

ESTUDIO

Eterna Caperucita

La renovación del imaginario colectivo

por **Teresa Colomer***

Los cuentos populares forman parte del imaginario colectivo de la sociedad al que acceden también los niños. Este referente literario compartido ha sido reinterpretado a lo largo de la historia de la literatura infantil según las preocupaciones sociales



y literarias de cada momento. Un ejemplo emblemático de ello lo constituye Caperucita Roja, uno de los cuentos más reinterpretados de este siglo. Su trayectoria permite, además, analizar algunos aspectos importantes de la evolución de la literatura infantil.

PAU ESTRADA. LA CAPERUCITA ROJA. LA GALEKA. 1993

El folklore participa activamente del imaginario cultural de la sociedad al que acceden actualmente niños y niñas. Este referente literario compartido ha sido reinterpretado a lo largo de la historia de la literatura infantil según las preocupaciones sociales y literarias de cada momento. *Caperucita Roja* es un buen ejemplo para mostrar esta evolución, ya que aparece en uno de los primeros libros de la literatura infantil y es uno de los cuentos

más reinterpretados de este siglo, con más de cien versiones de autor distintas desde la II Guerra Mundial.

Del cuento popular al cuento moral

La primera versión escrita de *Caperucita Roja* fue publicada por Charles Perrault en 1697. Al provenir de la literatura de tradición oral, algunos de sus

motivos y elementos se hallan en otras obras que comparten este sustrato literario. Así, por ejemplo, el diálogo enumerativo del lobo y Caperucita sobre las partes del cuerpo coincide con el pasaje de los Edda¹ en que Loki dialoga con el sorprendido gigante Thrym sobre las partes del cuerpo de Thor, que se ha vestido de mujer para vencerle; o bien podemos encontrar el motivo de los héroes que reaparecen del vientre de monstruos que les han devorado en la *Teogonía* de Hesiodo, en el mito de Cronos devorando a sus hijos, o en el pasaje bíblico de Jonás y la ballena. Y también se ha señalado la descripción de una niña vestida de rojo y en compañía de lobos en la *Fecunda ratis*, de Egberto de Lieja.

Al margen de estas reutilizaciones, *Caperucita Roja* presenta coincidencias con otros cuentos populares en la versión fijada por los Grimm en 1812-15. De *Los siete cabritillos y el lobo* proviene la muerte del lobo; con la colocación de piedras en su vientre; y de *Los tres cerditos y el lobo* el episodio del segundo lobo que es vencido haciéndole caer desde el tejado a una artesa llena de agua.

Pero en las recopilaciones folklóricas realizadas en el siglo XIX y XX aparecen versiones populares con elementos muy distintos de la *Caperucita Roja* de Perrault y Grimm. Estas versiones pertenecen al tipo «El glotón» (nº 333) de la clasificación de Aarne² a causa de sus elementos de devoración, ya que en ellas, además del apetito del lobo, se narra cómo el lobo ofrece a Caperucita la carne de su abuela como comida y la sangre vertida en una botella, como bebida. La niña los come y una voz (un gato, etc.) le advierte de la transgresión cometida³. Otros elementos divergentes en las distintas versiones populares son precisamente la ausencia de la caperucita roja, la disyuntiva entre si tomar los caminos «de las agujas o de los alfileres», la acción progresiva de desnudarse e ir arrojando los vestidos de Caperucita al fuego, y el hecho de que la niña escape al peligro de ser devorada a través de una artimaña: pide permiso al lobo para ir a satisfacer una necesidad urgente y, aunque éste le sugiere que lo haga en la misma cama, finalmente la deja salir atándola a una cuerda.



1. *LA CAPERUCITA ROJA*. DISEÑOS DE ALFONSO MADRID. ANAYA, 1963

Caperucita la ata a un árbol y escapa.

Puede comprobarse, pues, que estas versiones populares cumplen características folklóricas que van a ser vulneradas tan pronto como son fijadas por la escritura. Para adecuarse al nuevo público, Perrault censura algunos aspectos (como el canibalismo, el *strip-tease* realizado por Caperucita antes de meterse en la cama o la escatología), aumenta el realismo y la coherencia en detrimento de lo maravilloso y absurdo (como la

disyuntiva agujas/alfileres) e introduce la moralidad de la historia.

Estos cambios resultan muy significativos para la historia de la literatura infantil, y para la construcción del mito colectivo de *Caperucita Roja*. Respecto a la literatura infantil, porque ajustan la literatura dirigida a los niños a una de sus constantes: la necesidad de cumplir una función educativa y de no traspasar los límites de lo conveniente. Respecto a la construcción del mito, porque impone

explícitamente el tema de la violación sobre la versión popular, de manera que se sustituye el temor a ser devorado por el temor a perder la honra.

La *Caperucita* resultante se aparta del folklore para presentar las características de un cuento moral. La pasividad de la heroína y, por contra, su responsabilidad en la transgresión, son elementos bien reveladores de la adscripción literaria culta de la versión escrita. El mensaje se dirige a instruir a las jovencitas sobre cómo funcionan las reglas sociales del control de la sexualidad, ya que ellas «no saben lo peligroso que es detenerse a escuchar a un lobo», como nos dice Perrault. Se construye así un cuento sobre la seducción, en el que el lobo actúa como tentador de los placeres frente a la necesidad de represión.

La versión literaria de Perrault se hizo enormemente conocida, especialmente a partir de su publicación en la *Bibliothèque Bleue*, de los primitivos libros de bolsillo, leídos en voz alta en las veladas populares. De esta forma el cuento retornó a la tradición oral⁴, lo cual revela la enorme complejidad entre las relaciones de la literatura oral y escrita y los problemas inherentes a la recopilación folklórica. Este tema resulta especialmente candente al tratar la versión de *Caperucita Roja* de los Grimm que ha completado la creación del referente colectivo. A partir de los estudios realizados⁵, no parece haber dudas de que *Caperucita Roja* llegó a Alemania a través de los hugonotes que huían de las persecuciones francesas. Al habersele añadido las secuencias finales de otros cuentos, los Grimm no advirtieron que no se trataba de un cuento oral alemán, sino del cuento literario de Perrault. La principal diferencia en la versión de los Grimm radica, pues, en estas secuencias: la salvación de las mujeres por parte de un cazador y el castigo del lobo, así como el ataque de un segundo lobo, y la victoria de la abuela y la niña sobre él.

