

## Caperucitas *multimedia*

José Díaz Cuesta  
*Universidad de La Rioja*

Ha habido –y habrá– anuncios basados en la historia de Caperucita Roja, pero el dirigido por Luc Besson para Chanel Nº 5 (ahora son dos, aunque nos limitamos a considerar el primero de ellos) se quedará por un tiempo fijo en nuestras mentes. Este hecho se explica, aparte de por la calidad de las imágenes mostradas, por el inteligente uso que el director francés hace de dos versiones anteriores de la historia, el relato “The Company of Wolves”, de la escritora inglesa Angela Carter (1979)<sup>1</sup>, y el texto fílmico homónimo, obra del director irlandés Neil Jordan (1984), quien elaboró el guión en conjunción con la propia Carter. Aunque mucho se ha escrito sobre estas dos obras previas, rara vez se ha considerado el anuncio bessonianiano en relación con las mismas. Para llegar a este último punto procedemos primero a la comparación actancial del *original* perraultiano (1697) con la versión de Carter, a continuación consideramos la traducción fílmica de Jordan, y por último analizamos el anuncio publicitario de Besson.

En nuestro análisis partimos del modelo actancial propuesto por Greimas (1966), según el cual en la mayoría de los relatos resulta posible diferenciar una serie de papeles o funciones, que él llama actantes, y que no dejan de constituir una generalización del estudio previo realizado por Vladimir Propp en 1928 (Propp, 1985). Esas seis categorías se relacionan sintácticamente según el siguiente cuadro (fig. 1):

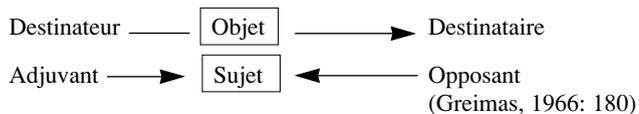


Fig. 1

1. La edición que hemos manejado es la de Penguin de 1981, de donde proceden las citas del texto.

Aunque estas funciones no han sido puestas en práctica con demasiada fruición e incluso han recibido severas críticas por parte de teóricos como Jonathan Culler (1975: 233), creemos que el uso que les damos en los cuatro relatos objeto de nuestro comentario las hacen plenamente actuales y compatibles con prácticas más centradas en el significado, como la que promulga la escuela psicoanalítica.

### **Carter contra Perrault**

La explotación multimediática del cuento transcrito por Perrault comienza con el propio escritor francés, quien puso por escrito lo que era una narración oral no sólo francesa sino también europea, con equivalentes en otras culturas, según nos recuerda Jack Zipes (1983) en su investigación sobre este relato. Prestemos atención a la sintaxis narrativa de la historia perraultiana, dando cuenta de las secuencias narrativas fundamentales en el desarrollo de la acción, la cual, como sucederá luego con la versión de Carter, comienza en un pueblo cualquiera: *Salida de Caperucita, enviada por su madre, a casa de su abuela* ---> *Encuentro con el Lobo* ---> *Propuesta del Lobo: a ver quién llega antes a casa de la abuela* ---> *Engaño de la abuela por parte del Lobo, el cual se la come* ---> *Engaño de Caperucita por parte del Lobo* ---> *El Lobo se come a Caperucita*. Hasta aquí llega el relato de Perrault, quien, además, añade una moraleja en la que compara a Caperucita con las jovencitas y al Lobo con los que las siguen.

Pasemos ahora a la versión de Angela Carter (1981: 113-118). No consideramos la historia que se cuenta al principio, sino sólo la traslación del cuento de Caperucita, que constituye el grueso del relato. El marco temporal aquí viene más delimitado y se circunscribe a una Nochebuena: *Salida de niña para ver a su abuela (con viandas y cuchillo)* ---> *Encuentro con un joven vestido de cazador* ---> *Apuesta de un beso, a ver quién llega antes a casa de la abuela* ---> *Engaño de la abuelita por parte del hombre-lobo, el cual se la come* ---> *Él engaña a la nieta* ---> *Se acuestan juntos, ella y el lobo*. La última acción sucede cuando ya es medianoche, Navidad, el cumpleaños de los hombres-lobo.<sup>2</sup>

Al considerar las secuencias que estructuran ambos relatos nos damos cuenta de que coinciden hasta que llegamos a la Apuesta, que sólo es tal en el segundo cuento, ya que en el primero se trata de una simple Propuesta del Lobo que no goza de la aceptación explícita de la versión más moderna. Las siguientes secuencias vuelven a coincidir, salvo por la última: en el relato de Perrault el Lobo se come a Caperucita y en el de Carter ella y el *lobo* se acuestan juntos, es decir, en

---

2. En la elaboración de este esquema hemos tenido en cuenta las propuestas de Jacques Bremond (1973), pero no damos cuenta de todas las posibilidades que presenta su sistema de análisis, dado que ello supondría una extensión excesiva para este artículo.

el primer caso la mejora del Lobo se corresponde con una degradación total de Caperucita, mientras que en la versión carteriana al final ambos buscan lo mismo.

