



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**La función Perrault en *Le Petit Chaperon rouge*
y la invención de la tradición**

Tesis

**Para optar por el grado de LICENCIADO en LENGUA Y
LITERATURAS MODERNAS -LETRAS FRANCESAS-**

Presenta: José Nayar Rivera Méndez

Directora de tesis: María Cristina Azuela Bernal

Enero 2010





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción

1. El poder de la sangre. Versiones actuales de “Caperucita roja
2. El cuento al microscopio. De Perrault a Grimm
3. La relativa universalidad del cuento. Psicoanálisis de “Caperucita roja”
4. *Striptease*, antropofagia e historia. El contexto del cuento popular
5. Zonas de sombra en el Siglo de las Luces. Relatos franceses de tradición oral y cuentos de hadas literarios.
 - 5.1. Tradición universal de los cuentos
 - 5.2 La moda de los cuentos de hadas
6. “Caperucita roja” en el corpus de cuentos atribuidos a Perrault y las características generales del género del cuento maravilloso
7. Los Perrault. El problema de la atribución como recurso literario
8. Cuentos para adultos, cuentos para niños. Lectores, intérpretes y usuarios del cuento y de los cuentos de Perrault
9. Las variantes canónicas del cuento frente al uso
10. La “función autor”. Perrault como instaurador de discursividad
11. Perrault frente a la tradición. ¿Sería el genio un genio sin un nombre?

Conclusiones

Bibliografía general

Versiones de “Caperucita roja”

Bibliografía indirecta y complementaria

Apéndice 1

Apéndice 2

Introducción

En 1968, Roland Barthes marcó la crítica contemporánea al afirmar que el autor como origen de un texto estaba muerto. El mismo año, Michel Foucault propuso sustituir la figura empírica del autor con una función ubicada en el interior del discurso. Desde entonces, la necesidad de exhumar el sentido profundo de un texto dio paso con frecuencia cada vez mayor al comentario sobre lo que dice el texto mismo. Sin embargo, en 1968 apareció también un estudio enorme y completo de Marc Soriano, titulado *Los cuentos de Perrault, erudición y tradiciones populares*, que intentó probar definitivamente que Charles Perrault era autor de los cuentos que se le atribuyen, por medio del estudio de su historia personal.

El asunto de la atribución de la autoría sigue vigente hasta nuestros días, y el propósito principal de este trabajo es mostrar que el estudio de los *Cuentos* ha soslayado una perspectiva crítica más eficiente al ignorar el tema de su autor como una función discursiva del libro, debido al peso simbólico que Perrault tiene en la cultura francesa.

Los cuentos atribuidos a Perrault están increíblemente arraigados en el imaginario colectivo occidental y son una entidad viva y en movimiento en la cultura mundial. Al leerlos, nos causan una mezcla de reconocimiento inmediato y extrañeza especialmente problemática y fascinante.

Si "Cenicienta" es el cuento más querido del mundo (o al menos el que más versiones registradas suma), "Caperucita roja", devorada o rescatada, objeto de

burla o ejemplo de los peligros de la desobediencia, en las versiones literarias o en películas, en poemas y anuncios comerciales, sigue siendo el más reconocible.

La historia de una niña que lleva por el bosque un bocado a su abuela y termina siendo el bocado de un lobo ha servido de inspiración, en distintas épocas, para innumerables variantes en la cultura de todos los niveles, desde panfletos de propaganda fascista hasta cómics pornográficos, desde películas que abordan la licantropía y los asesinos seriales hasta juegos de video.

“Caperucita roja” también ha generado estudios sobre la historia de las mentalidades en el Antiguo Régimen¹, la historia cultural europea y la creación histórica de la infancia como estado distinto a la adultez², la literatura para niños³ y el papel de los cuentos en la formación de la psique infantil⁴, entre muchos otros.

Las razones que hacen de los cuentos populares sujeto de interpretación, uso y reescritura constantes⁵ se exageran gracias a la simplicidad y atractivo iconográfico de “Caperucita roja”, que ha protagonizado infinidad de reinversiones, todas ellas curiosamente comprensibles, aun si están basadas en presupuestos teóricos totalmente ajenos al cuento como se publicó por primera vez en Francia en 1697 y como se ha presentado en las principales versiones escritas del relato.

¹ Robert Darnton, *La gran matanza*.

² Jack Zipes, *Les contes de fées*.

³ Marc Soriano, *Les Contes de Perrault*.

⁴ Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos*.

⁵ Este análisis está basado, en gran medida, en el texto de Valentina Pisanty *Cómo se lee un cuento popular*.

Se ha dicho que esta narración, antes de ser un cuento literario, era un violento cuento popular de advertencia contado por los campesinos franceses desde tiempos inmemoriales⁶. El historiador Robert Darnton utilizó ese relato de tradición oral como documento de interpretación de la realidad histórica del Antiguo Régimen. Siguiendo a Darnton, en nuestro cuento, así como en otros de la época, nos aproximamos a una visión de un mundo donde los niños no eran inocentes y conocían de cerca la sexualidad, la miseria y la muerte, un mundo donde la familia era un entorno de lucha por la supervivencia y la buena conducta no justificaba ni determinaba el final feliz.

Sin embargo, ese cuento popular fue adaptado en Francia en 1695, para ceñirse a los modelos de los cuentos que se contaban en la corte⁷. Si bien perdió algunos de sus rasgos más crudos –sobre todo para oídos acostumbrados a las conversaciones de salón de la época–, conservó la esencia y la forma que lo definían. También adquirió un detalle, la caperuza encarnada de la protagonista, en plena consonancia con las características típicas del cuento popular, que se convirtió, a partir de entonces, en su nombre así como en su rasgo más reconocido e identificado.

El signatario de las *Historias o cuentos de antaño (Histoires ou contes du temps passé)*, el libro de cuentos donde apareció por primera vez “Caperucita roja”, era Pierre Perrault Darmancour, de 19 años en la época de su publicación (1697) y que

⁶ Delarue, Paul, *Le conte populaire français*.

⁷ Introducción de Collinet a los *Cuentos* de Perrault, que se usa aquí para las citas del texto. En adelante se citará esta edición como Perrault-Collinet, *Contes*.

murió en 1700⁸. Pero aun antes de que el texto se publicara, se había empezado a hablar de la autoría de facto diferente, aunque jamás comprobada a cabalidad, de su padre, Charles Perrault. Funcionario cultural de la corte de Luis XIV, Charles era un autor conocido en su época por la querrela de los Antiguos y los Modernos⁹, en la que él defendía a los últimos. De hecho, esa polémica con Boileau surgió a partir de la presentación del poema laudatorio de Perrault *El siglo de Luis el Grande* (1687).

Charles Perrault era autor de muchas otras obras, como el poema *El Espejo de Orante* (1661), el poema *La pintura* –sobre esa arte (1668)–, algunos poemas cristianos (como una *Epístola cristina sobre la penitencia* de 1683) y los cinco tomos del *Paralelo de los antiguos y los modernos* (de 1688 a 1697), que en su tiempo se contaron entre sus obras principales. Boileau, su rival en la querrela, llegó a considerarlo el modelo del perfecto *ennuyeux* [fastidioso], pero gracias a la fama de los *Cuentos* que se le atribuyen siguió siendo conocido y publicado en los siglos posteriores.

Las obras de Charles Perrault directamente relacionadas con los *Cuentos* son (ver apéndice 2): *El Laberinto de Versalles* (1675, libro de fábulas, que terminan en moralejas escritas en un estilo que es posible identificar en los *Cuentos*). Además,

⁸ Sin embargo, como se verá más adelante, la mayoría de los relatos habían sido copiados por el copista de Perrault en un manuscrito de lujo dedicado a la hija de Felipe de Orleans y sobrina de Luis XIV, en 1695.

⁹ Esta querrela es un tópico cultural de la civilización occidental, que consiste en la comparación de los autores considerados clásicos con los que cada nuevo momento histórico considera modernos. Aunque sus orígenes se remontan a la Edad Media, fue hasta la polémica entre Perrault y Boileau, en 1687, cuando se empezó a conocer con el término citado.

publicó tres *nouvelles* en verso, *Griselidis* (1691)¹⁰, *Los deseos ridículos* (1693) y *Piel de asno* (1695), las tres adaptaciones de relatos populares. Las tres narraciones fueron publicadas en solo volumen en 1694. Así pues, a pesar de que la primera edición de los *Cuentos* fue firmada por Pierre Perrault Darmancour, ésta fue una de las tres ocasiones en que dicho nombre se identifica con el del autor de la obra (las otras dos son la copia manuscrita de los *Cuentos* de 1695 y el privilegio de edición de los mismos de 1696). Los *Cuentos* se siguieron publicando sin decir quién era el autor, y después de la muerte de Charles Perrault, en 1703, los editores comenzaron a adjudicárselos a él. Se publicaron a veces con *Piel de asno*, otras veces con *Los deseos ridículos* e incluso con otros cuentos literarios de la época. Poco a poco se olvidó que Pierre Perrault Darmancour había registrado los *Cuentos* y se asumió que Charles Perrault era el autor de todos los textos, situación que perdura hasta nuestros días.

Esto se ha explicado de muchas maneras. Las evidencias apuntan a que Charles Perrault era probablemente el verdadero autor empírico –o por lo menos el colaborador dominante en la redacción– de los *Cuentos*.

Pero, ¿por qué es importante definir de quién son los *Cuentos*? La adaptación de estos relatos implicó un cambio de contexto cultural y un cambio de contexto narrativo, al pasar de la narrativa oral a la narrativa escrita, con gran éxito

¹⁰ Esta *nouvelle* se basa en la que cierra el *Decamerón*, cuya heroína se llama Griselda, nombre traducido como Griseldis por Petrarca en su traducción al latín de Boccaccio. El relato fue traducido al francés por Philippe de Mezières en 1389, y el nombre cambió a Griselidis. Desde entonces, el relato se reprodujo separado del *Decamerón* y se hizo muy conocido entre gente de todos los estratos sociales, integrándose en la tradición oral y siendo también uno de los más populares de la Biblioteca Azul (Perrault-Collinet, *Contes*: 275 e *infra*, nota 43, sobre la Biblioteca Azul).

desde el punto de vista del nuevo público cortesano. El narrador que llevó a cabo esta transformación conservó muchos rasgos del contexto anterior y de la visión del mundo que implicaba, lo que significa que conocía y respetaba sus códigos, además de que era muy talentoso. “Caperucita roja”, en la versión del siglo XVII, es una obra literaria escrita por un maestro del estilo y de la lengua, capaz de recuperar e incorporar aires anacrónicos para conformar con ellos un universo único, completamente propio y moderno. La violencia y la ironía del cuento llegan frescos hasta nuestros días y se imponen, como rasgos dominantes, por sobre la idea de una literatura para niños.

El valor de Perrault como autor de los *Cuentos* que se le atribuyen está claramente representado en las palabras de Jack Zipes:

El estilo narrativo de Perrault conviene al escenario, a los personajes y a las virtudes que describe. Cada cuento está impregnado de una atmósfera barroca y cortesana. Como estilista, Perrault cultiva el tono simple, franco y gracioso, representativo de los elegantes giros de lenguaje practicados en el medio burgués y en la sociedad de la corte. Su sentido de la ironía y del humor le permite poner distancia respecto al mundo maravilloso e incluir la gracia burlona en ciertas partes, y en particular en las moralejas, lo que no le impedirá abogar por un comportamiento civilizado.

Perrault consideró seriamente sus cuentos como ejemplos de la literatura moderna en la querrela que sostuvo con Boileau sobre los Antiguos y los Modernos. Desde esta perspectiva, reunió con cuidado modelos burgueses y aristocráticos, para demostrar hasta qué punto los cuentos de hadas modernos podían servir para ilustrar objetivos ideológicos y morales aceptables.

Perrault fue, mucho más de lo que él esperaba, responsable del “aburguesamiento” literario del cuento de hadas tradicional. Fue él quien abrió las puertas a una literatura para niños cuyo objetivo eran introducir maneras correctas de educarlos.¹¹ (Zipes, *Les contes de fées*: 43-44).

¹¹ (Nota: he traducido del inglés y francés todos los textos necesarios y presento los originales consultados en las notas al pie de página, salvo en el caso de los relatos, pues al estudiar términos franceses, es importante

Zipis habla del medio cortesano de Perrault, de su perspectiva como escritor moderno y de la nueva moral burguesa expresada en los *Cuentos*. Pero, ¿sería posible abordar esos temas si los *Cuentos* carecieran de la figura del autor?, ¿sería pertinente averiguar por qué el autor eliminó las figuras y giros lingüísticos impropios para el medio cortesano si los cuentos que se le atribuyen a Perrault no fueran suyos?

Al analizar los *Cuentos*, es evidente que fueron escritos por un autor dueño de una acusada madurez y de una gran conciencia crítica. Paradójicamente, para imitar un cuento popular hay que saber disimular al máximo la presencia del narrador en el relato. Por otra parte, es imposible probar de manera definitiva quien escribió realmente el célebre libro. Así, el autor Perrault creó un discurso ambiguo, ideológicamente poderoso pero que se escuda detrás del anonimato de la tradición popular.