En 1819, los Grimm publicaron una nueva edición de su obra dirigiéndola explícitamente a los niños y niñas, e introdujeron nuevos cambios para adecuarla al destinatario. Se suprimieron entonces los desnudos (el lobo se coloca los vestidos de la abuela y no pide a Caperucita que se desnude) y se intro-



M. FAURON, LE PETIT CHAPERON ROUGE, ÉDITIONS PYRAMIDE, 1970



ANÓNIMO. LA BELLE ET LA BÊTE. LA TERRAIN VAGUE, 1938.

dujo la advertencia explícita de la madre, lo cual permite el propósito final de enmienda: «Caperucita Roja pensó: ya no te volverás a desviar del camino si tu madre te lo ha prohibido». El cuento continuó, pues, bajo su forma explícitamente aleccionadora, aunque el tema sexual dejara de estar en primer plano. *Caperucita Roja* se convirtió en un cuento definitivamente infantil, con un final feliz y un mensaje educativo sobre la obediencia debida.

Distintas perspectivas interpretativas

El origen y la importancia cultural de los cuentos populares ha dado lugar a distintas teorías explicativas. El cuento que nos ocupa, en concreto, ha sido analizado desde varias disciplinas.

En primer lugar podemos citar las teorías centradas en el estudio del origen de los cuentos populares. Desde esta perspectiva *Caperucita Roja* fue interpretada a partir de la teoría indoeuropeista de Müller, según la cual los cuentos se

refieren a los mitos cosmológicos arios. Husson⁶ (1874) la aplicó a los cuentos de Perrault, considerados como mitos solares, e interpretó a Caperucita como la aurora devorada por el sol o por la oscuridad.

Desde la etnografía, la teoría ritualista de Saintyves⁷ (1923) se ocupó de *Caperucita* para interpretarla como el recuerdo de la elección de la reina de mayo, costumbre que supone, a su vez, la pervivencia de un culto de primavera emparentado con el culto de Maia en Roma. En la misma línea, las teorías antropológicas ubicaron diversos motivos presentes en *Caperucita Roja*. Relacionaron los motivos de devoración y el ofrecimiento de comida por parte de animales o magas, a los ritos de iniciación con el paso del héroe al mundo de los muertos; señalaron el motivo del aviso al héroe para impedir la devoración de parientes y, también, la práctica de compartir sexualmente a una joven en la casa de iniciación de los guerreros que daría lugar al motivo de la princesa secuestrada por un animal⁸.

Por otra parte, la psicología halló en

los cuentos populares un magnífica vía para explorar y ejemplificar sus teorías sobre la psique humana. Los estudios más famosos se inscriben en las corrientes psicoanalíticas, a partir de las cuales *Caperucita Roja* fue analizada por Fromm (1951)⁹ en clave de lenguaje simbólico del inconsciente colectivo. El código de su lectura se refiere a la caperuza como menstruación, la botella como virginidad —con la advertencia de la madre sobre su rotura— y las piedras en el vientre del lobo como esterilidad o castigo por la transgresión sexual.

Pero la interpretación más influyente ha sido la ortodoxa freudiana de Bettelheim (1975)¹⁰. A diferencia de los anteriores estudios psicoanalíticos, el de Bettelheim no analiza la *génesis* de los cuentos como producto de la actividad psíquica, sino que insiste en su *función* en los receptores infantiles. Su análisis de *Caperucita Roja* resalta el conflicto originado por el dominio del principio de placer de Caperucita, su forma de ingeniárselas para satisfacer las fantasías edípicas, las identificaciones ambivalentes entre padre-lobo/padre-cazador

y madre-abuela, y el triunfo final del ego con el sometimiento del ello. Sin embargo, más que a su análisis pormenorizado de la *Caperucita* de los Grimm, su repercusión se debe a la consideración del beneficio que obtienen los niños y niñas de la recepción de estas historias. A partir de Bettelheim, los cuentos populares pasaron a considerarse un legado idóneo para la educación infantil en la etapa edípica, y se defendió la necesidad de transmitírselos en su forma *original*, tal como la tradición habría ido decantando los motivos e imágenes que más satisfacían simbólicamente las necesidades psíquicas de resolución de los conflictos vitales de los oyentes.

Las interpretaciones psicoanalíticas recibieron muy pronto innumerables críticas por el hecho de dirigir la atención hacia la mente del lector, y olvidar la gran cantidad de problemas suscitados por unos textos de los que se ignoran tantos aspectos. Por ejemplo, los avatares de su transmisión, lo que los lleva a basarse en detalles inexistentes en las versiones primitivas a la vez que marginan otros aspectos, crítica esta última especialmente evidente si se toma la *Caperucita Roja* de los Grimm que, por no tener, no tiene ni siquiera una caperuza roja en la tradición oral. La interpretación sociohistórica de los cuentos populares señaló, así, que los psicoanalistas parten de cuatro premisas falsas: la intemporalidad de los cuentos, su des-