La secuenciación que hemos propuesto para el relato de Carter es susceptible de ser modificada, o antepuesta por otra, si atendemos a una serie de indicadores que marcan el tono general del segundo de los cuentos. Incluso en el relato de Perrault, a pesar de su brevedad, se nos dan una serie de informaciones, como el propio nombre de Caperucita Roja y por ende su caperuza, la beldad de la niña, el contenido de la cesta, el que se entretenga a coger avellanas o flores, etc., datos todos ellos que apuntan hacia la superestructura que encontramos en Carter. La versión de la escritora británica no sólo incluye informaciones similares, sino también más detalladas descripciones del bosque y de la casa de la abuelita. Carter es también mucho más rica en su uso de un mayor número de indicadores de la intención última de su texto: la narración aparece plagada de alusiones a la virginidad, al cambio de niña a mujer, al sexo, etc., por ejemplo en:

Her breasts have just begun to swell [...] She stands and moves within the invisible pentacle of her own virginity [...] she has inside her a magic space the entrance to which is shut tight with a plug of membrane [...] and perhaps she was a little disappointed to see only her grandmother sitting beside the fire. (Carter, 1981: 113, 114, 116)

Todo ello nos permite una lectura más profunda y al mismo tiempo más esquemática del relato de Carter, en la que tenemos en cuenta las alusiones a la virginidad, a la menstruación y a otras características sexuales explícitas<sup>3</sup> en el cuento, como los pechos de la chica o los genitales del hombre-lobo: *Deseo de la niña-mujer de perder la virginidad ---> Prueba ---> Deseo cumplido*.

En Perrault, empero, también se dan algunas pistas que apuntan hacia una interpretación similar, aunque no llega a alcanzarse el mismo deseo, y las reflexiones del escritor francés apuntan más hacia los deseos del lector de la época señalado por Jack Zipes (1983: 9), por ejemplo cuando Perrault<sup>4</sup> afirma: “Le petit chaperon rouge se déshabille, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-grand était faite en son déshabillé” (115). En la moraleja se nos explica, finalmente, la aparente intención del autor.

Atendiendo a las sustituciones figurativas greimasianas que se producen en el personaje de la niña, observamos que en la primera versión el narrador la cita como “Le petit chaperon rouge” en alusión metonímica a su capa roja. También

---

3. María Antonia Álvarez (1990), en su completo estudio sobre el uso de la metáfora en “The Bloody Chamber”, primero de los relatos que integran la colección del mismo título donde también aparece “The Company of Wolves”, califica a estas narraciones como “Angela Carter’s moral pornographic stories” (Álvarez, 1990: 23).

4. Las citas de Perrault proceden de la edición de 1967 que aparece en las referencias bibliográficas.

afirma que era “la plus jolie qu’on eût su voir”. Esto es todo lo que conocemos externamente de ella. Su etopeya, sin embargo, aparece descrita con mayor detalle (Perrault, 1967: 113): “une petite fille de Village” –llana y/o simple–; “la pauvre enfant, qui ne savait pas qu’il est dangereux de s’arrêter à écouter un Loup” –inocente–; “partit aussitôt” –obediente. Además, cuando se sorprende del tamaño del cuerpo del Lobo todavía cree que es su abuela, como si se nos estuviera diciendo que la niña, además de simple, inocente y obediente, también era un poco corta de vista o sencillamente tonta.

Si nos fijamos en la sintaxis actancial de los dos cuentos (fig. 2), en Perrault el actante-sujeto inicialmente lo representa Caperucita, el objeto el contenido de la cesta y el destinatario la abuela. Con la aparición del Lobo, Caperucita se torna en actante-objeto y el Lobo en sujeto y destinatario. La abuela, por su parte, pasa a ser actante-ayudante involuntario para el propósito del Lobo. Como oponentes aparecen, bastante difuminados, unos leñadores cuya presencia impide al Lobo conseguir su objeto de manera inmediata. También podemos considerar a la abuela como actante-oponente en el momento en que el Lobo entra en la casa, ya que su existencia dificulta el engaño de Caperucita.

