

## Otros paradigmas en Literatura para niños. Las nuevas “Caperucitas Rojas”

María del Carmen Gurtubay,  
Estela Kallay y Andrea Vilariño  
(ISFDyT N° 53 de Alte. Brown)

Gianni Rodari en *Gramática de la fantasía*<sup>57</sup> plantea que con la simple mención de la serie de palabras *niña, abuela, bosque, flores, lobo* evocamos este cuento cuya historia ya forma parte de nuestro acervo cultural. El relato proviene de la tradición oral y como asegura Paul Delarue<sup>58</sup> solamente en la tradición francesa se pueden contar treinta cinco versiones del mismo. La mayoría de los cuentos del repertorio francés fueron registrados entre 1870 y 1914 y los contaron campesinos que los habían aprendido cuando niños. Una de las fuentes del cuento de “Caperucita Roja” se remonta al siglo XVIII y fue proporcionada por Nannette Levesque, una campesina analfabeta nacida en el año 1794.<sup>59</sup> Sin embargo, los testimonios escritos prueban que el cuento circulaba ya en el siglo XI. En efecto, una versión escrita en latín que data del año 1023 y es atribuida a Egberto de Lieja contiene ya los componentes básicos del relato. Era frecuente durante este período que los predicadores medievales aprovecharon la tradición oral para ilustrar sus argumentos morales. Sus sermones, transcritos en las recopilaciones de *Exempla* de los siglos XII al XV, relatan las mismas narraciones que los folcloristas recogieron en las cabañas campesinas en el siglo XIX

En la mayoría de las versiones que circulaban entre los campesinos franceses de los siglos XVII y XVIII se destaca el nivel de violencia y crueldad de la historia. El historiador Robert Darnton, reproduce en su libro *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* una de estas

versiones en las cuales podemos encontrar escenas de *striptease* y de canibalismo. En dicho texto, donde están ausentes la caperuza roja y personajes como el de la madre y el del cazador, la historia -plantea el autor- circula como una señal de advertencia pero no destinada únicamente a los niños. No hay una moraleja relacionada con la desobediencia y su consecuente castigo. “Ella no hace nada –dice Darnton- para merecer este destino, porque en los cuentos campesinos, a diferencia de los de Perrault y Grimm, ella no desobedece a su madre ni deja de leer las señales de un orden moral implícito que están escritas en el mundo que la rodea. Sencillamente camina hacia las quijadas de la muerte”. En una línea similar, Marc Soriano<sup>60</sup> plantea que esta ficción responde “al hambre y a la dureza de las condiciones de vida de los campesinos y al peligro real que suponía la existencia de los lobos en los grandes bosques”. Tanto la perspectiva de Soriano como la de Darnton, nos permite hablar, siguiendo a Chartier,<sup>61</sup> de una comunidad de lectores precisa que comparte un sistema de creencias y valores específicos y construye, en consecuencia, un lector determinado.

Ahora, si bien las versiones que circulaban entre los campesinos franceses de los siglos XVII y XVIII dan cuenta de la tradición oral del texto y de las implicancias que de ella se derivan, sin duda la reelaboración de la historia que mayor impacto ha tenido en nuestra cultura es la de Charles Perrault (1697). El autor abreva en los relatos orales (se cree que su fuente principal fue la niñera de su hijo) pero los modifica. Es en su versión donde se fijan algunas de las características centrales del cuento tal como lo conocemos actualmente. Aparece aquí la “caperuza roja” y la caracterización del personaje como “la niña más linda del mundo”. Estos cambios introducidos por Perrault desplazan el motivo tradicional de los cuentos campesinos a otros relacionados con la vanidad y la seducción. “El narrador nos dice –señala Boland- que hay un interés por parte de la abuela y de la madre de que la niña se vea más bonita y esa

preocupación sería, en parte, el motivo desencadenante de la suerte corrida por la niña: el color rojo –asociado al pecado y a la vanidad- atraería sobre ella el interés del Lobo (el seductor)”<sup>62</sup>

Por otro lado, Perrault suprime la referencia al canibalismo de la versión popular y suaviza la escena del *striptease* presente en la misma. Para Graciela Montes,<sup>63</sup> estas modificaciones obedecen a la necesidad de adaptar la historia a los valores y cánones del mundo cortesano en el cual se movía el autor. Esto permite analizar, por un lado, la construcción del lector implícita en el texto, y por el otro las condiciones de producción, circulación y recepción del relato propios de cada momento histórico. La moraleja final del Perrault, cargada de ironía, nos habla, en términos de Pisanty,<sup>64</sup> “de un destinatario que exige ser dirigido por el adulto en su interpretación del texto. Este modo de concebir la infancia coincide con los principios educativos dominantes en esa época”.