Esta ambigüedad permitió que la figura de Perrault se mantuviera vigente cuando la moda de los cuentos de hadas pasó en Francia. Cuando llegó el

que estén en el cuerpo del texto): « *Le style narrative de Perrault convient au décor, aux personnages et aux vertus qu'il décrit. Chaque conte est empreint d'une atmosphère baroque et courtoise. En styliste, Perrault cultive le ton simple, franc et gracieux, représentatif de ces tours de beau langage qui étaient pratiqués dans le milieu bourgeois et dans la société de cour. Son sens de l'ironie et de l'humour lui permet de prendre ses distances par rapport au monde merveilleux, d'inclure de la drôlerie dans certaines parties et en particulier dans les morceaux de morale: ce qui ne l'empêchera pas de plaider pour un comportement civilisé.*

Il considéra ses contes avec sérieux, comme des exemples de littérature moderne, dans la querelle qu'il entretenait avec Boileau sur "les Anciens et les Modernes". C'est dans cette perspective qu'il prit soin de réunir un ensemble de modèles bourgeois et aristocratiques pour démontrer combien les contes de fées modernes pouvaient servir à illustrer des objectifs idéologiques et moraux acceptables.

Perrault fut, plus qu'il ne l'espérait, responsable de la "bourgeoisification" littéraire du conte oral traditionnel. C'est lui qui ouvrit la voie à une littérature pour enfants dont les objectifs étaient d'introduire de bonnes manières de les élever. »

momento, siglo y medio más tarde, de revalorar de manera científica la tradición oral en la cultura francesa, las cualidades de los *Cuentos* adquirieron un nuevo valor y su autor cobró relevancia como compilador.

Por otra parte, tanto los relatos de tradición oral como los cuentos de hadas literarios fueron excluidos hacia los márgenes de la literatura culta y, desde allí, volvieron a ganar, de manera soterrada, oculta, sin depender de la confirmación de una autoridad, su capacidad de enmarcar la conciencia colectiva de cada momento que los recrea, siempre adaptables, siempre renovados. Así, podemos preguntarnos si la importancia del autor de los *Cuentos* no se hace evidente, más que en los propios relatos, en los estudios que han suscitado en otros campos discursivos teóricos.

De esta cuestión fundamental se derivan todas las demás: ¿a quién le importa quién inventó la caperuza roja, si finalmente el relato se reproduce sin fin de todas las formas imaginables, si está vivo en la memoria colectiva, como un cuento que los niños disfrutan o temen y los adultos aprovechan como vehículo de recreación constante? ¿Es acaso un auténtico afán de justicia literaria, de darle honor a quien honor merece?, ¿o se trata más bien de un problema de otro tipo, de la importancia de un determinado autor para la identidad cultural francesa?

En una época donde la teoría literaria hace ya cincuenta años comenzó a analizar los textos sólo por lo que dicen y abandonó la idea de conocer la *verdadera* intención del autor¹², la figura del autor parecería ser menos relevante.

Paradójicamente, encontramos que la obra de Perrault es, debido a su autor, objeto de crítica, estudio y publicación, como pretendo demostrar en la última parte de esta tesis.

Entonces podemos preguntarnos una vez más, con mayor fuerza en este caso: ¿importa quién escribe?, y finalmente, ¿los cuentos de Perrault serían para Francia una obra literaria nacional tan genial si Perrault no fuera considerado un genio?

En este trabajo intentaremos explorar algunos de los curiosos recorridos que han transformado este cuento en anuncios comerciales de toallas sanitarias, de refresco de soda o de lápiz labial, entre otros muchos usos registrados, así como reconocer las características generales de los cuentos populares, analizar con detenimiento las relaciones que hay entre este género y “Caperucita roja” y finalmente abordar la relación problemática del relato con su autor.

El orden de este trabajo será el siguiente: en primer lugar, revisaremos algunas versiones contemporáneas de “Caperucita roja”. Enseguida, abordaremos el análisis textual detallado del cuento atribuido a Perrault, para poder entender cabalmente sus características literarias, su lenguaje y sus relaciones con el género

¹² Roland Barthes escribió sobre el tema en *El placer del texto*, y Michel Foucault en *¿Qué es un autor?*, obra con la que trabajaré más adelante. Para un análisis detallado del tema, se puede consultar la serie de textos del curso de Antoine Compagnon en www.fábula.org.

del cuento popular y ver si es posible extraer del análisis respuestas sobre el origen de los cambios en las versiones posteriores. Este análisis permitirá también comenzar a comparar adecuadamente el texto con sus interpretaciones, usos y reescrituras, conceptos planteados más adelante. Veremos también un recuento de las primeras ediciones y variantes del cuento hasta llegar a la versión de los hermanos Grimm.

Después, analizaremos algunas lecturas de nuestro relato desde el psicoanálisis, la historia de las mentalidades del Antiguo Régimen y la historia del cuento popular, y observaremos su posición en la historia literaria y en el folclor a través de los cambios ocurridos en las distintas versiones. Luego enunciaremos cuáles son las características de los cuentos populares en general y su presencia en “Caperucita roja”. Enseguida estudiaremos el problema de la atribución de los *Cuentos* como recurso literario, el cambio de destinatarios del cuento popular y del cuento literario según el trabajo de Valentina Pisanty¹³, y observaremos su relación con las nociones de Umberto Eco de interpretación, uso y reescritura de un texto¹⁴. En este punto examinaremos las interpretaciones, usos y reescrituras derivados de las versiones canónicas de “Caperucita roja”. Posteriormente nos detendremos en la noción de la “función autor” según Michel Foucault¹⁵ y cómo se aplica a nuestro texto, es decir, cómo se manifiesta el autor en el discurso de “Caperucita

¹³ Pisanty, Valentina, *Cómo se lee un cuento*.

¹⁴ Eco, *Los límites de la interpretación*.

¹⁵ Foucault, *¿Qué es un autor?*

roja” y, a partir de este análisis, la importancia que tiene Perrault como instaurador de discursividad.

Finalmente, plantearemos el cuestionamiento sobre el papel del autor de los *Cuentos* de Perrault en la configuración de un discurso nacional como lo plantea Eric Hobsbawm a partir de su concepto de invención de la tradición¹⁶.

¹⁶ Hobsbawm, *The invention of tradition*.

1. El poder de la sangre. Versiones actuales de “Caperucita roja”

Una hermosa adolescente camina por el bosque. Lleva un traje de colegiala de falda muy corta que hace juego con una blusa blanca; sus ojos son sombreados por su pelo castaño y por el gorro amplio que remata su capa roja. La cesta que lleva en la mano, su juventud, su belleza y el entorno campestre nos la ofrecen como la habitante de un relato bucólico. Sus movimientos, en cambio, su boca demasiado turgente y su mirada procaz delatan ansiedades más propias de Lolita que de Filis.

Cerca de ella acecha un hombre joven, atractivo con su barba de varios días y el pelo alborotado que le dan un aire salvaje. Se acerca peligrosamente a la muchacha –aunque no sin cierta torpeza– presumiblemente atraído por su *sex appeal* y empujado por sus propios instintos. Cuando ella siente que su depredador potencial se ha acercado demasiado, decide confundirlo: saca de su canasta una toalla sanitaria que, pegada a su capa roja, absorbe completamente el color hasta convertirlo en un blanco inmaculado. El hombre salvaje la mira aturdido mientras ella se aleja por el sendero.

No es difícil reconocer en esta escena una nueva versión del conocidísimo cuento de “Caperucita roja”, utilizado para un comercial de la marca de la toalla sanitaria. Lo interesante es que sea tan fácilmente asimilable el nuevo carácter atribuido a los protagonistas, que originalmente eran un lobo y una niña pequeña.

El lobo del comercial es, por lo visto, de la especie menos avispada, por lo que la nueva Caperucita puede enviarle mensajes eróticos ambiguos sin correr grandes riesgos. En todo caso, la novedad radica en la forma de la defensa. Es bastante claro que el atractivo de la adolescente radica en su madurez sexual, representada por la roja sangre menstrual, que la toalla ha eliminado:

Para Héctor Pallares, director creativo de la agencia de publicidad FCB, que lleva la cuenta de Saba, el anuncio muestra el poder de absorción de la toalla en una situación límite, en la que la protagonista es salvada por Saba (situación que las mujeres pueden valorar ampliamente).¹⁷

El comercial está basado directamente en el cuento, que siempre ha despertado suspicacias respecto a la inocencia de la niña a la hora de enfrentarse con el lobo. Hay en él, por lo visto, un contenido abiertamente sexual, que ha generado chistes del dominio popular que se cuentan en países tan alejados entre sí como Rusia y México:

—Lobo malvado, te voy a acusar con mi abuelita de que me violaste tres veces. — ¿Tres? —responde asombrado el lobo. —Pues, qué, ¿ya te vas?¹⁸

En un chiste ruso, la niña termina su interrogatorio de forma distinta a la clásica:

— Abuelita, ¿por qué tienes la cola tan grande?
— Eso no es la cola.¹⁹

¹⁷ Paseggi y Núñez, “Caperucita-Aviso publicitario”.

¹⁸ Chiste mexicano del dominio popular.

¹⁹ Otro chiste, que no tiene contenido sexual, interpreta la relación lobo/abuela-nieta de una manera que refleja los conflictos de la autoridad parental en el siglo XX:

—“Abuela, por qué tienes tan grandes las orejas, y el pecho tan peludo, y los dientes tan grandes...
—¿A qué viniste, a visitarme o a criticarme?”

Tres películas relativamente recientes resultan especialmente interesantes porque acaparan el imaginario contemporáneo referente a “Caperucita roja”: la primera, basada en una reescritura del relato para adultos de Angela Carter, es *In the Company of wolves*, de Neil Jordan (1984): en un ambiente onírico y recargado de símbolos, una muchacha que escucha las historias de su abuela sobre los peligros del bosque se enamora de un hombre lobo con el que escapa hacia la libertad de la foresta.

Freeway (1996, dirigida por Matthew Bright), es la historia de una adolescente pobre y disfuncional que escapa de la custodia de una trabajadora social en Los Angeles. En la autopista cercana, un educado caballero se ofrece a llevarla a casa de su abuela, pero luego muestra ser un asesino serial. La chica logra defenderse y casi lo mata, pero la policía la culpa por ello. Finalmente, se fuga de la cárcel y va al encuentro de su verdugo, que acaba de asesinar a la abuela de la muchacha en su propia casa.

La tercera película (*Hard Candy*, de David Slade, 2005) invierte por completo la historia: una adolescente, casi una niña, conoce por Internet a un fotógrafo de modas, va a su casa y lo tortura sádicamente hasta hacerlo confesar que en realidad es un asesino pedófilo.

En las versiones contemporáneas de nuestro relato, como se ve en los pocos ejemplos aquí descritos, los narradores han tomado algunas de las características del cuento y han explorado la reescritura en esa dirección, lo que ha producido una gran heterogeneidad de resultados. En el libro de Sandra Beckett *Red Riding Hood*

for all ages, el estudio más reciente sobre el tema (2007), el primer capítulo está dedicado a describir las versiones de “Caperucita roja” como cuento de advertencia, si bien haciendo énfasis en peligros contemporáneos, como el abuso sexual. El segundo capítulo aborda las reescrituras que asumen el carácter iniciático de los cuentos que ocurren en el bosque, mientras que los siguientes capítulos versan sobre las reescrituras que ven la historia desde el punto de vista del lobo, aquellas que ven al lobo como un figura arquetípica del inconsciente y las caperucitas que prefieren correr con el lobo a huir de él.

Así, vemos que los temas de “Caperucita roja”, resurgen y se modifican en nuevos sentidos, admitiendo contenidos, formas y públicos con una maleabilidad que parece ser una de las características del cuento de 1695.

Hacer una búsqueda en Internet permite comprobar la imposibilidad de completar un catálogo definitivo de versiones del cuento, pues constantemente aparecen nuevas propuestas. Tan solo la página The Internet Movie Database²⁰ cita, en agosto de 2009, 61 películas que contienen referencias al cuento o al personaje de Caperucita roja.

Sin embargo, existen recuentos que es indispensable consultar para una aproximación acuciosa. El libro de Jack Zipes *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural Context* recopila gran parte de las versiones literarias desde Perrault hasta 1983. *Cómo se lee un cuento popular* (1993) de Valentina Pisanty, añade a las versiones un recuento de variadas

²⁰ <http://www.imdb.com/character/ch0027950/>

interpretaciones académicas, usos y reescrituras de “Caperucita roja”, que la autora cita como ejemplos del papel de la cooperación interpretativa en el cuento popular. El libro de Catherine Orenstein *Little Red Riding Hood Uncloaked*, de 2002, estudia más de cerca muchas otras representaciones modernas de “Caperucita roja” en la cultura popular contemporánea. Finalmente, el estudio citado de Sandra L. Beckett, de 2007, profundiza en este tema, abarcando alrededor de 130 versiones escritas desde 1970 en 30 países y 12 lenguas, incluyendo una de Gabriela Mistral (Ver apendice1, Versión 5).