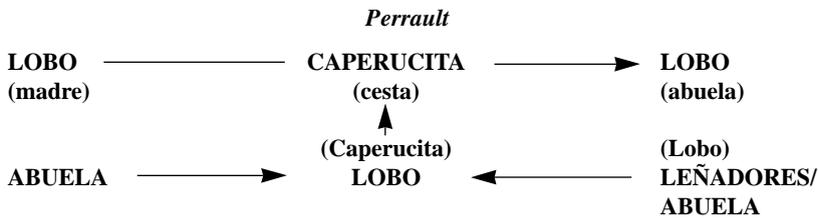


Fig. 2

La versión de Carter se presta a menos cambios actanciales y destaca el papel preponderante de la niña-mujer (fig. 3). Así, esta es durante todo el relato actante-sujeto, destinador y destinatario. El objeto fruto del deseo del sujeto es la pérdida de la virginidad. Durante un momento, los alimentos de la cesta son también actantes-objeto y en este caso la abuela funciona como destinatario, aunque cesta y abuela aparecen con menos énfasis en el relato y llegan a desaparecer por completo una vez que él se marcha con la cesta. El actante-ayudante está representado por el joven, y también por la abuelita. Finalmente, los oponentes son el padre y la madre, y también podemos incluir la Biblia que, al final, antes de llegar ella, cierra el joven.



Fig. 3

La asunción de varios actantes en una sola actriz muestra los intereses puestos por Carter en su relato. No hemos de olvidar que en la jerarquía propuesta por Greimas la relación primaria es la del sujeto con su objeto, que domina sobre la del destinador-destinatario. Así, el sujeto en Perrault cambia de Caperucita al Lobo, mientras que Carter mantiene en todo momento a la chica como sujeto y destinatario. Pero aquí ella es, además, actante-destinador, obedeciendo a sus propios instintos.<sup>5</sup> En palabras de Carter (1983: 69): “I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode”.

Con este análisis estructural hemos pretendido mostrar lo que muchos autores han demostrado desde posiciones psicoanalíticas. Podemos concluir que en la primera versión domina la idea de engaño mientras que en la segunda prevalece la libre decisión y el entendimiento mutuo. No es de extrañar que el relato de Perrault haya sido cuestionado por los más reputados críticos en la materia. Según Jack Zipes (1983: 2-8), la tradición oral anterior al cuento perraultiano suponía la iniciación social de la joven en su llegada a la edad adulta, y Perrault contribuyó a la transformación de “the helpless girl, who subconsciously contributed to her own rape” (Zipes, 1983: 10): el acto de comerse a Caperucita equivale, para Zipes, a una violación. Zipes considera que en Perrault, “Like the civilizing process itself, the tales also perpetuated strong notions of male dominance” (Zipe, 1983: 13).

Bruno Bettelheim (1976) prefiere la versión de los hermanos Grimm, con la inclusión final del cazador, que sigue difiriendo de las historias previas a Perrault, donde la chica lograba escaparse del lobo por su propios medios. Carter manifiesta en una entrevista haber leído *The Uses of Enchantment* (Bettelheim, 1976) antes de escribir los relatos contenidos en *The Bloody Chamber*, y duda sobre el poder terapéutico de los cuentos de hadas (Haffenden, 1985: 82), añadiendo que “some of the stories in *The Bloody Chamber* are the result of quarrelling furiously with Bettelheim” (Carter en Haffenden, 1985: 83). Cuando se refiere al significado del cuento en la tradición oral del siglo diecisiete, Carter opta por la explicación que proporciona el historiador Robert Darnton en *The Great Cat Massacre* (1984), relacionada con la época, cuando el miedo por adentrarse en el bosque no procedía precisamente de la presencia de seductores (Carter en Haffenden, 1985: 84). La consideración del acto de comer/violar en Perrault cobra mayor importancia si, como afirma Carter, en el manuscrito perraultiano se indica que quien cuenta la historia debe saltar sobre la audiencia cuando el Lobo se abalanza sobre Caperucita (en Haffenden, 1985: 83), hecho que introduce el tacto como elemen-

---

5. Como afirma Isabel Carrera Suárez (1988: 109), refiriéndose al conjunto de relatos que integran *The Bloody Chamber*: “Los desenlaces de este grupo de cuentos apuntan todos hacia una difuminación de las diferencias de género, un abandono de los papeles de león y cordero, torturador y víctima”. Aunque, según la misma estudiosa, Carter siga perpetuando arquetipos (1988: 110).

to final de la historia. Los niños que la escuchen estarán esperando a que llegue ese momento final, con lo que el cuento perraultiano estaría anticipando la predominancia del tacto sobre la mirada que, según Catherine Lappas (1996) y Donald Haase (1990) se da en la película de Neil Jordan que analizamos a continuación.