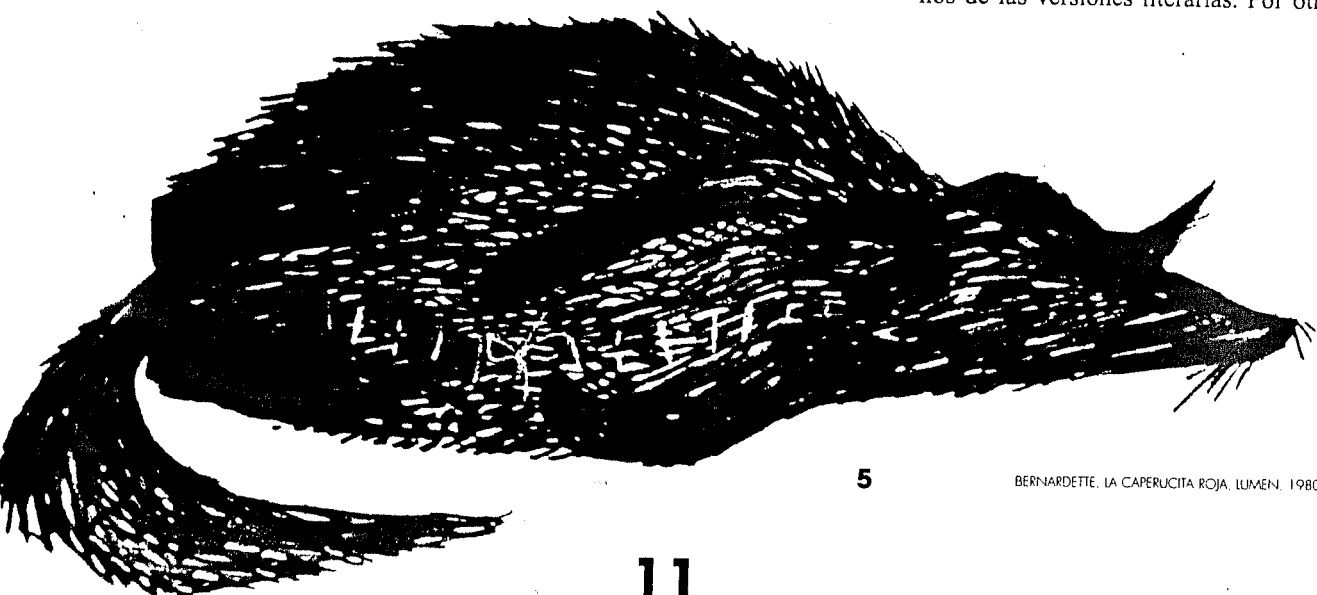
4

CLASSIC FAIRY TALES. THE STORY OF LITTLE RED RIDING HOOD. ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, 1968.

tinación infantil, el final feliz como rasgo constitutivo, y su independencia de las concreciones culturales.

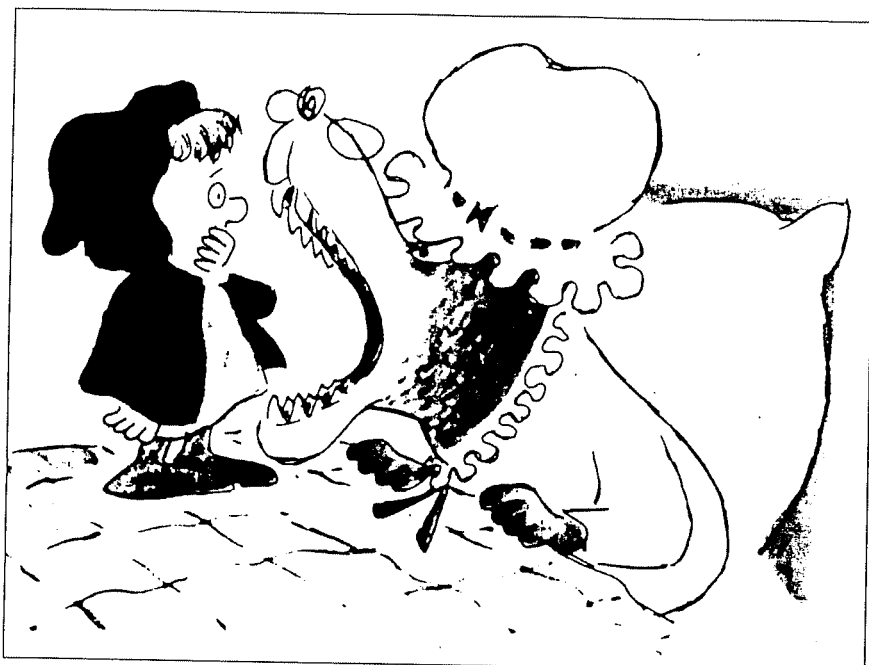
En esta línea, Soriano describe los cuentos como el reflejo de la mentalidad de una época y, desde este punto de vista, *Caperucita Roja* responde al hambre y a la dureza de las condiciones de vida

de los campesinos hasta el siglo XVII, al peligro real de los lobos, y a la complacencia popular en el triunfo del débil frente al poderoso. El paso de la *Caperucita* folklórica desde la inocencia a la ingenuidad fingida para poder escapar, no parece ofrecer otra moral tangible que la astucia para sobrevivir, enseñanza bien alejada del sometimiento materno o de la desconfianza frente a los extraños de las versiones literarias. Por otra



5

BERNARDETE, LA CAPERUCITA ROJA, LUMEN, 1980.



6

J. KENT, LE PETIT CHAPERON ROUGE, EDITIONS DU SORBIEF 1983.

parte, los extraños de los cuentos populares resultan ser ayudantes o adversarios de una forma absolutamente aleatoria, de la que no puede derivarse lección alguna.

Sobre la ideología transmitida

Paradójicamente, el contexto socio-cultural de los cuentos populares pasó a ser el de su pertenencia a la literatura infantil, de manera que, a pesar de las críticas al psicoanálisis, la reflexión sobre su influencia en la formación de la personalidad no hizo más que aumentar. Así, durante la década de los 80, se produjeron una gran cantidad de estudios sobre la ideología transmitida. Una parte de ellos proviene de la reflexión sociológica de inspiración marxista y se ha caracterizado por su denuncia de los cuentos como producto de una sociedad feudal y periclitada que, en consecuencia, deberían ser abolidos, tal como defiende Cerdá (1985)¹¹.