A continuación veremos el cuento como fue publicado originalmente, el posible origen del comercial citado al principio de este capítulo, y cómo es que se transformó en él la historia atribuida a Perrault.

2. El cuento al microscopio. De Perrault a Grimm

A pesar de su publicación en 1697, “Caperucita roja”, el cuento atribuido a Charles Perrault, forma parte de un volumen manuscrito titulado *Contes de ma Mère l’Oye*, firmado por su hijo y realizado por el copista de Charles Perrault en 1695. Este volumen, que hoy se encuentra en la Morgan Pierpont Library de Nueva York²¹, no es un manuscrito de trabajo, sino una copia de lujo dedicada a Mademoiselle (Elisabeth Charlotte de Orléans, sobrina de Louis XIV, hija de su hermano Philippe, duque de Orléans) la cual contiene una dedicatoria firmada por P. P. (Pierre Perrault Darmancour), el hijo menor de Charles Perrault. Esta dedicatoria comienza con la frase “No resultará extraño que un Niño haya encontrado placer en componer los cuentos de este compendio”²² (Perrault-Collinet, *Contes*: 127), pues Pierre tenía 17 años en 1695. Pierre añade que cada relato se completa con una moraleja que permite a los lectores comprender el sentido del texto: “Contienen todos ellos una moral muy sensata, y que se descubre en mayor medida según el grado de penetración de aquellos que los escuchan”²³ (Perrault-Collinet, *Contes*: 127).

Más adelante encontramos una descripción más precisa de dichos lectores:

[...] estos Cuentos dan una imagen de lo que pasa en las más humildes familias, en donde la loable impaciencia de instruir a los niños hace

²¹ El manuscrito dejó Francia en 1953, pues su precio era demasiado elevado para los recursos de las bibliotecas francesas. La Biblioteca Morgan publicó en 1956 un facsímil del manuscrito acompañado de una introducción y estudio crítico.

²² « *On ne trouvera pas étrange qu’un Enfant ait pris plaisir à composer les contes de ce recueil* ».

²³ « *Ils renferment tous une Morale très sensée, et qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les écoutent* ».

imaginar Historias desprovistas de razón para acomodarse a esos mismos niños que todavía no la tienen; pero, ¿a quién conviene más conocer cómo viven los Pueblos que a las Personas que el Cielo destina a conducirlos?²⁴ (Perrault-Collinet, *Contes*: 127).

La copia manuscrita comprende, en este orden, los siguientes cinco relatos: “La Bella durmiente”, “Caperucita roja”, “Barba Azul”, “El Gato con botas” y “Las Hadas”.

En 1697 apareció la primera edición impresa del mismo libro, bajo el título *Historias o cuentos de antaño* [*Histoires ou contes du temps passé*]. Firmado en esta ocasión por P. Darmancour, el libro está nuevamente dedicado a la princesa y contiene cambios menores pero significativos, que adquieren mayor relevancia porque denotan el cambio de la tradición oral a la literatura escrita. Así, donde la dedicatoria del manuscrito se refiere a “aquellos que los escuchan”, en el libro encontramos “a aquellos que los leen”. Asimismo, desaparecen de los cuentos las notas dirigidas a conducir la lectura en voz alta. Este libro contiene tres relatos más en el siguiente orden: “La Bella durmiente”, “Caperucita roja”, “Barba Azul”, “El Gato con botas”, “Las Hadas”, “Cenicienta”, “Riquete el del copete” y “Pulgarcito”.

Por otro lado, “Caperucita roja” fue escrito de manera que pudiera leerse, al menos, de dos maneras distintas. La primera lectura, literal y dirigida a un público infantil, es la del relato que acaba en cuanto el lobo devora a Caperucita roja. La

²⁴ « [...] ces Contes donnent une image de ce qui se passe dans les moindres Familles, où la louable impatience d'instruire les enfants fait imaginer des Histoires dépourvues de raison, pour s'accommoder à ces mêmes enfants qui n'en ont pas encore; mais à qui convient-il mieux de connaître comment vivent les Peuples, qu'aux Personnes que le Ciel destine à les conduire ? »

segunda lectura, en cambio, apela a un lector modelo adulto y cortesano que comprenderá en la moraleja que la advertencia contra los lobos puede extenderse a una advertencia contra los seductores que abusan de las jovencitas.

Tenemos pues una serie de cuentos que imitan los relatos de las familias del más bajo estrato social (ergo, dirigidos a ese público), pero que a la vez están pensados para crear explícitamente a su lector. Al hacer esto, su autor muestra un alto grado de conciencia crítica y prueba que el hecho de que se produzcan lecturas tan lejanas del texto como la del comercial no es fruto del azar. Como escribe Umberto Eco casi tres siglos más tarde:

Un texto es un artificio tendido para producir su propio lector modelo. El lector empírico es aquel que hace una conjetura sobre el tipo de lector modelo que postula el texto. Esto no significa que el lector empírico es aquel que hace suposiciones sobre las intenciones no del autor empírico, sino del autor modelo. El autor modelo es aquel que, como estrategia textual, tiende a producir un determinado lector modelo. Y es justamente en este punto en el que coinciden la investigación sobre la *intentio auctoris* y la investigación sobre la *intentio operis*. Coinciden, por lo menos, en el sentido en que, el autor (modelo) y la obra (como coherencia del texto) son un punto virtual al que mira la conjetura. Más que un parámetro a utilizar para comprobar la validez de la interpretación, el texto es un objeto que construye la interpretación en él. Intento circular de validarse en base a aquello que construye. (Eco, *El extraño caso intentio lectoris*: 12).

Para crear activamente a su público, el narrador se divide en dos perspectivas casi antagónicas, que corresponden además casi exactamente a dos distintos tipos de discurso. En el cuento propiamente dicho, escrito en prosa, el narrador busca imitar la forma tradicional de las narraciones orales, y se limita a enunciar el texto, no hace comentarios directos sobre el contenido ni contradice la

historia. En la moraleja en verso, en cambio, el discurso y el contenido acercan el relato a un contexto ideológico distinto, añadiendo información que permite al lector interpretar la historia de una manera que el cuento por sí solo no permitiría.²⁵

El acercamiento que hay en la moraleja puede ser, en gran medida, lo que permitió que este volumen de cuentos fuera atribuido posteriormente a Charles Perrault –padre de Pierre, académico y funcionario de la corte– quien como hemos visto, era autor, entre muchos otros textos, de tres versificaciones de relatos cortos basados en cuentos populares y precedidos de un prólogo crítico.

A continuación presentamos el cuento completo, en la versión publicada por Gallimard, editada y comentada por Jean-Pierre Collinet en 1981 (Perrault-Collinet, *Contes*: 141-145 y Apéndice 1, versión 2, para la traducción)²⁶:

(1) **Le Petit Chaperon rouge**

El nombre del cuento y de la niña alude a un tocado ya en desuso en la época de Perrault, que usaban las mujeres de los burgueses, como se puede constatar en los diccionarios de la época²⁷. En la ilustración de la copia manuscrita

²⁵ “Un narrador heterodiegético, o en tercera persona, puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que si está ausente del universo diegético, no necesariamente lo está del discurso narrativo” (Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p.142). Así ocurre en el discurso doxal o gnómico, por medio del cual el narrador emite juicios en el interior de un relato, como en este caso. Es necesario señalar que este tipo de discurso de ninguna manera es privativo de la literatura escrita y también aparece en la literatura de tradición oral.

²⁶ En el apéndice 1 versión 2, el cuento está dividido y numerado de la misma forma para facilitar la lectura.

²⁷ Dictionnaire de Furetière : *Ancien habillement de teste, tant pour les hommes que pour les femmes*[...] *A l'égard des femmes, le chaperon étoit une bande de velours qu'elles portaient sur leur bonnets; & c'étoit une marque de bourgeoisie.* (Dictionnaire de Furetière : 365)

Dictionnaire de l'Académie française (1694): *CHAPERON. s. m. Coiffure de teste autrefois commune aux hommes & aux femmes. C'estoit un bonnet qui avoit un bourlet sur le haut & une queue pendante sur les espaulles. Chaperon de drap, d'escarlante. chaperon miparty de deux couleurs. il y a long-temps qu'on a quitté*

vemos que se trata de un simple cuadrado de tela puesto sobre la cabeza de manera que dos puntas caen sobre la frente. El diccionario de la academia señala que lo usaban las mujeres que no eran “señoritas” [*Demoiselles*] lo que significaba nobles, pero también solteras, lo que tal vez, forzando la interpretación, podría verse como una caracterización del personaje, que sería castigado por acostarse con el lobo.

(2) **Il était une fois**

La elección de esta fórmula, típica del cuento popular, nos introduce de inmediato en el universo de la tradición oral.

(3) **une petite fille de Village,**

Aquí podría pensarse que se introduce el narrador heterodiegético, expresando una perspectiva ideológica, al modificar la indeterminación espacio temporal típica del cuento popular por medio del uso de la mayúscula para « Village », que se transforma así en un nombre propio. Esta hipótesis se confirmaría por la ausencia de mayúsculas con esta función en la copia manuscrita de 1695. Sin embargo, podría argumentarse que en el siglo XVII no estaban fijadas las reglas de uso de las mayúsculas. Pero el hecho de que así sea, si bien no permite

les chaperons. les Docteurs ont gardé le chaperon, mais ils le portent sur l'espaule. aux enterremens des Grands, ceux qui font le deuil, portent de grands chaperons à longue queue traînante par derriere.

Chaperon. Bande de velours, de satin, de camelot, que les filles & les femmes qui n'estoient point Demoiselles, attachoient sur leur teste, il n'y a pas encore long-temps. Chaperon estroit large. chaperon en pointe. c'estoit une femme à chaperon. j'ay connu sa mere qui portoit le chaperon. toutes les Bourgeoises ont quitté le chaperon. (Dictionnaire de l'Académie française : 168)

Collinet en sus notas al cuento (Perrault, *Contes*: 323) cita el diccionario de Richelet de 1680: « *Coiffure de velours, que les femmes des bons bourgeois portaient il y a environ quarante-cinq ou cinquante ans* ».

Chaperon también aparece citado como un tocado honorario en diversas profesiones, así como para denominar a una anciana que sirve de acompañante a las jovencitas (como en español).

afirmar que este cambio realizó de modo conciente, al menos habla de una intención de uso que se manifestó en este texto concreto.

(4) la plus jolie qu'**on** eût su voir ;

El uso del pronombre "on" establece una relación de complicidad con el lector, obligándolo a participar en la narración; por lo tanto, tiene una fuerte carga ideológica. Si bien se considera que los relatos de tradición oral no incluyen la primera persona en el relato, sí era común que se incluyera en el marco narrativo.²⁸

(5) sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le **Petit chaperon rouge**.

En el manuscrito, el nombre no aparece escrito así, sino como « le petit Chaperon rouge » en la primera mención y en minúsculas en las subsecuentes, como también aparece en el resto del texto de 1697. El empleo de la mayúscula en la primera mención al personaje indica que existe una intención de usar el objeto como nombre propio de la niña, intención que se repite en otras palabras como « Village », « Forêt », etc. Sin embargo, por alguna razón, el autor ya no sigue usando la mayúscula para el personaje principal, como sí lo hace con los demás nombres.

(6) Un jour sa mère, ayant **cuit** et fait de galettes, lui dit : « Va voir comme se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade, porte-lui une galette et ce petit pot de beurre. »

²⁸ Cfr. Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 36-42.

« Cuire », según el diccionario de Furetière de 1690, se usaba en sentido intransitivo para designar la acción de hornear pan en el horno comunal, por lo que la frase equivale a decir que había cocido pan en el horno del pueblo y hecho unos pastelillos. El término ya era un arcaísmo en la época de Perrault. « Galette » designaba en la época, para Furetière, un pastelillo o torta cocido en las cenizas, que se hacía para los niños y la servidumbre cuando se horneaba el pan, y para el diccionario de la Academia de 1694 era una especie de pastelillo plano que se cuece cuando se hace el pan (ambos términos también citados por Collinet en sus notas en Perrault-Collinet, *Contes*: 324). Algunos editores corrigieron erróneamente la frase, escribiendo en su lugar « ayant fait et cuit des galettes », lo cual, como fue señalado, no es una simple inversión.²⁹

(7) Le Petit **chaperon rouge** partit aussitôt pour aller chez sa mère-grand, qui demeurait dans un autre Village. En passant dans un bois elle rencontra **compère le Loup**, qui eût bien envie de la manger ; mais il n'osa à cause de quelques **Bûcherons** qui étaient dans la **Fôret**.

Vemos que aquí el autor abandonó el uso de la mayúscula para referirse a la niña. Ya La Fontaine había llamado « Compère le loup » al lobo en su fábula *Le Loup et le Renard* (Nota de Collinet en Perrault-Collinet, *Contes*: 324). « Loup », « Bûcherons » y « Forêt », usados como nombres propios, tienen la misma función que « Village », sin embargo, « Bûcherons » no está en mayúsculas en la primera edición.