### **Jordan sigue a Carter**

No vamos a realizar un análisis secuencial tan exhaustivo como el llevado a cabo con los dos relatos anteriores, ya que la mayor extensión de la película y la inclusión de historias y sueños incrustados nos supondría dedicarle un espacio excesivo para este ensayo. Además resulta difícil separar el cuento de Carter de su traslación fílmica, y de hecho algunos críticos lo llegan a considerar como un único texto, con salvedades en la forma de enlazar las diferentes historias y en el final de ambos relatos. Nosotros no iremos tan lejos, aunque creemos que tras haber sido expuestos a dos versiones igualmente dignas y/o válidas de un texto resulta imposible considerar cada una absolutamente por separado. Vamos a intentarlo con *The Company of Wolves*.

Si nos fijamos en las secuencias narrativas, la superestructura que domina al conjunto de historias y de sueños que se cuentan vuelve a ser la misma que en Carter. En palabras de Carole Zucker, “the film is about Rosaleen’s awakening sexuality” (2000: 70). La historia se resume en un *Deseo de la niña-mujer de perder la virginidad*, seguida de una *Prueba* y de un *Deseo cumplido*, si bien puede ser cierto que, como afirma Zucker, el final de la película quede ambiguo y no sea un final feliz (2000: 70). La ambigüedad procede de la atmósfera onírica que domina todo el relato, en contraste con la realidad que le espera a Rosaleen al despertar (Zucker 2000: 70).

Esa aparente realidad sólo la podemos observar al principio del texto fílmico, único momento que apenas si tiene en cuenta Zucker (2000). Mientras aparecen los títulos de crédito iniciales, se parte de una posición elevada desde la que se puede observar el pozo, significante femenino, del que en una de las historias relatadas por Rosaleen en su sueño saldrá una mujer-loba, junto al fálico significante masculino de la estructura pétreo que señala el agujero (fig. 4). Esa posición inicial elevada, en el bosque, desde las copas de los árboles, será ocupada por Rosaleen cuando prefiera escalar un enorme árbol a seguir jugueteando con el chico del pueblo que la pretende cortejar. De detrás de esa construcción surge un perro, un pastor alemán que parece beber, pero que en realidad mira a un bebé de juguete que más tarde llorará por la pérdida de la infancia por parte de Rosaleen. A partir de ahí el animal lleva a cabo una carrera al galope, como si huyera o fuera reclamado por algo o por alguien. Los perros, los lobos y los hombres-lobos que nos encontraremos en el resto del film se subsumen en esta única

figura: el perro de la propia familia a la que pertenece la chica que sueña, el cual deja atrás un sapo, propio de los cuentos de hadas, y un pájaro negro, signo habitual de mal agüero. Ciertamente no se trata de una huida, sino de la llegada de sus amos. Antes que el perro y el coche, llega a la casa una chica vestida de blanco, la cual, como sus padres y aún más como el perro, procede del exterior, del ámbito de la experiencia. Su blanco vestido aparece seccionado por un cinturón rojo, color que suele indicar pasión y que en el texto, como en el relato de Carter, además apunta hacia la menstruación. Sube las escaleras, hacia ese lugar elevado que su hermana ocupa durante todo el tiempo que pasa durmiendo, y descubrimos que en la habitación de la chica durmiente hay un vestido completamente blanco, incluido el cinturón, en contraste con el de su hermana y con el pijama que lleva Rosaleen, blanco con motas rojas: Rosaleen también es ya una mujer en potencia, y como su hermana, su perro y sus padres, también quiere saber: los sueños que simbolizan sus deseos y temores comienzan desde la ventana que se abre al exterior (fig. 5). No debemos dejar de lado el que en todo momento se la muestre durmiendo, incluyendo este momento inicial, con lo que la secuencia que acabamos de comentar también podría ser uno más de sus sueños, aunque el arranque de la película más parece pertenecer a la realidad a la que Rosaleen no llega a despertarse ni en el mismísimo final del film, ya que a pesar de irrumpir entonces en un grito, el ambiente onírico que la rodea la mantiene en el mundo de los sueños (fig. 6).