El principal impulso de la interpretación ideológica, sin embargo, provendrá de la crítica feminista, especialmente de

la anglosajona¹². En esta línea, Zipes y otros autores han señalado que Perrault y Grimm fueron escritores masculinos europeos que proyectaron las necesidades y valores de su sexo y de su época sobre un género literario convencional, y que cambiaron el cuento popular de *Caperucita* para narrar una violación, en la que la heroína es obligada a ser la culpable. Ya que el desconocimiento femenino sobre la necesidad de control es la causa de la tragedia, el cuento sirve para expresar la culpabilización social de la mujer en las agresiones sexuales, el mito masculino de la mujer a quien gusta de ser seducida y violada.

Estos análisis han resaltado que la visita a la abuela no es percibida como una verdadera *misión* de la protagonista, sino que ésta se dirige a un encuentro íntimo con el lobo que les sitúa en una misma actitud (y lugar) de reconocimiento de la sexualidad y de inconformismo con las normas sociales («vas como si fueras a la escuela y aquí en el bosque es todo tan divertido...»). La desgracia de *Caperucita* proviene de que la curiosidad y la sensualidad femenina son inaceptables para el orden patriarcal

masculino, *Caperucita* es cómplice y culpable del ataque del lobo —ya que si hubiera obedecido no habría pasado nada—, y los hombres quedan así exonerados de las consecuencias de sus deseos sexuales, porque son las mujeres «las que provocan». En definitiva, el héroe real será el cazador, el hombre que gobierna y restablece el orden doméstico alterado por la claudicación ante las necesidades naturales, de manera que la solución de los Grimm satisface a todo el mundo. El cuento enseña a las niñas a ocultar sus deseos y a abandonar el espacio de la aventura, —el bosque donde habitan las fuerzas masculinas del lobo y el cazador—, para permanecer en el espacio de la casa, propio de las mujeres indefensas.

La crítica feminista, sin embargo, no ha preconizado la abolición de los cuentos populares, tal vez porque en el momento de su aparición, en la década de los 80, la creencia de su bondad y la formación de la personalidad y del imaginario cultural se hallaba ya muy sólidamente enraizada. Se ha dirigido, más bien a reflexionar sobre las formas de intervención en la producción y transmisión de los cuentos. MacDonald¹³ resume en tres las opciones posibles: presentar los cuentos inalterados y tratar las posibles consecuencias dañinas posteriormente; reescribirlos, alterando los aspectos perjudiciales; o tomar algunos de elementos para crear cuentos distintos. La producción de cuentos no discriminatorios se adscribió con entusiasmo a la aplicación de la segunda vía. El resultado puede englobarse, en gran parte, en la denominada «literatura infantil antiautoritaria» y su posición teórica puede seguirse en la prolongación actual de la defensa de una literatura «políticamente correcta».

No tardaron en llegar las críticas a esta posición. Desde los sectores feministas, que se decantaron por la «tercera opción» de MacDonald, y desde todos aquellos otros que señalaron el camino emprendido como el de un nuevo didacticismo de corte progresista. Hoogland¹⁴, por ejemplo, en su crítica a las versiones feministas, rechaza la interpretación de *Caperucita* como una justificación de la ley y el orden masculinos y defiende que el tema central es una oposición —la de

la inocencia expuesta al peligro— que implica al lector de forma ambivalente. El lobo muestra la vida del bosque a Caperucita, seduce con la posibilidad de placer, pero el lector sabe que es un *lobo*, y experimenta la tensión entre curiosidad y placer/aprensión, apetencia de seguridad/riesgo, que le ayuda a explorar y expresar sus miedos y deseos.

Este tipo de crítica ideológica viene a coincidir en muchos casos con la línea de interpretación de los cuentos populares como relatos literarios, especialmente eficaces y sencillos, que favorecen la educación literaria. Se sitúan aquí los estudios que se circunscriben al texto para analizar los aspectos que han facilitado su pervivencia. Desde esta perspectiva, *Caperucita Roja* destaca por la potencia de las imágenes (rojo sobre negro), la modelación de la intriga (la víctima que camina hacia su devorador, o el diálogo enumerativo que tensa la escena), los motivos literarios de la inocencia y la debilidad frente a la perversión y el poder, etc.

En los últimos tiempos, el análisis de los textos ha corrido paralelo al de las ilustraciones que los acompañan casi siempre en la literatura infantil. Si la crítica ideológica ha hallado muy a menudo en la ilustración un reflejo aún más descarnado de los valores vehiculados por el texto, la crítica literaria ha resaltado la coordinación entre ambos sistemas en la construcción de la obra. Así, por ejemplo, las ilustraciones de *Caperucita Roja* coinciden en subrayar los momentos claves del cuento, especialmente el encuentro de Caperucita y el lobo, o resaltan los elementos de la intriga —como en la visión de la casa de la abuela desde la perspectiva exterior de la niña que se acerca—.

Integración del cuento popular en la literatura infantil

Durante el siglo XIX e inicios del XX, los cuentos populares, considerados ya como literatura adecuada a la infancia, se extienden progresivamente por Europa¹⁵. En este traspaso *Caperucita Roja* fue adaptada a las convenciones de un cuento moral. La desviación literaria venía a coincidir con la concepción pre-

Al cazador se lo llevaron los guardias por matar al último lobo. Y desde entonces en aquel pueblo, sólo quedan lobos en los cuentos de Caperucita Roja.



7

MIGUEL ÁNGEL PACHECO, EL ÚLTIMO LOBO Y CAPERUCITA, LABOR, 1975.

dominante de la literatura infantil como instrumento educativo. Por ello, la versión moral de la *Caperucita Roja* de Perrault fue preferida a la de los Grimm prácticamente hasta la II Guerra Mundial. Sin embargo, la misma versión de Perrault tuvo que sufrir también un proceso de infantilización a lo largo de este período, que afectó sobre todo a su representación gráfica.