El relato recopilado por los hermanos Grimm les es proporcionado por Jeannette Hassenpflug, una vecina y amiga íntima suya en Cassel. Ella los había aprendido de labios de su madre, quien provenía de una familia hugonota francesa. Los hugonotes habían traído su repertorio de cuentos a Alemania donde habían huido de la persecución de Luis XIV. Pero no los habían tomado directamente de la tradición oral popular sino de los libros de Charles Perrault, Marie Cathérine d’Aulnoy y otros escritores, cuando estuvieron de moda los cuentos de hadas en los círculos parisinos elegantes a fines del siglo XVII. Hassenpflug introduce un final feliz que provenía de “El lobo y los niños”, uno de los cuentos más populares de Alemania. Por ello “Caperucita Roja” penetró en la tradición literaria alemana y más tarde en la inglesa sin que su origen francés fuera descubierto (Darnton; 2009). El relato plantea Darnton “Cambió considerablemente su carácter cuando pasó del ambiente campesino francés al infantil de Perrault, fue impreso, atravesó el Rin, volvió a la tradición oral, pero como parte de la

diáspora hugonota, y volvió a tomar la forma de libro, pero como producto de los bosques teutones y no de los hogares campesinos del Antiguo Régimen en Francia”.

En la versión de los hermanos Grimm aparece por primera vez la cuestión de la disciplina a partir de la introducción en el texto de la recomendación de la madre y la posterior desobediencia de Caperucita. Los hermanos Grimm “adaptan el cuento al contexto cultural de la época; se distancian de los cuentos de advertencia y asumen una nueva función, acorde con el nuevo clima pedagógico. No quieren aterrorizar al niño, quieren enseñarle que si se comporta como sus padres quieren, nada malo podrá sucederle”<sup>65</sup>(Boland). En términos de Pisanty, “se trata de un modelo de educación autodirigida orientado a consolidar los valores dominantes (autoridad de los padres, renuncia al principio del placer, interiorización de las obligaciones) y a promover el conformismo”<sup>66</sup> Este hecho se encuentra reforzado por el agregado de un segundo final en el cual Caperucita se encuentra con otro lobo pero esta vez decide no distraerse y obedecer a su madre y de esta manera alejarse del peligro.

La versión de los hermanos Grimm será incluida en la mayoría de las colecciones de cuentos infantiles desde su aparición hasta la Primera Guerra Mundial. Durante la primera mitad del siglo XX las reelaboraciones del texto irán atenuando sus contenidos. Como plantea Graciela Montes, la fantasía se había tornado no sólo en algo “insensato” sino también “nocivo”. Cabe recordar sólo a manera de ilustración un fragmento del Mensaje del Comité Cultural Argentino que sirvió de prólogo al libro de Darío Guevara *Psicopedagogía del cuento infantil* “”Con los cuentos truculentos, sanguinarios y feroces que leyeron los niños hasta ayer, es lógico que aumentara la criminalidad en tiempos de guerra y en tiempos de paz”. Cuestiones que se transformarán y dan lugar a nuevos paradigmas en la segunda mitad del siglo XX.

Los textos de la literatura para niños incorporan nuevas estrategias como una forma de instalar innovaciones en este campo literario, así la investigadora Jacqueline Held<sup>67</sup> menciona que los rasgos del género fantástico aparecen como algo móvil y en transformación, y señala que:

(...) lo fantástico, como el lenguaje, con el que mantiene, además, relaciones complejas y fundamentales, no está fijado de una vez y para siempre, ni esclerosado, ni tampoco es intangible, sino que por el contrario vive y se transforma al ritmo de los hombres, de sus descubrimientos y de sus preocupaciones, que traduce y refleja; *todo esto explica y legitima, en los autores contemporáneos de muy diversos países, tentativas y trabajos convergentes para elaborar; poco a poco, un nuevo tipo de 'fantasía' o un nuevo tipo para lo 'maravilloso'.*"

Es posible nombrar las estrategias que se presentan en algunos cuentos del corpus seleccionado para este trabajo son las siguientes: a) La intertextualidad; b) El humor; c) La ironía; d) La parodia; e) La sátira; y f) Lo carnavalesco.

a) La intertextualidad

En nuestro caso la intertextualidad se configura como una estrategia que se plantea en todos los textos elegidos ya que aluden al tradicional cuento de Caperucita Roja, en una vinculación que se propone innovar y subvertir algunos rasgos del texto original. Este concepto, siguiendo a Bajtin,<sup>68</sup> remite a los lazos que se establecen "entre el tejido" de los textos literarios, es decir, la inclusión a través de alusiones o citas de un texto en otro que establecen un diálogo que permite la constitución de una nueva obra.