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Lo que Jordan y Carter están además haciendo con esta forma de enmarcar los sueños que se muestran en el resto de la película es citar directamente a Sigmund Freud, en concreto el caso clínico que él llamó del *hombre de los lobos*. Un hombre le relata a Freud un sueño que había tenido a la edad de cuatro años:

*Soñé que era de noche y estaba acostado en mi cama (mi cama tenía los pies hacia la ventana, a través de la cual se veía una hilera de viejos nogales. Sé que cuando tuve este sueño era una noche de invierno). De pronto, se abre sola la ventana, y veo, con gran sobresalto, que en las ramas del grueso nogal que se alza ante la ventana hay encaramados unos cuantos lobos blancos. Eran seis o siete, totalmente blancos, y parecían más bien zorros o perros de ganado, pues tenían grandes colas como los zorros y enderezaban las orejas como los perros cuando ventean algo. Presa de horrible miedo, sin duda de ser comido por los lobos, empecé a gritar..., y desperté. Mi niñera acudió para ver lo que me pasaba, y tardé largo rato en convencerme de que sólo había sido un sueño: tan*

clara y precisamente había visto abrirse la ventana y a los lobos posados en el árbol. Por fin me tranquilicé, sintiéndome como salvado de un peligro, y volví a dormirme.

El único movimiento del sueño fue el de abrirse la ventana, pues los lobos permanecieron quietos en las ramas del árbol, a derecha e izquierda del tronco, y mirándome. Parecía como si toda su atención estuviera fija en mí. Creo que fue éste mi primer sueño de angustia. Tendría entonces tres o cuatro años, cinco a lo más. Desde esta noche hasta mis once o doce años tuve siempre miedo de ver algo terrible en sueños. (Freud, 1972: 1953-54)

De forma crítica, la película de Jordan arranca de este sueño, para proponer su propio caso clínico.<sup>6</sup>

En cuanto a la sintaxis actancial de la historia (fig. 7), hay que decir que los diferentes actantes son básicamente desempeñados por los mismos personajes que en Carter, con la excepción del ayudante, el cual, además de corresponderle al joven, aquí también está representado por la madre de Rosaleen, y exceptuando también al oponente, actante principalmente personificado por la abuela que encarna Angela Landsbury. De esta manera se subraya la comprensión materna y lo lejos que Rosaleen queda de la moralidad de su abuela.

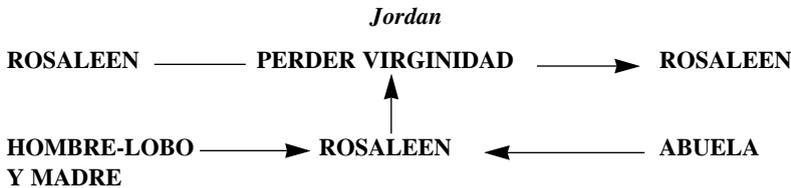


Fig. 7

La película jordaniana no recibió en su día una gran acogida entre el público, y sólo recientemente está empezando a ser reconsiderada por la crítica. Su mayor inconveniente, como señala Sara Martín, procede de la mezcla poco afortunada que hace de dos géneros: “The ancestral folk tale and the modern horror

6. Narrativa y visualmente el texto fílmico se desvía de la intención inicial de Carter, quien afirmaba lo siguiente en declaraciones a Paul Wells: “The girl at the beginning of the film is a direct homage to the Hammer films. I wanted it to be a lyrical romance in the style of Powell and Pressburger. The difficulty for me is the fact that the film has been about a girl coming to terms with her libido, and yet when confronted with the pure “libido” of the wolves, she screams! She could have just smiled, that would have been all right. I also disapproved of the eighteenth-century moralité at the end. It didn’t seem at all suitable. She could handle the wolf.” (Carter en Wells, 2000: 39).

La coincidencia entre el caso *de los lobos* y el marco del film de Jordan me ha abierto la puerta para otro estudio que estoy realizando sobre la relevancia particular del caso clínico freudiano en el análisis de este texto fílmico, ya que los puntos de conexión son complejos y con variaciones, como la muerte de la hermana del hombre de los lobos, su relación con su abuelo, su temor al cuento de *Capercita Roja*, etcétera.

film” (Martín, 2001: 18). John Collick (1991: 283-286) también ha apuntado que en la película se produce un tratamiento inadecuado del análisis de los sueños de Freud, y que lo que en ella se muestra apenas porta significado. Nosotros, en cambio, creemos que si se considera la secuencia inicial que hemos comentado como suministradora del material con el que luego se fabrican los sueños de Rosaleen, entonces es posible mirar la película desde un certero enfoque psicoanalista, como el que proporciona Zucker (2000).

