando la fuerza del deseo como algo que teme y a la vez necesita, como un consuelo y un peligro. El calor que la protagonista siente al final del cuento, su descongelamiento, por así decirlo, remite al trauma que se resuelve gracias a la metamorfosis, un regreso intencionado a la infancia desde el placer y no desde el dolor.

Dentro del cuento de hadas, trauma y transformación suelen ir juntos. En “El patito feo” el momento en que el personaje cobra conciencia de su propia metamorfosis en cisne se diferencia de otros momentos dentro de la trama en los que su apariencia es motivo de sufrimiento y exclusión. En “La sirenita”, la transformación que se efectúa en la protagonista gracias a la bruja (perder la cola de pez y ganar piernas) es un proceso doloroso que le recuerda al personaje, en cada paso, su decisión de elegir pertenecer al mundo de los humanos. En el caso de la Caperucita de Sullivan, la transformación que observamos gracias al cambio de temperatura permite derretir la vivencia traumática y abre la incógnita de si el trauma tiene que ver con el ejercicio de casi devoración del lobo (hacia donde conduce su deseo) o el haberse casado con el leñador.

Sullivan transgrede varios supuestos de las versiones canónicas de “Caperucita Roja”: utiliza la primera persona para narrar la experiencia de la protagonista, y de ese modo provoca una identificación con la lectora a la vez que convierte la trama conocida en una experiencia subjetiva. La riqueza de la atmósfera, que se configura de manera simbólica como estrategia narrativa a partir de los símbolos de *la casa, el bosque y la nieve*, cuestiona la trama conocida y la subvierte. El cuerpo de la Caperucita existe en paralelo con el espacio al interior del relato y se convierte en el vehículo de la expresión del deseo mediante el cual la protagonista será capaz de “descongelarse”. El cuento deja de ser un discurso de advertencia y recupera, de algún modo, los rasgos de relato iniciático que recuerda a las versiones anteriores a Perrault y, a la vez,

entabla un diálogo con algunas reescrituras contemporáneas escritas por autoras. De este modo "The Woodcutter's Wife" hace eco de otras reescrituras contemporáneas al tiempo que propone su propia versión.

A raíz de uno de los finales mejor conocidos del cuento (el que plantean los Grimm, donde el leñador rescata a la Caperucita y a su abuela de la panza del lobo), la autora retoma el periplo del personaje de Caperucita y desarrolla el relato a partir de la devoración como vivencia traumática y transformación no consumada a la vez. El descongelamiento de la protagonista se produce a través de la recreación de la devoración. Cuando se pone la capa/pellejo del lobo, la Caperucita de Sullivan vuelve a experimentar el placer de la desobediencia, y dicha libertad la devuelve a los anhelos infantiles. El cumplimiento del deseo funciona como un retorno al dominio de sí misma: una mujer dueña de sí que ha completado su ciclo iniciático y siente placer en forma de calor. Dentro de las múltiples variantes reescriturales de la "Caperucita Roja" que existen, Sullivan elige apostar por la reivindicación del deseo de la protagonista para increpar a la lectora y sumergirla en la ambigüedad de sus propios impulsos transgresores.

## Referencias bibliográficas

- DUNDES, Alan (Ed.). (1989). *Little Red Riding Hood: A Casebook*. The University of Wisconsin Press.
- HAASE, Donald. (2000). "Feminist Fairy-Tale Scholarship: A Critical Survey and Bibliography". *Marvels & Tales*, 14(1), 15-63. <https://digitalcommons.wayne.edu/marvels/vol14/iss1/1/>
- KRISTEVA, Julia. (1988). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores. (Obra originalmente publicada en 1980)
- LEVINE, Stephen K. (2009). *Trauma, Tragedy, Therapy: The Arts and Human Suffering*. Jessica Kingsley Publishers.
- MAGUIRE, Liz. (2018). "Recharged Fairytales". *Books Ireland*, (378), 43.
- PUNDAY, Daniel. (2003). *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. Palgrave Macmillan.

- PUNTE, María José. (2013). “El retorno a los bosques encantados: infancia y monstruosidad en ficciones del sur”. *Aisthesis*, (54), 287-301. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163229341017>
- RODRÍGUEZ BONET, Diana. (2022). “Feminist Rewritings of Fairy Tales in Ireland: A Case Study of Deirdre Sullivan”. *Études Irlandaises*, (47-2), 41-55. <https://doi.org/10.4000/etudesirlandaises.13253>
- RONNBERG, Ami. (Ed.). (2010). *The Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images*. Taschen.
- SULLIVAN, Deirdre. (2017). *Tangleweed and Brine*. Little Island Books.
- TATAR, Maria. (1992). *Off with their Heads: Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton University Press.
- VAN DER KOLK, Bessel. (2014). *The Body Keeps the Score: Brain, Mind and Body in the Healing of Trauma*. Penguin Random House.
- WOOD ANDERSON, Sarah. (2012). *Readings of Trauma, Madness and the Body*. Palgrave Macmillan.
- ZIPES, Jack. (1986). *Don't Bet on the Prince: Contemporary Fairy Tales in North America and England*. Routledge.
- ZIPES, Jack. (2007). *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*. Routledge.