La ilustración de Gustave Doré (1861) es entre las clásicas, la más famosa y fijó a nivel de imagen la interpretación textual del cuento popular hecha por Perrault. En el dibujo de Doré (véase *Ilustración 1*) podemos ver la representación de un lobo como fuerza masculina y dominante, y de una niña seductora y sumisa. En la imagen, el lobo domina por su gran tamaño y por su posición e



8

QUENTIN BLAKE. CUENTOS EN VERSO PARA NIÑOS PERVERSOS. ALTEA, 1985

inquieta por el misterio, ya que no le vemos la cara, mientras que él sí ve completamente a la niña y la cubre con su sombra. Los dos personajes se miran a los ojos y sus cuerpos forman un círculo que excluye al lector que queda situado como un *voyeur*¹⁶.

Las posibilidades técnicas de producir cuentos ilustrados avanzaron enormemente durante el siglo XIX y pronto cir-

cularon cientos de ediciones ilustradas del cuento, pero sus imágenes muestran una sorprendente unanimidad en las escenas escogidas y en la forma de representarlas, todas ellas deudoras de la certera interpretación de Doré. Dos de los momentos representados siempre son la advertencia de la madre (véase *Ilustración 2*) —incluso a pesar de que tal advertencia no se produce en el cuento de

Perrault—, y la escena del lecho. En la siguiente (véase *Ilustración 3*) podemos apreciar un ejemplo de esta última escena tratada con un grado de brutalidad y sexualidad impensable tiempo después en la literatura infantil.

Efectivamente, desde finales del siglo XIX se produjo una progresiva censura que trató de suavizar el tema sexual a través de la infantilización de Caperucita y de la neutralización del lobo a base de convertirlo casi en un perrito, de darle una figura antropomorfa o de vestirlo. En el siglo XX se esterilizó definitivamente el aspecto sexual, como puede verse, por ejemplo, en la *Ilustración 4*, donde la estandarización y la caricaturización convierten a los personajes en muñecos.

La reformulación moderna del cuento popular

En la segunda mitad del siglo se produjeron cambios decisivos en la producción de la literatura infantil, perfectamente detectables en las nuevas versiones del cuento de *Caperucita Roja* que se apartaron sustancialmente de las creadas por Perrault y los Grimm. La evolución del cuento se vio condicionada por dos fenómenos distintos:

—Por las distintas teorías, citadas anteriormente, sobre el valor educativo de los cuentos populares.

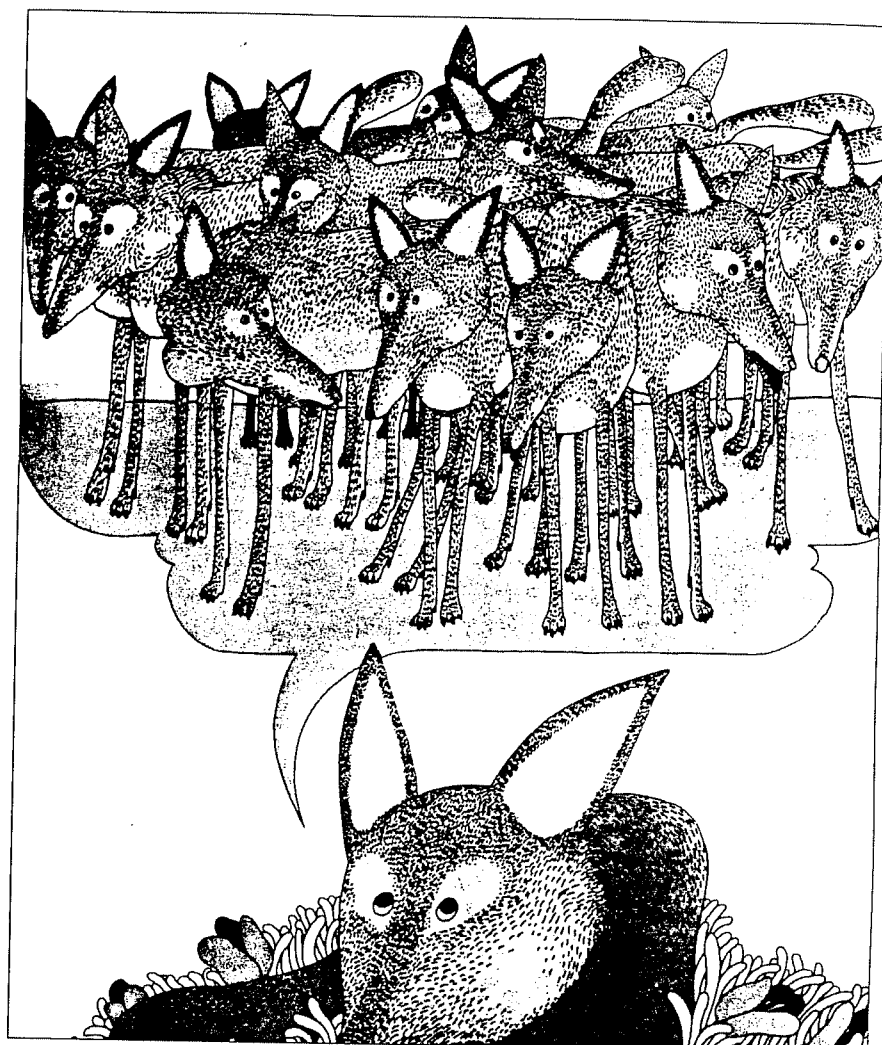
La nueva pedagogía de adscripción racionalista, que triunfa en los años 50-60 y la visión de los cuentos populares como expresión de una sociedad periclitada llevaron a su rechazo en general, y a la imposibilidad de aceptar la moral represiva de *Caperucita Roja* en particular. A este clima responden las versiones que intentan suprimir la carga de violencia y sumisión, para introducir valores de imaginación, perdón y reconciliación. E. Fortún ya había realizado una versión de *Caperucita* en los años 30, en la que el lobo se come sólo el reflejo de *Caperucita* en el espejo. Pronto aparecieron las versiones donde la abuela no es devorada, sino que se esconde en un armario, y Antonio-robres, desde su exilio mexicano en 1967, publicó otra versión en la que el lobo pasa un año en la cárcel sujeto a

régimen vegetariano y se hace amigo de Caperucita, quien ha intercedido en su favor durante el juicio. En el prólogo de sus cuentos dice este autor¹⁷: «¡Qué hermosa semilla, para la serena justicia del mañana, aprender a perdonar al lobo en la infancia!».