Así en algunos cuentos del corpus se modifica el género y surge la biografía de Caperucita, una carta al Lobo, poemas, que transformados por estas reescrituras resultan variaciones resignificadas que despliegan nuevas lecturas del texto original.

Por otra parte, también las alusiones se refieren a la inversión de los rasgos de los personajes: “Caperucita feroz y el Lobo Rojo”; a los cambios en el color de la capa de Caperucita y su correspondiente modificación de la personalidad: “Caperucita Roja, Verde, Amarilla, Azul”; a la aparición de nuevos personajes ya sea de textos tradicionales, por ejemplo, Cenicienta en “Dos amigas famosas” de Silvia Schujer, o de textos más recientes Cinthia Scoch, un personaje de varios cuentos de Ricardo Mariño; a la incorporación de elementos de historieta (que se denomina relaciones intertextuales de la cultura popular cuando se incluyen intertextos de la cultura de masas, como en “Caperucita tal como se la contaron a Jorge” de Luis María Pescetti.

b) El humor

El humor es una poética centrada en el código que se ha utilizado desde tiempo inmemorial que exhibe recursos como la parodia, el pastiche, la ironía (en sus diversas tipos), la sátira, la hipérbole, etc.; estos recursos se actualizan en el momento que se produce la recepción, ya que el lector debe estar al tanto de los rasgos que promueven una lectura con matices diferentes. Funciona como una burla a la solemnidad, a la seriedad y promueve una forma de catarsis. Cada cultura establece los distintos matices que le otorgan al sentido del humor porque es necesario que sea interpretado y decodificado de acuerdo con los parámetros que dicta cada comunidad. Los elementos icónicos y su vinculación con los elementos verbales deben lograr el anclaje necesario para que se produzca el enlace correspondiente al texto.

c) La ironía

Esta estrategia no es considerada solamente como una inversión semántica, o sea, decir lo contrario de lo que se cree y de lo que realmente es, sino también como una superposición estructural de contextos semánticos entre *lo que se dice/lo que se quiere que se entienda*, es decir, un significante y dos

significados tal como postula Bice Mortara Garavelli.<sup>69</sup>

Asimismo, Linda Hutcheon<sup>70</sup> se refiere a la ironía como una estrategia discursiva ya que la ironía se presenta en el discurso en su dimensión sintáctica y semántica y está inmersa en determinados contextos que involucran aspectos sociales, históricos y culturales.

d) La parodia

El concepto tradicional de parodia procede de la retórica que la define como una “imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad” (Beristáin 1997:391).<sup>71</sup> Esta definición plantea una restricción que destaca la *imitación* pero para expresar un contraste y provocar *un efecto cómico o ridículo*.

Se presenta un texto parodiante al que se le incorpora un texto parodiado (en segundo plano): “un engarce de lo viejo en lo nuevo”. Linda Hutcheon<sup>72</sup> considera que la parodia se ha ido modificando con la cultura, así, uno de los rasgos tradicionales del concepto, el propósito burlesco de ridiculizar, ha variado y ya no hay una *contraposición* entre los textos sino que se establece una *proximidad entre ellos*, se trata de “un dialogismo textual” y la parodia se constituye como un diálogo crítico e irónico.

e) La sátira

La sátira se propone criticar a los seres humanos condenando vicios y algunas costumbres e impone una censura sobre rasgos frecuentes en las diversas comunidades.

En este sentido, Northrop Frye<sup>73</sup> considera que la sátira promueve: “un criterio moral implícito” ya que establece un vínculo con la sociedad en la que se inserta y tiene como propósito ridiculizar y corregir las conductas humanas consideradas inapropiadas.

f) Lo carnavalesco

Este término proviene del concepto del carnaval que planteó el investigador ruso Mijail Bajtin<sup>74</sup> que vinculó las

celebraciones que se vinculan con la cultura popular que subvierte las jerarquías del mundo social y lo convierte en “un mundo del revés” donde se trata de ridiculizar a las figuras de autoridad a través de irreverencias que instalan una actitud antiautoritaria. Se experimenta una festividad de índole universal en la que se manifiesta una liberación de las reglas, la risa, el juego, la burla de la seriedad.