Un último apunte sobre el texto fílmico lo constituye la fragmentación fetichista del cuerpo masculino, que ya figura en menor medida en Perrault, por la alusión a las diferentes partes del cuerpo del Lobo: aunque Caperucita crea que se trata de la abuela, la audiencia se imagina el cuerpo fraccionado de un lobo de rasgos *humanizados*<sup>7</sup>. Se produce así una inversión de los valores tradicionalmente masculinos y patriarcales que fraccionan el cuerpo femenino y garantizan una mayor seguridad del hombre que mira. En este sentido, Vincent Browne (1995: 33) afirma que la “story, presented as a Freudian warning for young girls against the perils of sexual experimentation, climaxes in a neat piece of role-reversal in the scene where Red Riding Hood actually seduces the wolf turning into one in the process”. Las escenas de mayor impacto visual del texto fílmico proceden del uso de muñecos *animatrónicos* para simular la transformación que sufre el cuerpo masculino cuando se convierte en lobo (fig. 8), transformación que en el contexto sexual en el que nos movemos se asemeja a la que sufre el glande al *salir* del pene cuando se coloca en posición erecta, imagen escogida para formar parte del cartel anunciador de la película. Ciertamente Rosaleen manifiesta sus temores y deseos en sus sueños, y no sólo de manera primordial a través del tacto, como señalan Lappas (1996) y Haase (1990), sino también principalmente por medio de la vista. Todo ello apunta hacia una “radical sexual morality” (Haase, 1990: 96) del film, “a morality that is perhaps as frightening to the viewer of this fairy tale as to the film’s terrified waking dreamer”.



Fig. 8

### El arte de compilar en Besson

La de Besson es la más corta de las versiones que estamos considerando, pero no por breve deja de estar cargada de significación. Al tratarse de un anun-

---

7. Jack Zipes (1983: 2) añade, en este sentido, que el Lobo, en narraciones orales previas a Perrault, no era tal, sino un hombre-lobo, como sucede en los dos relatos en los que ha tenido algo que ver Angela Carter.

cio, su obvio mensaje, no formulado aunque sí supuesto por cualquier espectador o espectadora, es que compremos el perfume Nº 5 de Chanel. Las imágenes intentan darnos argumentos para que deseemos realizar esa compra. Consideremos ahora el spot en la textualidad de los veintidós planos que lo componen, con el fin de a continuación proseguir con nuestra comparación.

Durante toda la composición oímos los acordes de una partitura que se asemeja a la de una caja de música infantil. Se parte de una estructura vertical entre paredes, el cinco en el centro, donde se encuentra la pasarela fállica y la forma redondeada de la caja acorazada cuyo acceso debe de estar restringido (fig. 9), pero donde la chica entra sin problemas cuando, en plano de detalle (fig. 10), se eleva el número cinco. Se mantienen las líneas rectas y largas conducentes al orificio de la puerta, que se eleva por completo (fig. 11) en una cámara ya no sangrienta, como la de Barbazul que da título al conjunto de relatos de Carter donde se integra “The Company of Wolves”, sino dorada. La chica de rojo ocupa el centro geométrico y visual de este espacio. Posa su cesta y la podemos ver (fig. 12) en el centro del círculo que enmarcaba al número cinco, donde ahora ella deposita su cesta. La cámara se mueve, en *travelling* de acercamiento, intentando penetrar también en la estancia acorazada mientras la chica avanza hacia el fondo: en lugar de lingotes dorados, como en el resto de las paredes, se sitúa una pared de cristal, también dorado. En contraplano (fig. 13), vemos a la chica aproximarse a la cámara, hasta que un nuevo contraplano (fig. 14) nos muestra el objeto de su deseo: un frasco de entre la multitud de perfumes idénticos que llenan la pared, frasco que ella coge con la mano. Otro contraplano, desde detrás de los perfumes (fig. 15), nos muestra, a través del hueco que se va dejando en la pared, la intensidad de la mirada de la chica, que atrae hacia sí el frasco. A continuación (fig. 16) se divisa la roja lengua de un perro o un lobo que invade el campo de otro número cinco enmarcado por un círculo. Allí donde se coloca el deseo de la mujer, hacia el perfume, se añade el de una figura masculina con la cabeza y la lengua del animal: imagen similar a lo que se representa en el cartel anunciador del film jordaniense. Recuperamos el plano anterior, y ahora la chica se deleita en aplicarse el perfume mientras le devuelve la mirada a la cámara (fig. 17). En el plano siguiente la chica se coloca su capa roja de manera casi taurina (fig. 18), en actitud desafiante. Un plano aéreo nos muestra a la chica abriendo una enorme puerta (fig. 19). Al otro lado, ocupando todo el espacio que permite la puerta, se encuentra la torre Eiffel, según nos lo indica el plano siguiente (fig. 20), desde una posición alejada que, de acuerdo con el contraplano que viene a continuación, se corresponde con la del animal que sigue ocupando el centro del círculo (fig. 21). En plano medio-cercano, la chica se vuelve, con la base de la torre al fondo, y se lleva el dedo hacia sus labios (fig. 22). El perro o lobo le devuelve la mirada, siempre con la lengua fuera (fig. 23), a lo que la chica le responde, en primer plano (fig. 24), llevándose más claramente el dedo hacia los labios, en ademán silenciador. Ahora es posible distinguir mejor (fig. 25), mien-