A mediados de los años 70, el impacto de las teorías psicoanalíticas actuó como un desencadenante de la reivindicación educativa de la fantasía e instaló la idea de que sólo las formas tradicionales cumplen la función educativa realmente requerida por los niños y niñas. La vuelta del folklora se produjo, pues, de forma entusiasta y, por ejemplo, se generalizó su presencia en la escuela infantil. Para *Caperucita Roja*, este retorno a los orígenes llevó aparejado un cambio: la sistemática preferencia de la versión de los Grimm por encima de la de Perrault, a causa de su moral, excesivamente represiva y punitiva para los estándares modernos.

Considerar que la fantasía es beneficiosa para la formación de los niños y niñas coincidió con la polémica cultural sobre el concepto de *realidad* y, por lo tanto, con el fin de la época de *realismo literario*. Esta confluencia a favor de la fantasía inauguró una nueva etapa de la literatura infantil en la que ha proliferado la manipulación de los cuentos populares. Las interpretaciones ideológicas del folklora utilizaron este recurso en la década de los 80, tal como hemos señalado en relación a la crítica feminista.

—Por las corrientes literarias actuales al haberse convertido la literatura infantil en literatura escrita. Así, por ejemplo, una de las constantes artísticas de nuestra época es el juego intertextual, la construcción de obras a partir de referentes conocidos. Y los cuentos populares han resultado ser una parte importante de esos referentes socialmente compartidos. Ciertamente, la literatura tradicional había ido perdiendo gradualmente su cualidad de *popular* en el sentido de patrimonio común de las gentes. Pero esta cualidad reapareció, en una parte del material folklórico, a través de su traspaso a la literatura infantil, de manera que muchos de sus personajes, motivos y cuentos pertenecen actualmente al imaginario de la colectividad. Rodari señala



9

M.A. PACHECO. EL ÚLTIMO LOBO Y CAPERUCITA. LABOR, 1975

que bastan cinco palabras — niña, bosque, flores, lobo, abuela— para que cualquier persona de nuestra sociedad evoque y responda: *Caperucita Roja*. Esta situación ha hecho posible la producción de una literatura autorreferencial para niños y niñas¹⁸.

La conversión de la literatura infantil en literatura escrita, propia de una sociedad alfabetizada, ha permitido también la utilización de la imagen y de los aspectos materiales del libro como elementos constructivos de la narración. Ello ha condicionado la creación de nuevos géneros, como el álbum ilustra-

do y el libro-juego. También, la configuración de un nuevo sector de público adolescente ha provocado la aparición de nuevo género: la novela juvenil. En todos estos campos, *Caperucita Roja* ha hallado un nuevo encaje.

Adaptación a los valores morales

Las versiones de *Caperucita Roja* producidas desde finales de los 70 responden, pues, a esta nueva situación y reflejan los valores educativos y las tendencias literarias que caracterizan la



EDICIONES MORATA, S. L.
Mejía Lequerica, 12
Teléf. 448 09 26
28004 MADRID

NOVEDADES:

Célestin Freinet

La escuela moderna francesa

Una pedagogía moderna
de sentido común

Las invariantes pedagógicas



Raíces de la memoria - Raíces de la memoria - Raíces de la memoria - Raíces de la

A. Hargreaves

Profesorado, cultura
y postmodernidad

(Cambian los tiempos,
cambia el profesorado)



Morata

Serie Bruner 

Primera infancia
(De 0 a 2 años)

T. Field



literatura infantil actual. Veamos ambos aspectos.

Respecto a la adaptación a los nuevos valores morales, puede señalarse, en primer lugar, que las versiones de *Caperucita* muestran la ruptura de algunas de las barreras de protección infantil, de modo que la violencia expurgada en las décadas anteriores puede reaparecer en alguna medida. Su introducción vendrá facilitada por la utilización de alguno de los siguientes recursos:

—La gradación calculada entre las escenas más o menos impactantes para el lector, con una mayor permisividad en el castigo del lobo, y un mayor control en la devoración de Caperucita. Así, por ejemplo, en la Ilustración 5 podemos ver la delectación en la muerte del lobo en el mismo cuento que, en cambio, elude la escena de la devoración de Caperucita.

—La distancia humorística a través de la inversión de roles que traspasa la violencia a los personajes positivos del cuento. Esta inversión se produce en diversos grados de ruptura: desde la iniciativa de la heroína que no se deja achicar (véase Ilustración 6), al intercambio de papeles entre el lobo y el cazador (véase Ilustración 7), a la perversión de la heroína que mata al lobo para conseguir su piel (véase Ilustración 8) y a la revolución civilizada del conflicto a través de la cesión de la violencia a la organización social:

«Más, Menos y Muchos Abogados, S.A.
Estimado Sr. Lobo:

Le escribimos en nombre de nuestra cliente, la señorita Caperucita Roja, a propósito de su abuela. La señorita Caperucita Roja nos dice que está usted ocupando la cabaña de su abuela y se pone sus ropas sin el consentimiento de dicho señora(...)²⁰

En segundo lugar, se produce la introducción de nuevos valores o preocupaciones propias de la actualidad, tales como la reivindicación de Caperucitas activas (como en *¡Te pillé Caperucita!*²¹) o la reivindicación de la naturaleza y la crítica a la depredación humana (a través de la consideración del lobo como un animal en extinción a quien hay que proteger en *El último lobo y Caperucita*²²). Cabe resaltar la paradoja que supone otorgar la iniciativa a la protagonista, puesto que Caperucita ya

era una heroína activa en muchas de sus versiones populares y la innovación actual acaba consistiendo en restituir las leyes tradicionales. Sobre el insólito y moderno mensaje de no hablar con los extraños, la crítica feminista bromeará al opinar que el cuento prefiere a las niñas *catatónicas* antes que aventureras.