²⁹ Soriano señala que la supresión de “cuire” en el sentido intransitivo ocurre desde 1742, aunque no menciona directamente las ediciones que consultó (Soriano, *Les Contes de Perrault*: 16). En su bibliografía aparecen 20 ediciones de los *Cuentos* publicadas entre 1742 y 1967 (Soriano, *Les Contes de Perrault*: 494).

(8) Il lui demanda où elle allait ; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup,

Interviene el narrador, sin ponerse en el lugar del personaje (en focalización cero) con un comentario directo sobre el contenido de la historia.³⁰

(9) lui dit : « Je vais voir ma **Mère-grand**, et lui porter une galette que ma **Mère** lui envoie.

Esta es la primera vez en el texto que la abuela y la madre reciben su apelativo familiar en la forma de nombres propios, acentuando el efecto creado por los otros sustantivos así tratados como « Village », « Bûcherons » y « Fôret ».

(10)–Demeure-t-elle bien loin ? lui dit le Loup. –Oh ! oui, dit le Petit chaperon rouge, c'est par delà le moulin que vous voyez là-bas, là-bas, à la première maison du Village. –Hé bien, dit le Loup, je veux l'aller voir aussi ; je m'y en vais par **ce chemin ici** et toi par ce chemin-là et nous verrons qui plus tôt y sera. »

La expresión « ce chemin ici » está ya en desuso la época del cuento, por lo que puede considerarse otro rasgo de estilo arcaizante (Nota de Collinet, Perrault-Collinet, *Contes*: 324).

(11) Le Loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir de noisettes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait. Le Loup ne fut pas longtemps à arriver à la maison de la Mère-grand ; il heurte : Toc-toc. « Qui est là ? – C'est votre fille, le petit chaperon rouge (dit le Loup, en contrefaisant sa voix) qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère vous envoie. »

³⁰ “[...] en un relato en focalización cero, la perspectiva del narrador es autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz como por la libertad que tiene para dar la información narrativa que él considere pertinente, en el momento que él juzgue el adecuado.” (Pimentel, *Relato en perspectiva*: 98).

« Heurter », usado de manera absoluta (intransitiva), significaba en la época, según Furetière, tocar a la puerta. El mismo diccionario registra la onomatopeya: « quand on heurte a une porte on dit qu'on a ouï toc toc » (Nota de Collinet en Perrault-Collinet, *Contes*:325). La onomatopeya también es un rasgo de la oralidad, pues al contar el cuento, se puede hacer el sonido con los nudillos.

(12) La bonne Mère-grand, qui était dans son lit à cause qu'elle **se trouvait un peul mal,**

Según el diccionario de Richelet de 1680, la expresión se refería en la época a la mala salud (Nota de Collinet en Perrault-Collinet, *Contes*: 325).

(13) lui cria : « Tire la chevillette, la bobinette **cherra.** » Le Loup tira la chevillette et la porte s'ouvrit.

« Cherra » es el futuro del verbo « choir » ya en desuso en el siglo XVII. La expresión no se registra más que en este cuento (Nota de Collinet en Perrault-Collinet, *Contes*: 325).

(14) Il se jeta sur la bonne femme et la dévora en moins de rien ; car il y avait plus de trois jours qu'il n'avait mangé. Ensuite il ferma la porte, et s'alla coucher dans le lit de la Mère-grand, en attendant le petit chaperon rouge qui quelque temps après vint heurter à la porte. **Toc-toc.** « **Qui est là ?** » Le petit chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais croyant que sa Mère-grand était enrhumée, répondit : « **C'est votre fille le petit chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère vous envoie.** » Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix : « **Tire la chevillette, la bobinette cherra.** »

La repetición del diálogo entre el lobo y la abuela es un rasgo de la tradición oral.

(15) Le petit Chaperon rouge tira la chevillette et la porte s'ouvrit. Le loup, la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture : « Mets la galette et le petit pot de verre sur la huche, et viens te coucher avec

moi. » **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.**

Esta frase es un guiño para todos los lectores, adultos e infantiles. Para los niños, es una sorpresa que la abuela se transforme en un ser peludo por el hecho de estar en camisón. Para los adultos, esta parte alude más bien a la sexualidad, referencia se ve confirmada en la moraleja. Esta es la parte que muchas versiones posteriores eliminaron, sobre todo la de los Grimm, que se cuidaron mucho de no mostrar al lobo sin tapar ni a la niña en la cama con él.

(16) Elle lui dit : « Ma mère-grand, que vous avez des grands bras ! – C'est pour mieux t'embrasser, ma fille. – Ma mère-grand, que vous avez des grandes jambes ! – C'est pour mieux courir mon enfant. – Ma mère-grand, que vous avez des grandes oreilles ! – C'est pour mieux écouter, mon enfant. – Ma mère-grand, que vous avez des grands yeux ! – C'est pour mieux voir, mon enfant ! – Ma mère-grand, que vous avez des grandes dents ! – C'est pour te manger. »

En la copia manuscrita de 1695 hay una nota que indica que hay que decir estas palabras con voz fuerte para asustar al niño.

(17) – Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge et la mangea.

MORALITÉ

*On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites et gentilles,*

La palabra « gentille » se usaba en sentido burlesco según Richelet, y cuando se hablaba en serio se empleaba « joli » (Nota de Collinet en Perrault-Collinet, *Contes*: 325). Si bien la última frase era una descripción común en la

literatura medieval, también puede interpretarse en sentido irónico, sobre todo porque las mujeres « bien faites » eran también las adúlteras de las *nouvelles* del Renacimiento.

(18) *Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange
S'il en tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte ;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui **privés**, complaisants et doux,*

Richelet y Furetière afirman que « privé » era sinónimo de « apprivoisé » [domesticado], usado para los animales. (Nota de Collinet en Perrault-Collinet, *Contes*: 325).

(19) *Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les **ruelles** ;*

La « ruelle » tiene varios significados: era una callecita o callejón, pero también el espacio que quedaba entre la cama y la pared. Según el diccionario de Richelet (citado en la Nota de Collinet en Perrault-Collinet, *Contes*: 325), era la habitación o departamento que usaban las damas para dormir. También era donde las damas recibían sus visitas, en la cama o en asientos (los galanes se jactaban de ser « gens de ruelles » [Furetière]). Por extensión, la palabra designaba las reuniones y conversaciones cultas que se llevaban a cabo en casa de las damas³¹.

³¹ Dictionnaire de L'Académie française (1694): « *Ruelle*. s. f. *Petite ruë. Il s'est sauvé par la ruelle. Ruelle, signifie aussi, L'espace qu'on laisse entre un des costez du lit, & la muraille. Il n'y a pas assez de ruelle. mettez ce fauteüil dans la ruelle. Ruelle, se dit aussi quelquefois des Assemblées qui se font chez les Dames pour des conversations d'esprit. Cet homme est bien receu dans toutes les ruelles. c'est un homme de ruelle, il brille dans les ruelles. les belles ruelles. les ruelles delicates. les ruelles scavantes, polies. (Dictionnaire de L'Académie française : 426)*
Dictionnaire de Furetière: *Ruelle : Dégagement d'une grande rue. [...]*
Ruelle, se dit aussi de l'espace qu'on laisse entre un lit & la muraille : ce lit a des ruelles de deux costés ; la grande & la petite ruelle ; les devant & la ruelle ; on l'a fait coucher a la ruelle, au costé le moins honorable. On l'a fait coucher dans la ruelle.

(20) *Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux.*

Toda la moraleja es un comentario directo del narrador sobre el contenido de la historia:

[...] en un relato no focalizado, la perspectiva del narrador es independiente de la de los personajes, en ocasiones es incluso antagónica. La individualidad de su punto de vista se va conformando por los juicios y opiniones que sobre los personajes exprese abiertamente (Pimentel, *Relato en perspectiva*: 101).

La voz que habla en la moraleja se dirige al lector como alguien que conoce el texto, puede abstraerlo y sacar de él una enseñanza, transformando, por ejemplo, el sentido literal de la historia en una metáfora de la vida real, donde los lobos no hablan, pero sí hay hombres como lobos que pueden aprovecharse de la buena fe de las jovencitas.

El contenido de la moraleja se opone de esa forma al del relato en prosa, aun si ya vimos que la parte dirigida a los niños también contiene una fuerte carga de ironía:

Muchas veces, la alegría y el humor advierten que el autor no cree más de lo necesario en su historia. Las moralejas en verso, que podemos comparar con los epigramas galantes o cómicos superpuestos a los apólogos esópicos en el *Laberinto de Versailles*, introducen una disonancia irónica o toman una suerte de distancia del relato que las precede. (Estudio preliminar de Collinet en Perrault-Collinet, *Contes*: 33).³²

Ruelle, se dit aussi des alcoves & des lieux parez ou les dames reçoivent leurs visites, soit dans le lit, soit sur des sièges : les galants se piquent d'être gens de ruelles ».

³² « *Maintes fois l'enjouement et l'humour avertissent que l'auteur ne croit pas plus qu'il ne faut à son histoire. Les moralités en vers, qu'on peut comparer aux épigrammes galantes ou badines plaquées sur les apologues ésopiques dans le Labyrinthe de Versailles, introduisent une dissonance ironique ou prennent une sorte de distance avec le récit qui les précède.* »

La introducción de un nivel de lectura diferente en la moraleja, hace que existan prácticamente dos versiones distintas del cuento en el mismo texto y marca con claridad que el uso y la reescritura son constantes en el género del cuento popular desde su origen en la literatura.

Sin embargo, desde el cuento recién analizado hasta la historia del comercial hay una distancia gigantesca. Después de analizar en detalle el cuento, podemos observar que, si bien hay partes de éste que pueden ser vistas como referencias a la sexualidad, la ecuación entre el rojo de la caperuza y el rojo de la sangre menstrual, obvia en el comercial, en el cuento no aparece por ningún lado.

¿De dónde viene entonces esta transformación? Un repaso veloz por las siguientes versiones publicadas y traducciones no explica tampoco el cambio radical.

En 1729, Robert Samber publicó una traducción al inglés en donde la niña adquiere un nombre propio y la moraleja desaparece, cambios que difícilmente podrían explicar las referencias a la menstruación (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 124).

Hay otra versión norteamericana de 1796 y una traducción al alemán de 1790, en donde tampoco existen esas referencias. En 1800, Tieck transformó el cuento en una tragedia que funciona como alegoría política, pero no hace referencia al sexo (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 125).

Finalmente, llegamos a la versión de los hermanos Grimm, publicada en 1812, que también proviene de la francesa. Respecto a la versión de 1697, la versión de los Grimm contiene varios e importantes cambios. Pero ninguno de ellos hace referencia a la sangre, la menstruación o el sexo. Por el contrario, intentan despojar al cuento de cualquier posible referencia a la sexualidad como las que hemos leído en el relato de Perrault.

Los cambios principales son: la madre de la niña le advierte que no debe desviarse del camino; el lobo se viste de abuela antes de meterse a la cama, la niña nunca se mete allí con el lobo y sólo puede verle las patas delanteras y la cara; finalmente, el cuento adquiere un final feliz que se ha hecho el más popular y se considera adecuado para el público infantil³³. Este ha sido el único cambio permanente respecto al texto de los Grimm. Así, “la versión de los Grimm suplanta a la de Perrault y es adoptada por la mayor parte de las colecciones infantiles desde 1812 hasta la Primera Guerra Mundial”. (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 130)

En el siguiente capítulo examinaremos el origen de la transformación del rojo de la caperuza en un símbolo de la menstruación.

³³ De hecho, hay dos finales felices (ver Apéndice 1, versión 3), aunque los editores posteriores eliminaron paulatinamente el segundo.

3. La relativa universalidad del cuento. Psicoanálisis de “Caperucita roja”

El primero en hacer una relación entre la caperuza y la pubertad representada en la sangre de la menstruación, como la establecida en el comercial de Saba, fue el psicoanalista Erich Fromm, que vio resuelto en ella un problema del inconsciente colectivo expresado en un cuento popular:

La mayoría del simbolismo de este cuento de hadas puede ser entendido sin dificultad. La “pequeña capa de terciopelo rojo” es un símbolo de la menstruación. La pequeña niña cuyas aventuras oímos se ha convertido en una mujer madura y se enfrenta ahora al problema del sexo. La advertencia a “no desviarse del camino” y a “no romper la botella” es claramente una advertencia contra el peligro del sexo y de perder su virginidad (Fromm, *El lenguaje olvidado*: 234).

El problema de esta interpretación de 1951 es que no tomó en cuenta un simple detalle: que en ningún estudio se hace mención de que la caperuza apareciera antes de la versión de 1695, por lo que no se trata de un rasgo popular sino de una invención literaria. Así, este análisis de Fromm de la psique colectiva campesina carece de dimensión histórica y de rigor interpretativo.