tras el animal se sienta, que otras cuatro figuras estáticas parecidas a la suya se yerguen sobre los pedestales que delimitan el camino hacia el *encirculado* número cinco. La chica, satisfecha, se coloca su caperuza (fig. 26) y se dirige hacia la torre, truncada, con la que se funde (fig. 27). Continúa la acción en el plano siguiente, que compartimos semisubjetivamente con el animal (fig. 28), el cual se ve reflejado en las fálicas columnas de la estancia mientras se cierra la puerta de la calle y entona su aullido. En nuevo plano aéreo (fig. 29), descubrimos que el animal está sentado dentro del círculo que forma el número 5 inscrito en el suelo, imagen que se funde, al alejarse del motivo, con la que presenta el frontal del frasco de perfume publicitado, “Chanel, número 5” (fig. 30), palabras que pronuncia una voz de mujer.



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

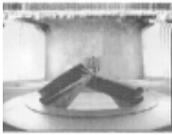


Fig. 19

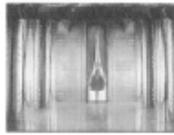


Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26

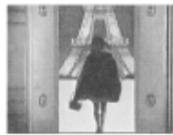


Fig. 27



Fig. 18



Fig. 29



Fig. 30

Ahora podemos considerar la estructura narrativa de la historia. Se dan tres pasos básicos: *Entrada en la cámara para aplicarse el perfume, Acallamiento del animal y Salida de la casa mientras se produce el aullido*. La acción, por tanto, se sitúa muy al principio de los dos primeros relatos que hemos estudiado. Pero

a pesar de su brevedad, y gracias al conocimiento de esas historias previas, se nos está contando algo más que podemos perfilar si atendemos a la sintaxis actancial del anuncio.

En todo momento la chica aparece como destinador, destinatario y actante-sujeto cuyo objeto es primero el frasco de perfume y luego salir de la casa, para lo que ha de acallar al animal, que figura como oponente, en primera instancia, y finalmente como ayudante, al no ofrecer resistencia (fig. 31). La salida de la casa aparece marcada por la figura de la torre Eiffel, con la que la chica llega a fundirse, por lo que podemos concluir que ése es su último objeto: fundirse con la fálica torre, algo ante lo que aúlla el animal. ¿Razones para la queja, el lamento? Quizá los celos: el perro, o lobo, aunque domesticado, es un animal de exterior que comparte con la torre una representación masculina. En el anuncio mantiene con la chica una relación sumisa y de deseo contenido. La familiaridad con la que la chica penetra en la cámara de Chanel nos indica que no es la primera vez que lo hace, ni la primera vez que sale al exterior a encontrarse con torres o con lobos. Quizá en excursiones anteriores ya tuvo esos encuentros, fruto de los cuales son esos cinco lobos que se quedan dentro de la casa, en alusión al perfume, pero también al “pentacle of her own virginity” que cita Carter (1981: 113-14) en su relato y que en esta ocasión ya no acompaña a la chica cuando sale al exterior.



Fig. 31

La evolución principal, en las cuatro narraciones analizadas, se ha producido en la relación sujeto-objeto: desde Carter es la chica quien proyecta un deseo en cada una de las historias, lejos de la representación perraultiana, donde la chica constituía el objeto del relato. El anuncio de Besson introduce la variación de la experiencia de la chica, abundando en la liberación de la mujer, aunque en el spot se produce una utilización del cuerpo de la misma, en concreto de la modelo canadiense Estella Warren, que no deja de continuar la que ya hacía Perrault en su relato, cuando Caperucita se metía desnuda en la cama con el lobo, creyendo que se trataba de su abuela. De manera complementaria al análisis propuesto, se sitúa la mirada del espectador, eminentemente masculino, a pesar de, o quizá precisamente por tratarse de un perfume para mujeres, que suele emitirse en épocas de *temporada alta* para el regalo, como Navidad o el día de la madre. A pesar de la imagen liberada que se da de la mujer, Besson –director de *Nikita* (1990),