Sin embargo, la ampliación de las fronteras de la permisividad y la adopción de nuevos valores no implica la anulación de límites a la adecuación moral, sino su simple transformación. Así, la sustitución de una moralidad por otra es una característica más típica de la literatura infantil de los 70 (véase *El último lobo y Caperucita*), mientras que el juego amoroso se extiende durante la década de los 80, cuando el personaje transgresor no es castigado (*Cuentos en verso para niños perversos*²³) o el cuento se convierte en un simple juego de humor metaliterario (*El cartero simpático*). Pero el sexo, por ejemplo, continúa siendo tratado con mucha aprensión y, realmente, en las versiones de este cuento no se ha recuperado la dimensión sexual. La defensa de los nuevos valores de respeto social, por otra parte, ha dado lugar a una vigilancia militante sobre su posible vulneración que ha dado en llamarse «political correctness». *Caperucita Roja* ha servido también para ironizar sobre la aplicación de estas directrices:

«Érase una vez una persona de corta edad llamada Caperucita Roja que vivía con su madre en la linde de un bosque. Un día, su madre le pidió que llevara una cesta con fruta fresca y agua mineral a casa de su abuela, pero no porque lo considerara una labor propia de mujeres, atención, sino porque ello representaba un acto generoso que contribuiría a afianzar la sensación de comunidad»²⁴.

Respecto a las características literarias, la recreación de cuentos populares que forman parte del imaginario colectivo se ha llevado a cabo destruyendo muchas de las características propias del folklore para convertirlos en relatos literarios actuales. Al mismo tiempo, la nueva lectura exige siempre que el lector mantenga en mente la versión antigua para leer la moderna desde la distancia y la tensión intertextual creada entre ambas.

Las operaciones de transformación

más usuales desde las características literarias de los cuentos populares a las del relato actual son: la individualización de los personajes (una *María Fernández Pérez* como Caperucita)

—la concreción y modernización del contexto, la desmitificación del héroe y del adversario, la utilización de estructuras narrativas complejas (como la introducción de historias dentro de la historia, tal como puede verse en la Ilustración 9), la disminución de la perspectiva omnisciente en favor de la utilización de perspectivas internas y variables (como el cambio de perspectiva entre el lobo y el cazador al hablar del pasado en *El último lobo* y *Caperucita*) y la autorreferencia literaria explícita: «O no sabes tú el cuento o tú me mientes», dice el lobo a Caperucita en el cuento de Dahl.

Las nuevas perspectivas interpretativas

La manipulación de los cuentos populares señala también los nuevos límites establecidos en la literatura infantil en función de lo que a los adultos les parece comprensible o moralmente asimilable por parte de los niños y niñas. En efecto, la literatura infantil reciente se ha caracterizado por una etapa de experimentalidad que ha conllevado una fuerte discusión sobre sus fronteras. Dos versiones de *Caperucita Roja* pueden servir también como ejemplo de este fenómeno:

—La primera es la versión de Warja Honegger-Lavater²⁵ en la que el texto ha llegado a desaparecer literalmente. El cuento se sitúa aquí como referente ausente compartido y se cede el espacio de ficción a la relación entre la oralidad de los lectores, que reproducen la narración, y los símbolos icónicos de la imagen, que la evocan. La versión, inicialmente pensada como experimentación adulta, y de venta en museos, fue adoptada por la literatura infantil en su atención hacia las nuevas formas de introducción a la ficción de los no lectores.

—La segunda es la denuncia de la sociedad actual y el diálogo cultural propuestos por la versión de Sarah Moon²⁶. El libro adopta el cuento de Perrault suprimiendo la moraleja final.



10

SARAH MOON, LA CAPUTXETA VERMELLA, BARCANOVA, 1984.

El texto es fragmentado y rimado por un reloj que señala las horas nocturnas, entre las cinco de la tarde y de la mañana, y es convertido por las imágenes en un film de género negro, con fotografía en blanco y negro y una ambientación urbana de años 40, con sus adoquines brillantes, la carrocería amenazadora de un coche oscuro, un perro-lobo al lado de una tapia, etc. Su dramatismo cierra el ciclo abierto por Perrault, ya que los males que amenazan a la infancia moderna saltan a la vista: raptó, prostitución, violación. El encuentro entre Caperucita y el lobo se ha metamorfoseado en el de una colegiala y un conductor invisible, con unos faros luminosos como ojos mecánicos, como una mirada inhumana sobre la inocencia (véase Ilustración 10).

En definitiva, el repaso de la trayectoria seguida por *Caperucita Roja* permite ver algunos aspectos importantes de la evolución de la literatura infantil: la compleja relación entre literatura oral y

escrita ya desde los inicios del traspaso del folklore a la literatura dirigida a los niños, las polémicas sobre la función educativa de esta literatura, la presencia del folklore como referente colectivo a través de su divulgación en la literatura para niños y niñas; la reformulación de los cuentos populares realizada por la literatura infantil actual y los nuevos límites morales y literarios establecidos en esta literatura. Este último aspecto ha provocado que el peso del tema sexual en este cuento haya limitado el abanico de posibilidades de su reformulación inclinándolas hacia el juego intertextual. Pero, de todos modos, la evolución de un cuento popular como *Caperucita Roja* desde su versión como cuento moral a sus versiones como explotación del imaginario colectivo, muestran la distancia que ha recorrido la literatura para niños desde su intención admonitoria, hasta su énfasis actual en el juego literario.