En 1976, otro psicoanalista, Bruno Bettelheim, también trató de usar la caperuza para interpretar el cuento como si se tratara de un estudio de la mente humana en general:

Tanto el título como el nombre de la niña, “Caperucita roja”, ponen énfasis en el color rojo que exhibe abiertamente. Rojo es el color que simboliza las emociones violentas, sobre todo las de tipo sexual. Las ropas rojas que la abuela regala a Caperucita, se pueden considerar entonces como símbolo de una transferencia prematura de atractivo sexual (Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos*: 243).

El problema obvio es, como hemos visto, que la caperuza roja es una invención literaria; Bettelheim intenta sustentar su análisis con una interpretación histórica, si bien no le adjudica mucha importancia para su tema y sólo la cita en una nota al pie de página de su texto, misma que transcribo aquí:

Cuando Perrault publicó su colección de cuentos de hadas en 1697, “Caperucita roja” era ya una historia antigua, algunos de cuyos elementos se remontaban incluso a tiempos lejanos. Tenemos el mito de Cronos que devora a sus propios hijos, quienes, sin embargo, salen sanos y salvos del vientre de su padre, siendo sustituidos por una piedra. Encontramos asimismo una historia en latín de 1023 (de Egberto de Lieja, llamada *Fecunda ratis*) en la que aparece una niña en compañía de los lobos, vistiendo ropas de color rojo muy importantes para ella; los eruditos aseguran que esas ropas debían ser una caperuza roja. Así pues, seis siglos o más antes de la historia de Perrault encontramos ya algunos elementos básicos de la historia de « “Caperucita roja” »: una niña con ropas rojas, la compañía de los lobos, un niño que sobrevive tras ser tragado vivo, y una piedra que se coloca en su lugar.

Hay otras versiones francesas³⁴ de “Caperucita roja”, pero no se sabe cuál de ellas pudo influir a Perrault al publicar su cuento. En algunas de ellas, el lobo obliga a Caperucita a comer carne y a beber sangre de la abuela, a pesar de unas voces que le advierten que no lo haga.

Si Perrault se basó en una de estas historias, se comprende que eliminara estos detalles de mal gusto, puesto que su libro iba destinado a la corte de Versalles. Perrault, no sólo embellecía sus relatos, sino que, además, usaba ficciones tales como la pretensión de que estos cuentos habían sido escritos por su hijo de diez años [sic] que había dedicado el libro a una princesa (Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos*: 237).

El relato citado por Bettelheim, *De puella a lupellis seruata* [Sobre una niña salvada de los lobeznos], es un *exemplum* radicalmente distinto a “Caperucita roja”, tanto por la historia en sí, como porque no tiene las características de un

³⁴Debe referirse a una versión cercana a las citadas por Darnton y Delarue. Cfr. Apéndice 1, Versión 4 y Versión 6. En el siguiente capítulo volveremos a la última.

cuento popular, en tanto que las versiones populares del cuento registradas por los folcloristas jamás incluyen el célebre tocado³⁵.

Hemos visto que el cuento atribuido a Perrault justifica una interpretación del cuento que incluya la sexualidad (pero no la menstruación), y distintas posibilidades exegéticas, como las de Fromm y la de Bettelheim, que nos guían en la dirección de la rescritura del comercial de la toalla sanitaria. La popularidad del psicoanálisis hace que muchos de nuestros presupuestos culturales estén modificados por él, pero no explican del todo la aceptación tácita de los radicales cambios ejercidos sobre el género del cuento popular y el personaje.

¿Hay que rastrear la historia completa del relato para entender estas transformaciones? Si nos atenemos a lo dicho en el prólogo de la obra de 1697, el relato literario atribuido a Perrault está basado en versiones orales anteriores, según afirma el propio autor, “creadas por el pueblo”.

Según Bettelheim, las versiones anteriores a Perrault contenían detalles “de mal gusto”. ¿Hay que indagar entonces en fuentes distintas para asegurarnos de la universalidad de la versión literaria de 1697 y verificar si se puede interpretar su valor simbólico de la manera en que lo hacen Fromm y Bettelheim?, ¿o más bien es necesario entender cómo funciona el proceso de rescritura de un producto cultural?

³⁵ Examinaremos este relato más adelante, en el capítulo 5.

4. *Striptease*, antropofagia e historia. El contexto del cuento popular

Al inicio del capítulo “El significado de Mamá Oca” de su obra *La gran matanza de gatos y otros episodio en la historia de la cultura francesa*³⁶, el historiador Robert Darnton criticó ácidamente los análisis de Fromm y de Bettelheim que abordaban los cuentos como si carecieran de contexto histórico.

Examinar de cerca el texto de Darnton nos permite conocer más ampliamente el origen e idiosincrasia de los cuentos sobre cuya base se creó la “Caperucita roja” atribuida a Perrault, así como el horizonte de expectativas de su público modelo. También nos hace cuestionar nuestras propias expectativas para aquilatar, desde las de los siglos anteriores, el alcance de los distintos modelos interpretativos, por ejemplo los psicoanalíticos.

Darnton comparó los análisis psicoanalíticos con los relatos campesinos recopilados en Francia en el catálogo de Paul Delarue y Marie-Louise Ténèze *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre mer*, publicado en 1957: “La mayoría de los cuentos del repertorio francés fueron registrados entre 1870 y 1914, durante la ‘Edad de Oro’ de la investigación de los cuentos populares en Francia” (Darnton, *La gran matanza*: 23).

El historiador realizó una síntesis artificial de versiones campesinas basada en los elementos más recurrentes en ellas. El texto que resultó, permite ver por qué

³⁶ Robert Darnton, *La gran matanza*: 15-80.

Darnton no creía que los campesinos tuvieran que expresar sus tabúes por medio de símbolos, pues cuentan las escenas escabrosas de forma explícita:

Había una vez una niña a la que su madre le dijo que llevara pan y leche a su abuela. Mientras la niña caminaba por el bosque, un lobo se le acercó y le preguntó a donde se dirigía.

– A casa de mi abuela –le contestó.

– ¿Qué camino vas a tomar, el camino de las agujas o el de los alfileres?

– El camino de las agujas.

El lobo tomó el camino de los alfileres y llegó primero a la casa. Mató a la abuela, puso su sangre en una botella y partió su carne en rebanadas sobre un platón. Después se vistió con el camisón de la abuela y esperó acostado en la cama.

La niña tocó a la puerta.

– Entra, hijita.

– ¿Cómo estás, abuelita? Te traje pan y leche.

Come tú también, hijita. Hay carne y vino en la alacena.

La pequeña comió así lo que se le ofrecía; y mientras lo hacía, un gatito dijo:

– ¡Cochina! ¡Has comido la carne y has bebido la sangre de tu abuela!

Después el lobo le dijo:

– Desvístete y métete en la cama conmigo.

– ¿Dónde pongo mi delantal?

– Tíralo al fuego; nunca más lo necesitarás. Cada vez que se quitaba una prenda (el corpiño, la falda, las enaguas y las medias) la niña hacía la misma pregunta; y cada vez el lobo le contestaba:

– Tírala al fuego; nunca más la necesitarás.

Cuando la niña se metió en la cama, preguntó:

– Abuela, ¿por qué estás tan peluda?

– Para calentarme mejor, hijita.

Abuela, ¿por qué tienes esos hombros tan grandes?

– Para cargar mejor la leña, hijita.

– Abuela, ¿por qué tienes esos dientes tan grandes?

– Para comerte mejor, hijita.

Y el lobo se la comió (Darnton, *La gran matanza*: 15).³⁷

Darnton concluye que, tras abordar la antropofagia y el *striptease* infantil, los campesinos franceses simplemente no parecían tener necesidad de usar

³⁷ En el Apéndice 1 se reproducen las principales versiones citadas.

claves para los temas escabrosos, pues no consideraban que la infancia fuera una edad especialmente inocente o al menos diferenciada.

Antes de interrogarse sobre la manera de interpretar estos textos, Darnton analizó lo que escribieron Fromm y Bettelheim. De la interpretación del cuento hecha por Fromm, Darnton afirma que éste no se molesta siquiera en mencionar su fuente, y toma en cambio para su análisis una serie de detalles que no aparecen en las versiones campesinas francesas:

A Fromm, y a muchos otros exégetas psicoanalíticos, no les preocupan las transformaciones del texto (desde luego, no las conocían) porque escogieron el cuento que querían. Empiezan con el sexo púber (la caperuza roja, que no existe en la tradición oral francesa) y terminan con el triunfo del ego (la niña rescatada, que en los cuentos franceses generalmente es devorada) sobre el id (el lobo, al que nunca matan en las versiones tradicionales). Es bueno todo lo que termina bien (Darnton, *La gran matanza*: 17).

La realidad es que Fromm sí utilizó una versión íntegra, la de los Grimm, pero sin mencionar su procedencia. Su análisis podría ser pertinente para estudiar la psique de una colectividad a la que perteneciera el psicoanalista en el momento del análisis, es decir, se podría hacer un análisis de la *intentio lectoris* de un grupo en un momento histórico determinado, dado que existen medios para determinar cuál versión es la más popular y por qué y, por lo tanto, cuáles elementos son realmente significativos en ese momento.

Fromm lee los cuentos como mitos, descifrándolos en clave simbólica, interpretación que Darnton no admite, pues su propio análisis se basa en lo que los

cuentos adquieren de particular en un cierto contexto histórico³⁸.

Darnton cuestiona después a Bruno Bettelheim, quien a su parecer interpreta los cuentos populares “como si no tuvieran historia [...] como pacientes en un diván, en una contemporaneidad intemporal” (Darnton, *La gran matanza*: 19). En contraste, según Darnton, los cuentos “en vez de expresar el funcionamiento inmutable del ser interior del hombre, sugieren que las mentalidades [*mentalités* en el original] han cambiado” (Darnton, *La gran matanza*: 19).

Podemos cotejar las críticas de Darnton con el texto original de Bettelheim:

El niño necesita que se le dé la oportunidad de comprenderse a sí mismo en este mundo complejo con el que tiene que aprender a enfrentarse, precisamente porque su vida, a menudo, lo desconcierta. Para poder hacer eso, necesitamos ayudar al niño a que extraiga un sentido coherente del tumulto de sus sentimientos. Necesita ideas de cómo poner en orden su casa interior, y, sobre esta base, poder establecer un orden en su vida en general. Necesita –y esto apenas requiere énfasis en nuestra historia actual– una educación moral que le transmita, sutilmente, las ventajas de una conducta moral, no a través de conceptos éticos abstractos, sino mediante lo que parece tangiblemente correcto y, por ello, lleno de significado para el niño. El niño encuentra este tipo de significado a través de los cuentos de hadas (Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos*: 464).

Darnton afirma en cambio que, para los campesinos franceses del siglo XVIII, la buena conducta no determina el éxito. Por el contrario, la picardía ofrece una manera de hacerle frente a la sociedad: “cuando los humildes franceses derrotan a los ricos y poderosos, lo hacen de una manera terrenal y en un ambiente realista” (Darnton, *La gran matanza*: 63). Bettelheim habla también del sentido de

³⁸ Pero al cuestionar esta lectura particular, en realidad, está negando la validez de las lecturas de Freud, que se basan libremente en mitos que conocemos por documentos que están muy lejos del registro etnográfico, como el de Edipo, transformado en tragedias. Ciertos antropólogos, como Lévi-Strauss, también han establecido distintas formas de interpretar esos mitos sin que predomine en su análisis la exhibición del conocimiento profundo del contexto histórico de los pueblos que los produjeron.

los cuentos en nuestra época:

A través de los siglos (si no milenios), al ser repetidos una y otra vez, los cuentos se han ido refinando y han llegado a transmitir, al mismo tiempo, sentidos evidentes y ocultos; han llegado a dirigirse simultáneamente a todos los niveles de la personalidad humana y a expresarse de un modo que alcanza la mente no educada del niño, así como la del adulto sofisticado (Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos*: 12).

En contraste, Darnton afirma que los cuentos no pueden ser analizados *a priori* con prejuicios respecto a su función y sentido, sino después de analizar su proveniencia, que debe cumplir con los siguientes parámetros: en primer lugar, su registro debe ser riguroso, según las normas establecidas por Aarne y Thompson; en segundo lugar, ese registro debe permitir la verificación de su falta de “contaminación” por versiones literarias, lo que se hace comparando versiones registradas en distintos lugares y fechas. Si las versiones son iguales o muy similares entre sí y distintas de las versiones literarias conocidas, se puede garantizar la transmisión por vía oral y su estabilidad a largo plazo³⁹. Finalmente, esas características permiten hacer un análisis que señale los rasgos distintivos de una tradición en particular. La conclusión tajante de Darnton es:

La interpretación que hace Bettelheim de los cuentos puede reducirse a cuatro falsas proposiciones: los cuentos generalmente están destinados a los niños (ibid., p. 15), siempre deben tener un final feliz (ibid., p. 37), son “intemporales” (ibid., p. 97) y pueden aplicarse en sus versiones familiares a

³⁹ Esta concepción de una literatura oral “pura” ha sido prácticamente descartada en la actualidad. Por ejemplo, para la estudiosa Ruth Finnegan “el concepto de oralidad debe ser relativo [...] La idea de una ‘cultura oral’ pura y sin contaminar como referencia primaria para la discusión de la poesía oral es un mito” [“the concept of ‘oral-ness’ must be relative [...] The idea of pure and uncontaminated ‘oral culture’ as the primary reference for the discussion of oral poetry is a myth.”] (Finnegan, *Oral Poetry*, 1977: 22-24, *apud* Azuela y Masera, “Presentación”: 9-10). Alan Deyermond estudia también la interacción de las tradiciones orales y escritas y asegura que muchos textos tienen un carácter “transicional” entre una y otra. (cfr. Deyermond, “La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento”).

los norteamericanos modernos, y a “cualquier sociedad” (Darnton, *La gran matanza*: 19-20).⁴⁰

En contraste, Darton señala que, para comprender los cuentos populares, los historiadores deben aferrarse a dos disciplinas: la antropología y el estudio del folclor (Darnton, *La gran matanza*: 21).