donde promulgaba una versión femenina del mito de James Bond— no quiere o no logra evitar que su mirada también sea marcadamente masculina, haciendo que en su anuncio se nos muestre a una chica, una niña-mujer, ataviada con un vestido que perfila su figura, representación con la que habría disfrutado la audiencia adulta y masculina de Perrault. “Alienated is the only way to be, after all”, ha dicho Carter (en Evans, 1992) refiriéndose a su propia madre y a las mujeres en general. Sólo en última instancia se cubre Warren con su caperuza roja, ante lo que el aullido del lobo también supone una protesta. Ese aullido nos remite tanto al grito final de la película de Jordan como al caso clínico que cita Freud. Besson juega con los textos que le han precedido, y traslada la angustia de quien sueña a ese lobo —y por ende al espectador—, que no supone temor alguno para una chica, siempre y cuando se haya vestido con Chanel N° 5.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, M. A. (1992): “Use of Metaphor in Angela Carter’s ‘Bloody Chamber’ As A Strategy For Radical Feminism”. *Miscelánea* 11, 19-32.
- BESSION, L. (dir.) (1990): *Nikita*. Francia-Italia: Cecchi Gorip Group Tiger Cinematografica, Gaumont, Les Film du Loups, Tiger Cinematografica.
- BETTELHEIM, B. (1976): *The Uses of Enchantment*. Nueva York: Knopf.
- BREMOND, J. (1973): *Logique du récit*. París: Éditions du Seuil.
- BROWNE, V. (1995): “Company of Wolves”. *Film West* 20, 32-34.
- CARRERA SUÁREZ, I. (1988): “Los cuentos de hadas de Ángela Carter: la difícil descolonización de la mente”. *Revista canaria de estudios ingleses* 17, 103-12.
- CARTER, A. (1981): “The Company of Wolves”. *The Bloody Chamber*. Londres: Penguin [publicado originalmente en 1979 por Victor Gollanz Ltd].
- CARTER, A. (1983): “Notes From the Front Line”. En *On Gender And Writing*. Michelene Wandor (ed.). Londres, Boston, Melbourne y Henley: Pandora Press.
- COLLICK, J. (1991): “Wolves Through the Window: Writing Dreams/Dreaming Films/Filming Dreams”. *Critical Survey* 3 (3), 283-89.
- CULLER, J. (1975): *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Londres: Routledge.
- DARNTON, R. (1984): *The Great Cat Massacre And Other Episodes In French Cultural History*. Londres: Allen Lane.
- EVANS, K. (dir.) (1992): *Angela Carter’s Curious Room*. Reino Unido: British Broadcasting Corporation.

- FREUD, S. (1972): *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GREIMAS, A. J. (1966): *Sémantique structurale*. París: Larousse.
- HAASE, D. (1990): "Is Seeing Believing? Proverbs and the Film Adaptation of a Fairy Tale". *Proverbium* 7, 89-104.
- HAFFENDEN, J. (1985): *Novelists In Interview*. Londres y Nueva York: Methuen.
- JORDAN, N. (dir.) (1984): *The Company of Wolves*. Reino Unido/Estados Unidos: Cannon Films, Cannon International, Incorporated Television Company, Palace Productions, The Cannon Group.
- LAPPAS, C. (1996): "'Seeing is believing, but touching is the truth': Female Spectatorship and Sexuality in *The Company of Wolves*". *Women's Studies* 25, 115-35.
- MARTÍN, S. (2001): "'Little Red Riding Hood Meets the Werewolf: Genre and Gender Tensions in Neil Jordan's *The Company of Wolves*". *Journal of the Fantastic in the Arts* 12 (1), 18-33.
- PERRAULT, C. (1967): "Le Petit Chaperon Rouge". En *Contes*. París: Garnier Frères. Edición de G. Rouger [publicado originalmente en 1697 como *Histoires ou Contes du temps passé: Avec des Moralitez*. París: Fleuron].
- PROPP, V. (1985): *Morfología del cuento*. Madrid: Akal [publicado originalmente en 1928 como *Morfologija skazki*. Leningrado: Academia].
- WELLS, P. (2000): *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*. Londres: Wallflower.
- ZIPES, J. (1983): *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*. Londres: Heinemann.
- ZUCKER, C. (2000): "Sweetest Tongue Has Sharpest Tooth: The Dangers of Dreaming in Neil Jordan's *The Company of Wolves*". *Literature/Film Quarterly* 28 (1), 66-71.