Por otra parte, hemos visto que la influencia de la reflexión teórica (mar-

LA BICICLETA N E G R A

A partir de 12 anys



distribució:

Gea: Tel: (96) 379 12 63

La Tierra: Tel: (96) 511 02 66

Triangle: Tel: (93) 265 18 21

Moll: Tel: (971) 72 44 72

xista, psicoanalista, feminista, etc.) sobre la producció de noves versions parece haberse ejercido siempre sobre la funció educativa del cuento. Por contra, los cambios literarios se deben a la influencia de la producció artística, a la presión de la literatura actual de adultos o de las formas narrativas de la imagen. Es decir, en el primer caso hay influencia de la teoría, mientras que en el segundo hay influencia de la producció. Así, si todo el mundo parece haber teorizado sobre qué es adecuado para la formació moral, casi nadie parece haberlo hecho sobre qué es conveniente para la educació literaria. Ello responde a la arraigada idea de que los libros infantiles sirven básicamente para educar en los valores. Sin embargo, tal vez sea hora de que aumente la atención dedicada a pensar que sirven también para aprender a leer literariamente. Las nuevas versiones de los cuentos podrían así ser juzgadas desde los parámetros de su eficacia en esta tarea. ■

*Teresa Colomer pertenece al Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad Autónoma de Barcelona

Notas

1. Las dos series de antiguas colecciones de mitos nórdicos: *Poetic or Elder Edda* y *Prose or Younger Edda*, conservados en un manuscrito del siglo XIII. Como libro para niños apareció en 1857, como *Héroes de Asgard*.
2. Aarne, A., Thompson, S., *The types of the Folktales. A classification and bibliography* (2ª ed.), Helsinki: FFC74, 1961. [1911].
3. Por otra parte, el temor a ser devorado y el final trágico de algunas versiones hacen que Delarue lo coloque en su categoría de «cuentos admonitorios» destinados a advertir de los peligros. Para ello es fundamental la consideración de la puesta en escena del cuento, cosa inevitablemente perdida para los estudios folklóricos. Probablemente Perrault mantiene un rastro de este elemento interpretativo cuando advierte en una anotación al margen que el narrador debe alzar la voz de forma terrorífica en la última respuesta del lobo. Citado por Soriano (1968): *op cit.*
4. Tal como constatan las recopilaciones de Delarue y Tenèze: *Le conte populaire français* (3 vol.), Paris. Recoge 35 versiones de Caperucita, veinte populares, dos como la de Perrault y el resto en una clara mezcla de elementos de tradició oral y escrita. Tenèze también aportó el estudio de la difusión de *Caperucita Roja* a lo largo del curso del río Loire a través del estudio de sus variantes.

5. Por ejemplo, Soriano, M.,: *Los cuentos de Perrault. Erudición y tradiciones populares*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975 [1968].
6. Husson, H., *La chaîne traditionnelle. Contes et légendes au point de vue mythique*, Paris: Franck, 1874.
7. Saintyves, P.: *Les contes de Perrault et les récits parallèles. Costums primitives et liturgies populaires*, Paris: Nourry, 1923.
8. Véase la introducción de O. Pryrou a Ch. Perrault, *Cuentos de antaño*, Madrid: Anaya, 1983.
9. Fromm, E., *El lenguaje olvidado*, Buenos Aires: Hachelle, 1971. [1951]
10. Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Madrid: Critica, 1977. [1975]
11. Cerdá, H.,: «¿Y el lobo se comió a Caperucita?», en *Ideología y cuentos de hadas*, 255-274.
12. Las primeras obras de esta línea son los artículos de A. Lurie: «Fairy Tales Liberation». *New York Review of Books*, 11 (december, 1970), 42-4 y M. Liberman: «Some day My Prince Will Come, Female Acculturation Trought the Fairy Tale». *College English* 34, 383-95, 1972.
13. R. MacDonald: «The tale re-told: feminist fairy tales» en *Children's literature association Quaterly*, 1982 (pp. 8-20).
14. En concreto, a la versión realizada por la Merseyside Fairy Story Collective. C. Hoodgland (1994): «Real wolves in those bushes» readers take dangerous journeys with Little Red Riding Hood». *Canadian Children's Literature*, 73, 7-21.
15. En España, la primera traducción de Perrault aparece en 1830, en Valencia, realizada por Cabrerizo, aunque sin nombre de autor, y en 1862, se publica la de J. Coll i Vehí, *Cuentos de Hadas*.
16. Véase C.L. Malarte: «Le Petit Chaperon Rouge: un jeu d'images» en *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*, Paris: CRDP Académie de Créteil-Université Paris-Nord, 1991 (pp. 123-136).
17. Del mismo autor puede verse también: *¿Se comió el lobo a Caperucita?. Seis conferencias para mayores con temas de literatura infantil*. México D.F., 1942.
18. Prueba de esta popularidad es que el Museo de la Ciencia de San Francisco puede escucharse una narración ininteligible de Caperucita Roja que los niños y niñas identifican sin problemas.
19. Véase por ejemplo la *Caperucita Roja, Caperucita Verde* de para las primeras edades o *Caperucita Roja en Manhattan* de Martín Gaité (en Siruela), para los lectores mayores.
20. Ahlberg, A.: *El cartero simpático*, Barcelona, Destino, 1991.
21. Cano, C., Il. Gusti. *¡Te pillé, Caperucita!*, Madrid: Bruño, 1994.
22. García Sanchez, J.L., Il. Pacheco, M.A., *El último Lobo y Caperucita*, Labor, 1975.
23. Dahl, R., Il. Quentin Blake, *Cuentos en verso para niños perversos*, Madrid: Altea, 1985.
24. Garner, J.F., *Cuentos para niños y niñas políticamente correctos*, Barcelona: Circe, 1995.
25. Honneger-Lavater, W., *Le Petit Chaperon rouge. Une imagerie d'après un conte de Perrault*. Paris: Adrien Maeght, 1965.
26. Perrault, Ch, Il. Sarah Moon, *Caperucita Roja*, Anaya, 1984.