Respecto a la antropología, Darnton afirma:

Excepto algunos estructuralistas, los antropólogos relacionan los relatos con el arte de narrar los cuentos y con el contexto en que esto se realiza. [...] No esperan encontrar comentarios sociales directos sino que observan el tono del discurso o un estilo cultural, que comunica un *ethos* particular y una visión del mundo (Darnton, *La gran matanza*: 21).

Respecto al estudio científico del folclor, Darnton cita la clasificación de la escuela finesa de Aarne-Thompson (que Paul Delarue sigue), con énfasis en la recopilación de los cuentos y en la comparación de las versiones: “la ocasión en la que se narran los cuentos, los antecedentes del narrador, el grado de contaminación que proviene de las fuentes escritas” (Darnton, *La gran matanza*: 22). Para ejemplificar esta forma de trabajo, Darnton menciona dos versiones de “Pulgarcito” registradas en distintos lugares y tiempos, pero casi idénticas, y

⁴⁰ Sin embargo, cuando Darnton menciona el concepto de “estilo cultural” nacional, toma riesgos parecidos. Este estilo cultural se manifiesta en la forma de narrar el cuento, en los personajes que se destacan y en una cierta forma de afrontar el mundo —ser astuto, o malo para defenderse es positivo de acuerdo con el “afrancesamiento”— y su relación con la historia social del periodo, que incluye condiciones económicas, demográficas, etc., en este caso, la casa, el villorrio y el camino como marcos de referencia. Pero para otro estudioso como Vladimir Propp, en cambio, el camino forma parte esencial del cuento maravilloso; entonces, lo que se puede cuestionar es hasta qué punto son válidas las observaciones de Darnton respecto al estilo cultural y su propio uso de las fuentes, pues varios de los ejemplos que cita para caracterizar el estilo nacional francés existen de forma muy similar en otras tradiciones muy alejadas, como la rusa.

distintas a la de Perrault, que sobrevivieron “con muy poca contaminación de la cultura impresa hasta fines del siglo XIX” (Darnton, *La gran matanza*: 23).

Para la reconstrucción sintética de “Caperucita roja”, Darnton examinó el cuento tipo 333 de la clasificación Aarne-Thompson en la compilación de versiones citadas por Delarue en su catálogo de cuentos populares. De las 35 versiones de “Caperucita roja” citadas en el catálogo de Delarue, 20 versiones corresponden al cuento de Darnton, salvo que en algunas versiones la niña se salva con alguna astucia; dos vienen de la versión de Perrault y el resto son una mezcla de ambas.

Así, Darnton coincide con Bettelheim en la antigüedad de los cuentos, aunque difiera en la interpretación. Para él, los cuentos populares existían mucho antes de su registro por el folclor “científico” y aparecían a veces en la literatura escrita, como se ha documentado en numerosos ejemplos de la literatura medieval. Podemos imaginar la transmisión de cuentos populares en un escenario típico como el descrito por Noël Du Fail en *Propos rustiques* de 1547: “la *veillée* [velada], reunión nocturna junto a la chimenea, donde los hombres reparaban sus herramientas y las mujeres hilaban mientras escuchaban los cuentos que registrarían los folkloristas 300 años después, mismos que ya tenían siglos de antigüedad”⁴¹ (Darnton, *La gran matanza*: 24).

⁴¹ El contexto de la oralidad es mucho más variado que el descrito por Darnton, que se refiere únicamente a la transmisión de relatos campesinos. Por otra parte, la oralidad se halla presente en relatos literarios escritos como el *Decamerón* y en *Cuentos de Canterbury* en la forma de marco narrativo, por ejemplo, que representa una situación de comunicación reconocible para todos los lectores; en las *Cent Nouvelles nouvelles*, el autor emplea frases dirigidas directamente al lector que evocan la transmisión oral. (cfr. Azuela, María Cristina, “La representación literaria de la transmisión oral”: 173-174).

Un punto importante para Darnton es que la continuidad de forma y estilo supera los detalles, aunque la transmisión afecta de manera distinta los cuentos según la cultura de origen, “pero las tradiciones orales parecen tercas y duraderas en todas partes entre los pueblos analfabetos. No se destruyen en su primera exposición al mundo de las letras” (Darnton, *La gran matanza*: 27). Los relatos orales perduran mucho después de la cultura letrada⁴². Dada su gran dispersión, Frazer, Jung y Lévi-Strauss formularon teorías que sugieren la existencia de un repertorio común básico de mitos, cuentos y leyendas “indoeuropeos y de Ur” (Darnton, *La gran matanza*: 29).

La clasificación de la escuela finesa incluye todo ese repertorio, pero sólo el estudio comparativo de las versiones francesas permite ver como se asentaron en el suelo francés. Debido a la forma de transmisión, no podemos conocer los detalles importantes del momento de contarlos, ni las versiones anteriores. Lo que sí se puede hacer es “Trazar un bosquejo general de un cuento como existió en la tradición oral” (Darnton, *La gran matanza*: 25). Enseguida hay que estudiar su estructura y compararlo con otros cuentos de la misma tradición. “Finalmente, trabajando con todo el conjunto de los cuentos populares franceses, pueden distinguirse características generales, temas repetidos y elementos de estilo y de tono predominantes” (Darnton, *La gran matanza*: 25).

⁴² Aurelio González afirma que lo contrario también es posible: “un texto compuesto como obra literaria *culta* puede entrar a la cadena de transmisión oral y sólo en este proceso es que adquiere las características del lenguaje tradicional oral. Así sucede por lo general con textos que tienen afinidades, ya sean temáticas, formales o estructurales con géneros arraigados en la comunidad. Esto quiere decir que su composición se ha acercado a los rasgos de una estética colectiva”. Esto es lo que habría pasado con muchos cuentos de hadas literarios franceses, que vuelven o se integran a la corriente popular por la vía de la Biblioteca Azul (cfr. Nota 43) y desde allí de nuevo a la tradición oral. (Aurelio González, “El romance”: 221).

Así, Darnton destaca en los cuentos franceses el ambiente realista y el valor otorgado en ellos a la astucia en tanto arma única contra el orden del mundo. Sin embargo, aclara que no es posible estudiar los cuentos populares como fuentes históricas directas, sino que es preciso tomarlos en calidad de lo que son: cuentos. Su conclusión es que:

Así como no pueden vincularse los cuentos franceses con sucesos específicos, no deben diluirse en una mitología universal intemporal. Realmente pertenecen a un periodo intermedio: *La France moderne* o la Francia que existió desde el siglo XV hasta el XVIII. (Darnton, *La gran matanza*: 30)

Hay que conocer las características de ese periodo para entender la manera de ver el mundo de los campesinos de esa época: un mundo de trabajo incesante, a veces colectivo, donde existía un grado intermedio de libertad –comparada con la de los campesinos ingleses y la de los siervos eslavos–; matrimonios tardíos, desnutrición crónica, poco margen para la exploración técnica que mejorara su nivel de vida, una economía de subsistencia precaria, todo el tiempo entre la miseria y la indigencia.

Los que bajaban de esa línea, se lanzaban al camino: hacia 1780, la población flotante en Francia era de varios millones; alta mortandad, 15 años de matrimonio en promedio; muchas madrastras, muchos medios hermanos, por lo tanto, muchos conflictos por la miseria. El hacinamiento era común y los niños participaban de las labores comunes y presenciaban la actividad sexual de los padres, que no veían la infancia como una etapa distinta de la adolescencia o la adultez.

Los cuentos reflejaban esta realidad, mostrando deseos fijos en el mundo cotidiano; si existe en ellos una recompensa, es un “programa de sobrevivencia, no una fantasía para escapar de la realidad” (Darnton, *La gran matanza*: 41). En los cuentos, los padres siempre trabajaban, y los hijos exploraban los caminos, pero sólo buscaban recompensas del mundo real. Los marcos de referencia eran la casa y el pueblo y los caminos abiertos. En los cuentos había

[...] elementos de realismo, no descripciones fotográficas de la vida en los establos. [Las historias] ayudaban a los campesinos a orientarse. Mostraban el comportamiento del mundo y la locura de esperar algo que no fuera crueldad de un orden social cruel (Darnton, *La gran matanza*: 46).

A esta realidad social, plantea Darnton, corresponde un estilo cultural francés: los cuentos alemanes, que son los más parecidos a los franceses, tienden a exagerar la fantasía y los detalles sobrenaturales, mientras que los franceses tienden a disminuir el número de ayudantes mágicos y a resolver los problemas con la ayuda de la astucia. Aunque no hay fórmulas, la manera como los franceses cuentan sus relatos muestra su forma de ver el mundo, distinta de la alemana, italiana, inglesa, etc.

Los relatos franceses, afirma Darnton, son terrenales y desconfiados, muestran el “carácter inescrutable, inexorable de la fatalidad” (Darnton, *La gran matanza*: 62). Es esa fatalidad, concluye Darnton “lo que vuelve los cuentos tan conmovedores, y no el final feliz que adquirieron después del siglo XVIII” (Darnton, *La gran matanza*: 62).

La buena conducta no determina el éxito. No cuenta el motivo sino la intención: “cuando los humildes franceses derrotan a los ricos y poderosos, lo hacen de una manera terrenal y en un ambiente realista” (Darnton, *La gran matanza*: 63).

La picardía ofrece una manera de hacerle frente a la sociedad, es un rasgo francés, dice Darnton, y se apoya en los refranes, que no se citan en los cuentos, pero implican una visión del mundo parecida y reflejan el “afrancesamiento” que “tiende a la lógica irónica, y a ser negativo y desilusionante” (Darnton, *La gran matanza*: 70).

A fines del siglo XVII, los cuentos campesinos se transformaron en los cuentos de hadas que se pusieron de moda en los círculos parisinos elegantes. El máximo exponente de esta moda fue, para Darnton, Charles Perrault, a quien asume llanamente como autor de los cuentos reconociéndole el haber conservado la fuerza original de los cuentos (y por tanto, su “afrancesamiento”).

Perrault, afirma Darnton, tomó su material de la tradición oral de la gente común (probablemente la niñera de su hijo), pero retocó las narraciones para que se adaptaran al gusto de los refinados, *preciosas* y cortesanos de los salones:

Cortesano “moderno”, consciente de su modernidad, y arquitecto de la política cultural autoritaria de Colbert y de Luis XV, Perrault no sentía simpatía por los campesinos ni por su cultura arcaica. Sin embargo, recogió historias de la tradición oral y las adaptó al salón, modificando el tono para acomodarlo al gusto del público refinado” (...).

A diferencia de Mme d’Aulnoy, de Mme de Murat y otros líderes de la moda de los cuentos de hadas durante la época de Luis XIV, Perrault no se apartó de la línea del cuento original, ni echó a perder la terrenalidad y la simplicidad de la versión oral con detalles delicados. Actuó como un

narrador talentoso [*conteur doué* en el original] para su ambiente, como si fuera el equivalente luiscatorciano de los narradores de cuentos que se acucillaban alrededor de las fogatas en el Amazonas y en Nueva Guinea. Homero probablemente había reelaborado su material de manera similar 26 siglos antes; Gide y Camus lo hicieron de nuevo dos siglos más tarde (Darnton, *La gran matanza*: 70).

Para Darnton, Perrault fue “el punto supremo de contacto entre los mundos aparentemente separados de la *élite* y de la cultura popular” (Darnton, *La gran matanza*: 71), resultado del contacto entre las nodrizas y los hijos de las clases superiores, a quienes contaban cuentos, aunque no fuera en una velada campesina.

Desde allí, “la versión de Perrault de los cuentos entró de nuevo en la corriente de la cultura popular con la *Bibliothèque bleue*⁴³, el primitivo libro de bolsillo que era leído en voz alta en las veladas [*veillées*] en las villas cuando alguien sabía leer” (Darnton, *La gran matanza*: 71).

La comparación de Perrault con el folclor “muestra lo inadecuado de concebir el cambio cultural de modo lineal, como un vertedero descendente de las grandes ideas. Las corrientes culturales se entremezclan, suben y bajan, pasan por diferentes medios y grupos de relación muy alejados, como los campesinos y los salones refinados” (Darnton, *La gran matanza*: 71).