Como afirma Laura Guerrero Guadarrama:

La literatura infantil y juvenil que nació ligada a la literatura oral y popular sin haber perdido nunca su contacto con este origen goza, gracias a ello, de la herencia del espíritu carnavalesco: va contra la cultura oficial de todos los tiempos, como reflejo de la vida mundana, antiolemne, subversiva, lúdica; culto del desenfado y de la risa. Goza con el lenguaje hecho de signos liberados de las normas de la conducta y del lenguaje, no colonializado, no oficializado por la escuela, lenguaje mutante y cambiante que disfruta del uso de las hipérbolos, del manejo de lo grotesco, de las groserías.<sup>75</sup>

Todas estas nuevas formas se ponen de manifiesto en la actualidad en los textos de la literatura para niños para expresar los nuevos horizontes que estas obras expresan con una perspectiva desmitificadora y rupturista. Transgrediendo el canon obediente, con intención didáctica y la misión ejemplificadora, los nuevos paradigmas instalan obras acordes con el tiempo que vivimos, exhiben representaciones que quiebran los estereotipos y abordan cuestiones con un espíritu curioso y libre.

A continuación se proyectará un *power point* con imágenes de diversas reformulaciones del cuento “Caperucita Roja”.



### Notas:

- 57- Rodari, G. (2000) *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- 58- Delarue, P. y Tenèze, M. (1976) *Le Conte populaire francais*, París.
- 59- Ver Bolte, J y J. Plívka *Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmarchen der Bruder Grimm*, 5 vols. (Leipzig, 1913-1932). Citado en Darnton, Robert (2009). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica.
- 60- Soriano, M. (1995). *La literatura para niños y jóvenes: Guía de exploración de sus grandes temas*. Traducción, adaptación y notas de Graciela Montes. Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- 61- Chartier, R, (1992). *El orden de los libros*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- 62- Boland, E. op.cit.
- 63- Montes, G. (2001) “Perrault: el fin de la inocencia”. En *El corral de la infancia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- 64- Pisanty, V. (1995). *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona, Editorial Paidós.
- 65- Boland. E. op.cit.
- 66- Pisanty, V. op.cit.
- 67- Held, J (1981). *Los niños y la literatura fantástica: Función y poder de lo imaginario*. Trad. Ma. Teresa Brutocao y Nicolás Luis Fabián, Barcelona, Paidós.
- 68- Bajtin, M. (1993). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.
- 69- Mortara Garavelli, B. (1991). *Manual de retórica*, 2ª ed. Madrid, Cátedra.
- 70- Hutcheon, L. (1992) “Ironía, sátira, parodia: Una aproximación pragmática a la ironía”. En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*,

México, UAM-Iztapalapa.

71- Bérístain, H. (1997). *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México, Porrúa.

72- Hutcheon, L. op. cit.

73- Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Trad. Edison Simons. 2a ed. Caracas, Monte Ávila Editores.

74- Bajtin, M. op. cit.

75- Guerrero Guadarrama, L. (2004). *La neo-subversión en la literatura infantil y juvenil, ecos de la posmodernidad*, México, UAM- Iztapalapa.

### **Bibliografía:**

Bajtin, Mijail (1993). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.

Beristáin, Helena (1997). *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México, Porrúa.

Chartier, Roger (1992). *El orden de los libros*, Barcelona, Editorial Gedisa.

----- (2002). “Del libro al leer”. En Chartier, Roger (comp.) *Prácticas de lectura*, La Paz, Plural Editores.

----- (2003). *Cultura escrita, literatura e historia*, México, Fondo de Cultura Económica.

Darnton, Robert (2009). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica.

Delarue, Paul y Tenèze, Marie-Louise (1976). *Le Conte populaire français*, París.

Frye, Northrop (1991). *Anatomía de la crítica*. Trad. Edison Simons. 2a ed. Caracas, Monte Ávila Editores.

Guerrero Guadarrama, Laura (2004). *La neo-subversión en la literatura infantil y juvenil, ecos de la posmodernidad*, México, UAM- Iztapalapa.

Held, Jacqueline (1981). *Los niños y la literatura fantástica*:

*Función y poder de lo*

*imaginario*. Trad. Ma. Teresa Brutocao y Nicolás Luis Fabián, Barcelona, Paidós.

Hutcheon, Linda (1992). “Ironía, sátira, parodia: Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM-Iztapalapa.

----- (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago, University of Illinois Press.

Mortara Garavelli, Bice (1991). *Manual de retórica*. 2ª ed. Madrid, Cátedra.

Montes, Graciela (2001). *El corral de la infancia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Pisanty, Valentina (1995). *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Ed. Paidós

Rodari, Gianni (2000). *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.

Soriano, Marc (1995). *La literatura para niños y jóvenes: Guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.