⁴³ La Biblioteca Azul se conoce así por el color de las pastas de los libros de la colección. Nicolas Oudot inventó en Troyes, a principios del siglo XVII, esta serie de ediciones baratas que eran distribuidas por buhoneros a precios muy bajos en las ciudades y en el campo. Se trata de compilaciones anónimas o con autores ficticios de grandes obras adaptadas al gusto popular que circularon con gran éxito hasta el siglo XIX y en algunos casos influyeron en la tradición oral. (Cfr. Mandrou : *De la culture populaire au XVII^e et XVIII^e siècles* ; Bollème : *La Bibliothèque bleue* ; Muchembled : *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne*).

Esas corrientes culturales comparten un “estilo cultural”, concepto que Darnton toma de la antropología cultural, más concretamente de la obra *Culture, language and personality* de Edward Sapir.

En conclusión, para los campesinos, los cuentos no sólo eran “divertidos, aterrorizadores o funcionales”, sino “convenientes para pensar” (Darnton, *La gran matanza*: 72), pues se adaptaban a su realidad. “El mundo está integrado por tontos y astutos; los cuentos dicen: es mejor ser astuto que tonto” (Darnton, *La gran matanza*: 73).

De Francia, los cuentos pasaron a Alemania por medio de los hugonotes que huían de la persecución de Luis XIV. Pero los hugonotes no los tomaron directamente de la tradición oral popular. Los habían leído en los libros escritos más de cien años antes por Charles Perrault, Marie Cathérine D’Aulnoy y otros escritores: los hermanos Grimm tomaron “Caperucita roja”, “El Gato con botas”, “Barba Azul” y otros cuentos, de Jeanette Hanssenpflug, una vecina y amiga íntima suya en Cassel, que los había aprendido de labios de su madre — proveniente de una familia hugonota francesa⁴⁴.

Por ello, los cuentos que llegaron a los Grimm a través de la familia Hanssenpflug no eran muy alemanes ni representativos de la tradición popular.

⁴⁴ Muchos refugiados hugonotes se establecieron en los estados germanos reformados o luteranos, y siguieron considerando el francés como lengua materna. En Berlín, por ejemplo, una gran parte de la población era francoparlante y sus servicios religiosos se hacían en francés hasta principios del siglo XIX, cuando cambiaron al alemán como protesta por la invasión de Napoleón (Cfr. <http://en.wikipedia.org/wiki/Huguenot>; Dunan-Page *The religious culture of the Huguenots*).

Desde luego, los Grimm reconocieron su carácter literario y afrancesado; por ello los suprimieron en la segunda edición de *Kinder-und Hausmärchen*, excepto “Caperucita roja”. Éste se conservó en la recopilación, evidentemente, porque Jeanette Hanssenpflug había introducido un final feliz que provenía de “El Lobo y los Niños” (cuento tipo 123 según el sistema de clasificación de Aarne y Thompson), uno de los más populares en Alemania. Por ello, “Caperucita roja” penetró en la tradición literaria alemana sin que su origen francés fuera descubierto. Su carácter cambió considerablemente cuando pasó del ambiente campesino francés al cortesano de Perrault, atravesó el Rin, volvió a la tradición oral 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.

5. Zonas de sombra en el Siglo de las Luces. Relatos franceses de tradición oral y cuentos de hadas literarios.

5.1 Tradición universal de los cuentos

La historia del cuento popular no se agota, desde luego, en la investigación de Darnton, como tampoco la historia de los *Cuentos* entre los que está “Caperucita roja”, que pertenecen a una moda literaria muy bien delimitada de finales del siglo XVII.

Paul Delarue, en la introducción al citado catálogo del cuento popular francés, habla de la tradición literaria francesa que se ha nutrido del antiguo fondo popular, desde el remoto *Panchatantra* indio y la “Cenicienta” china al *Pentamerone* de Basilio (de principios del siglo XVII), pasando por la transición de la cultura romana hacia la cultura latina medieval: así, cita las fábulas, los *exempla* y las compilaciones de relatos de proveniencia oriental o latina de los siglos XII al XV como fuentes más distantes, primero, y luego las obras propiamente francesas que en mayor o menor medida comparten elementos folclóricos tradicionales, como los cantares de gesta, las novelas del ciclo artúrico y los *lais* (basado en las tradiciones celtas), el *Roman de Renart* (parodia de géneros como la literatura cortés y épica y relacionado con las antiguas fábulas de animales) y los *fabliaux* (que pertenecen a lo que se ha llamado literatura burguesa) hasta llegar a los cuentos de hadas y volver al redescubrimiento de la tradición oral en este ámbito.

Una posible fuente literaria medieval de “Caperucita roja” es el *exemplum* “De puella a lupellis seruata” citado por Bettelheim y estudiado a profundidad por Jan Ziolkowski⁴⁵. Este estudioso propone que si bien es posible suponer que los Grimm mezclaron dos cuentos de la tradición oral para su versión de “Caperucita roja”, también es posible que Perrault conociera y usara el relato de Egberto de Lieja sobre una niña que es salvada de ser devorada por los lobos por su túnica de bautizo de color rojo.

Un texto más reciente de Susana González Marín⁴⁶ también ubica diversas posibles fuentes de “Caperucita roja” en la antigüedad y la Edad Media y su relación con el otro cuento del cual supuestamente se contaminó la versión de los Grimm: “El lobo y los siete cabritillos”(y no, como afirma Darnton, “El lobo y los niños”), así como con las versiones orientales de un cuento similar chino, la historia de “La Abuela tigre”, de la cual se conocen 241 transcripciones en el Taiwan de los años 60 del siglo XX (también mencionado por Delarue como “El tigre y los niños”). Esta versión es citada por dicho autor para explicar el posible origen de la versión de Nièvres de “Caperucita roja”, en donde la niña se salva pretextando que tiene que salir a hacer una necesidad y se deja amarrar un lazo del que se deshace una vez afuera (ver Apéndice 1, Versión 3). El mismo final está asociado a cuentos para adultos en Turquía, Egipto, Macedonia y Rusia, por lo que, concluye Delarue, es necesario un estudio comparativo especializado para

⁴⁵ Ziolkowski, “A Fairy Tale from before Fairy Tales” (la versión completa está en Apéndice 1, versión 0). Lo que no sería aceptable sería proponer que el rojo en este cuento equivale a la madurez sexual, pues la túnica representa, por el contrario, la pureza del bautizo.

⁴⁶ Susana González Marín, “El lobo y los siete cabritillos”.

descubrir su relación con “Caperucita roja”. Según otro estudio (la tesis doctoral de Marianne Rumpf⁴⁷), Caperucita sería parte de un ciclo de cuentos, los *Schreckmärchen* o *Warnmärchen*, destinados a dar miedo a los niños para advertirlos de los peligros de circular solos en el bosque.

Si durante la Edad Media –escribió Delarue– la literatura se había inspirado frecuentemente en la tradición popular, durante el Renacimiento, con excepción de Rabelais, las grandes letras se inspiran cada vez más en la cultura grecolatina y desdeñan las obras populares. Así, éstas se convierten en el acervo de la llamada Biblioteca Azul (ver *supra*, nota 43), que circula hasta el siglo XIX.

5.2 La moda de los cuentos de hadas

Sin embargo, hacia 1685, los cuentos de hadas se convirtieron en un género cultivado por la alta sociedad. Se escribían cuentos para leerlos en las conversaciones de salón, cuentos galantes con hadas, genios, carrozas tiradas por dragones, pastores que eran príncipes disfrazados y que hablaban la lengua de la corte (Delarue, *Le conte populaire français*: 19).

El primero de estos cuentos que retomó un auténtico relato de la tradición popular (« La Isla de la Felicidad ») hizo su aparición en 1690 en la novela *Histoire d'Hypolite, Comte de Douglas* de Mme D'Aulnoy, si bien bajo una forma literaria que imitaba el lenguaje de las conversaciones de salón. Siguiéron los cuentos de Mlle.

47 Walter Scheff, “Marianne Rumpf. Rotkäppchen”.

Lhéritier, en 1695, y la copia manuscrita de los *Contes de ma mère l'Oye* dirigida a la hermana de Felipe de Orléans. “La bella durmiente” apareció en febrero de 1696 y las *Histoires ou Contes du temps passé*, firmada por P. Darmancour, en enero de 1697 (ver Apéndice 2, cuadro 2).

Jean Pierre Collinet, en su estudio preliminar a la edición de los *Cuentos* de Gallimard (1981),⁴⁸ ubica el origen de la moda de los cuentos de hadas mucho más atrás de Mme D’Aulnoy. Algunos motivos de lo maravilloso habían subsistido en la literatura barroca, por ejemplo en la célebre novela pastoril *L’Astrée*, de Honoré d’Urfé. Pero es en La Fontaine donde se encuentran más menciones a lo maravilloso⁴⁹, así como una frase multicitada que se ha vuelto un lugar común: “Si me contaran *Piel de asno*, me daría un placer extremo”⁵⁰. Escrita en serio o en broma, la frase reflejaba una realidad de la corte de Versalles que Mme de Sévigné describe en una carta de 1677: las damas cuentan cuentos que contienen los ingredientes de los futuros cuentos de hadas, si bien en un estilo más cercano a la ópera barroca que al cuento popular (prefacio de Collinet, Perrault-Collinet, *Contes*: 42).

En todo caso, los estudiosos coinciden en decir que la fuente literaria más directa que Perrault pudo haber conocido eran los relatos del citado *Pentamerone* de

⁴⁸ Perrault-Collinet, *Contes*.

⁴⁹ Célebre sobre todo por sus fábulas, La Fontaine había publicado también los volúmenes *Nouvelles et contes* y *Nouveaux contes*, imitando las *nouvelles* desde Bocaccio y las *Cent nouvelles nouvelles* hasta el *Heptameron* de Margarita de Navarra. Sin embargo, el tipo de *nouvelle* que Perrault se propone imitar es del tipo serio de la “Griselda” de Bocaccio.

⁵⁰ La cita completa sería: « *Si Peau d’Ane m’était conté, j’y prendrais un plaisir extrême*
Le monde est vieux, dit-on : je le crois, cependant

Il faut s’amuser encor comme un enfant ». La Fontaine, *Fables*, VIII-4, « Le pouvoir des fables ».

Basilio, compendio napolitano publicado en 1634 y 1636, que contiene versiones de casi todos los cuentos escritos más tarde por Perrault, excepto “Caperucita roja” y “Riquete el del del copete”⁵¹.

Existían por lo tanto varias fuentes literarias diferentes que se conjugaron para dar origen a la moda de los cuentos de hadas de finales del siglo XVII. Una era la tradición de los relatos que se contaban en la corte; otra era la de los relatos literarios inspirados en la tradición oral, como los de Basilio y los que provenían de la literatura medieval y la última era la de los cuentos populares campesinos. Pero los cuentos de hadas de finales del siglo XVII se volvieron realmente exitosos y conocidos entre un público amplio sólo cuando los narradores decidieron imitar el estilo y el contenido de los cuentos campesinos.

En 1984, Raymonde Robert publicó una antología de cuentos de hadas franceses de los siglos XVII y XVIII ⁵². En su introducción, Robert cuenta que las primeras publicaciones constituyeron una revolución y un atrevimiento porque imitaban directamente la tradición popular, y que sus autores, un académico, algunos cortesanos y grandes damas (Perrault, Mme D’Aulnoy, Mlle Lhéritier, el abad Villiers, etc.) tomaron sus precauciones, como disfrazarlos de cuentos para niños, o justificarlos diciendo que eran relatos antiguos ensuciados por las manos campesinas.

El auge de los cuentos de hadas cortesanos del estilo que imitaba al de los cuentos populares duró de 1695 a 1700. Después del primer *boom*, que incluye una

⁵¹ Este último cuento, según Delarue, no tenía un origen popular (Delarue, *Le conte populaire français*: 20).

⁵² Robert, *Il était une fois les fées*.

veintena de compilaciones, una decena de autores y más de ochenta cuentos, la traducción de Galland de *Las Mil y una noches*, publicada en 1704, sustituyó esta moda por otro auge de cuentos “orientales”, entre los cuales se hallaban, disfrazados, algunos cuentos populares de la tradición occidental. Sin embargo, los cuentos populares no desaparecieron de la literatura de transmisión oral, ni tampoco dejaron de escribirse cuentos de hadas de corte aristocrático, aunque ya no se siguieron imitando los temas y las formas del cuento popular.

Por otro lado, durante todo el siglo XVIII numerosos autores, entre ellos Rousseau, Voltaire, Diderot y Duclos, publicarían distintos tipos de cuentos, algunos siguiendo el modelo de los cuentos populares y otros utilizando la vía de la pura invención.⁵³

Entre 1785 y 1789 se publicó el *Cabinet des Fées*, antología que reunió todos los cuentos de hadas que habían encantado a las clases cultivadas desde el siglo XVII, con narraciones orientales incluidas.

Los cuentos de Perrault se siguieron reproduciendo también en el siglo XVIII en los libros de la Biblioteca Azul, influyendo en la tradición oral a medida que se extendió la instrucción popular.

Así, para Robert, tanto el siglo clásico francés como el siglo de las luces

[...] poseen grandes zonas de absurdo en las que la imaginación se hace exuberante, y la escritura juega con la subversión [...] esos textos nos hacen asistir al despliegue de fantasmas individuales y colectivos, en una libertad que se explica por el carácter marginal –menor, se pensaba en la época–

⁵³ Cfr. Robert, *Le conte de fées littéraire*.

que con que se marca el cuento maravilloso como género⁵⁴ (Robert, *Il était une fois les fées*: 4).

El siglo XIX señala una nueva etapa en la apreciación de los cuentos maravillosos, con la aparición del compendio de los hermanos Grimm en Alemania en 1812. Sus historias fueron pronto reeditadas y seguidas por colecciones parecidas en Noruega, Rusia, Polonia, Serbia, Hungría y Grecia. Sin embargo, el influjo de los cuentos literarios hizo que en Francia esta situación fuera distinta, tal vez debido a que los primeros folcloristas rechazaban los cuentos franceses pues olían “a agua de colonia y polvo de iris”⁵⁵ (Delarue, *Le conte populaire*: 29) es decir, pensaban que no quedaban en ellos vestigios de la literatura de transmisión oral, dado que la moda de los cuentos de hadas aristocráticos había acabado con ella.

Hacia 1860 Francia no posee todavía ningún compendio de cuentos populares que hubieran sido recopilados con un mínimo de garantías científicas, mientras que todos los países tienen su compendio nacional [...] Pero los raros cuentos auténticos que, en el transcurso de las épocas habían pasado a obras escritas, siendo entre ellos los de Perrault los primeros por su sinceridad, no representaban sino una ínfima parte del tesoro nacional que se había mantenido en el pueblo y subsistía casi intacto a mediados del siglo pasado [el XIX]⁵⁶ (Delarue, *Le conte populaire français*: 29, [el subrayado es mío]).

⁵⁴ « [...] possèdent de grandes zones de déraison où l'imagination se fait exubérante, où l'écriture joue avec la subversion. [...] c'est au déploiement de fantasmes individuels et collectifs que ces textes nous font assister, dans une liberté qui s'explique seulement par le caractère marginal –mineur pensait-on à l'époque– qui marque le conte merveilleux comme genre ».

⁵⁵ « l'eau de Cologne et la poudre d'Iris ».

⁵⁶ « Vers 1860 la France ne possède encore aucun recueil de contes populaires qui aient été recueillis avec un minimum de garanties scientifiques, alors que presque tous les pays ont leur recueil national (...) Mais les rares contes authentiques qui, au cours des âges, étaient passés dans des œuvres écrites, ceux de Perrault tenant le premier rang par leur sincérité, ne représentaient qu'une infime partie du trésor traditionnel qui s'était maintenu dans le peuple et subsistait à peu près intact au milieu du siècle dernier ».

En 1870 comenzó en Francia una edad de oro de la investigación del cuento popular, con la creación de revistas y libros especializados en tradiciones populares, que cesará con la Primera Guerra Mundial y no se retomará hasta 1946, mientras en otros países se seguiría desarrollando con grandes alcances. La investigación culmina con el propio catálogo de cuentos reunido y clasificado por Delarue y Marie-Louise Tenèze, que concluye que el cuento popular, como institución de transmisión oral, ha llegado ya a su fin en la época de su publicación. El cuestionamiento a esta afirmación prácticamente es la base de este trabajo si consideramos las versiones contemporáneas de los cuentos populares — en otros soportes como el cómic, la publicidad, etc. — como auténticos cuentos populares.

Estos cambios en la recepción del cuento maravilloso podrían justificarse como etapas de la evolución de todos los géneros literarios⁵⁷. Primero, el género logra una posición privilegiada en una cierta cultura y se canoniza; enseguida se da la imitación en reproducciones casi mecánicas que propician luego la pérdida de la fuerza del género, su desgaste. Cuando se pierde su fuerza innovadora es sustituido por otros géneros y se orilla a la periferia del sistema, “donde está destinado a permanecer a menos que esté en condiciones de acoger temas nuevos o de cambiar de función” (por ejemplo, sucesivos cambios de destinatario del niño al adulto y de regreso en el caso del cuento que nos ocupa) (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 20).

⁵⁷ Cfr. Gerard Genette y Tzvetan Todorov, *Théorie de genres*.

De manera más detallada, es posible suponer que la percepción crítica actual y las transformaciones de los cuentos de Perrault en general y de “Caperucita roja” en particular, están determinadas en la actualidad por la existencia tanto del antiguo fondo popular como por la moda de los cuentos de hadas en Francia, y por el acercamiento a los relatos de tradición oral a cargo de los estudiosos en folclor.

El género del cuento maravilloso, considerado menor en el siglo XVII, emprende un nuevo camino de reescritura. La parodia, por ejemplo, se da ya en 1697, en plena ebullición de la moda. Tras la publicación de las *Mil y una noches* aparecerán, bajo el disfraz de cuentos orientales, otros cuentos morales, filosóficos, libertinos, etc. Alejado de las fuentes populares, será hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando el cuento maravilloso se reintegre a la herencia cultural francesa, ya no como género literario sino como folclor.

Retomando lo dicho hasta ahora, “Caperucita roja” aparece como una historia fácilmente reconocible, pero de una simplicidad engañosa, pues ha pasado por diversas transformaciones y filtros críticos: se trata de un cuento cortesano adaptado de un relato popular de transmisión oral, relato que a su vez proviene, según afirma el propio Charles Perrault, de algún relato literario más antiguo.

En el manuscrito de 1695 fue puesto por escrito de manera que pudiera dirigirse a distintos lectores modelo, uno infantil y otro adulto y sofisticado. Estos dos niveles de lectura posible se conservan hasta nuestros días (a pesar de la reescritura de los hermanos Grimm que fijó la forma canónica del cuento dirigida a

los niños). Esta afirmación se sustenta en la existencia de versiones contemporáneas dirigidas tanto a adultos como a niños, ya sea en la forma de comerciales de toallas sanitarias, de películas y reescrituras literarias ultra violentas y sexualmente explícitas, o de libros-juguete para el público infantil. La violencia y la carga sexual, sugeridas en la versión de 1695, se encuentran también en las versiones populares del relato recuperadas en el siglo XIX, lo que podría sugerir que se trata de tendencias profundas del inconsciente colectivo o que constituyen reflejos de las condiciones de la vida campesina en el Antiguo Régimen. Hay entonces que preguntarnos si existe algo en el cuento mismo que le otorgue esa maleabilidad.

6. “Caperucita roja” en el corpus de cuentos atribuidos a Perrault y las características generales del género del cuento maravilloso

Marc Soriano escribió en el primer capítulo de *Los Cuentos de Perrault, erudición y tradiciones populares* (1968), inmenso estudio sobre el tema:

Texto sin crítica seria, los *Cuentos* constituyen un texto sin texto. De entre todas las obras clásicas es, ciertamente, la que más alteraciones ha soportado y soporta aún. [...] Ya que son un texto sin texto, los *Cuentos* son también un texto sin autor (Soriano, *Cuentos de Perrault*: 15-16).⁵⁸

Para Soriano, los *Cuentos* están desprovistos de autor y de texto debido al saqueo indiscriminado que se ha hecho de las historias, deformándolas, depurándolas, aumentándolas, adaptándolas, ilustrándolas, etc.

Sin embargo, frente a la postura de Soriano es posible afirmar que el origen de esta situación no es un desprecio por un clásico olvidado. Por el contrario, es posible encontrar en el texto mismo de los *Cuentos*, en su perfeccionamiento del género y en sus estrategias literarias, la tendencia ininterrumpida a la interpretación y al uso como los define Pisanty a partir de Rorty y Eco⁵⁹.

Incluso es posible aventurar que las reescrituras más radicales, que tienden puentes hacia el cine o la literatura, son simplemente manifestaciones actuales del

⁵⁸ « *Texte sans critique sérieuse, ces Contes sont aussi un texte sans texte. De toutes les œuvres classiques, c'est certainement celle qui a subi et qui subit encore le plus d'altérations. [...] Car texte sans texte, ces Contes sont aussi un texte sans auteur* ».

⁵⁹ El capítulo 8 de este trabajo está dedicado en gran parte a establecer esta diferencia, por lo demás hasta cierto punto laxa y cuestionable. Baste decir aquí que cuando una interpretación excede los límites de la coherencia textual y de los sistemas de significado del texto (por ejemplo, los análisis de la menstruación a partir de la caperuza citados más arriba) y los cambia por sus propios sistemas de significación y gustos personales, se considera uso. La reescritura corresponde entonces a una forma extrema de uso de un texto.

relato que redescubren y potencian la fuerza y la sustancia de los relatos atribuidos a Perrault (como lo fue el texto de los hermanos Grimm en el siglo XIX). En el caso de “Caperucita roja”, sería pertinente cuestionar si hay una serie de rasgos comunes a todas las versiones, sin las cuales el cuento no pueda considerarse una actualización del mismo relato: tal vez “Caperucita roja” contiene siempre, para ser reconocible, una combinación del ataque del lobo a la niña y referencias más o menos directas a la sexualidad; esta combinación se encuentra tanto en las antiguas versiones campesinas como en la versión literaria francesa y se manifiesta también en las versiones contemporáneas. Sin embargo, también se ha empleado ya el relato como pretexto para la creatividad del lector, con lo que se eliminan de la historia incluso los rasgos más comunes.

Varios factores importantes han ocasionado tanto la tendencia al anonimato como la reescritura. El primer factor es el conocimiento de que los *Cuentos* existían, ya lo hemos visto, previa o simultáneamente a su publicación en un solo volumen, y que venían de la tradición oral, lo que implica que no había una autoridad que respaldara su valor en el sistema cultural dominante.

El estilo de la tradición oral se reconoce en la parte en prosa de los *Cuentos*, y es esta sección la que corresponde a todas las características descritas por Valentina Pisanty en su estudio sobre el cuento popular:⁶⁰

Pisanty establece en primer lugar el sitio de los cuentos populares en la historia de la narrativa. Siguiendo la división de los géneros literarios de Northrop

⁶⁰ Valentina Pisanty, *Cómo se lee un cuento*.

Frye⁶¹, afirma que los cuentos populares representan la segunda etapa de la evolución desde la narrativa oral [*epos*] –que empieza en el mito– hacia la narrativa escrita [*fiction*] –que termina en la novela moderna y la prosa didáctica y documental (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 26).

Los relatos orales, añade la autora, se caracterizan por la recurrencia, en contraste con la narrativa escrita, que se caracteriza por la continuidad semántica. Hay en ellos un número limitado de esquemas, temas y fórmulas proporcionados por la tradición, que comparten el narrador y los destinatarios.

El cuento popular conserva los anteriores rasgos de la oralidad incluso cuando ha pasado a la forma escrita. Cada narrador, en ausencia de una autoridad que reivindique la paternidad sobre el texto, se siente en libertad de ajustar la trama y el estilo de los cuentos para adaptarlo a sus circunstancias actuales. Para Pisanty, más que autoría [*authorship*], el concepto que corresponde a cada versión del cuento popular es el de *performance* (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 26-27). Sin embargo, podría decirse que se trata sencillamente de actualización.

En el plano formal, las características del cuento popular son: la ausencia de descripciones detalladas (generalmente se limitan a características dominantes); las fórmulas y repeticiones (“había una vez...”, “érase que se era...”, etc.); la falta casi total de caracterización de los personajes (que se reducen a veces a un tipo o a un rasgo distintivo: la princesa más bella del mundo, un niño del tamaño de un

⁶¹ Northrop Frye, *El camino crítico*, apud Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 26.

pulgar, etc.); la ausencia de primera persona narradora⁶² y la indeterminación de la estructura espacio temporal (en un reino muy, muy lejano, hace mucho, mucho tiempo...) (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 36-42).

Estas características formales se reflejan también en los contenidos del cuento popular. Aunque cada versión proporciona a los lectores indicios sobre el mundo real que la generó (como hemos visto en el análisis de Darnton), en general en los cuentos populares se pierden concreción y realidad, profundidad de experiencias y de relaciones, que parecen más bien medios para hacer progresar la acción. (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 42-43) Esta falta de profundidad del cuento popular se compensa en cambio con su precisión y claridad de formas.

El mundo del cuento popular responde a sus propias leyes morales, opuestas a las del mundo real; la moral del cuento no corresponde a la ética vigente en el mundo sino a un tipo distinto de moralidad "instintiva". (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 44). Según André Jolles, la moral del cuento genera la impresión tranquilizadora de que hay un cierto orden, aunque sea un poco primitivo, en el mundo. Sin embargo, a esta idea es posible oponer otra que indica que las acciones simplemente se suceden para restaurar un cierto equilibrio o armonía inicial "que aparece inicialmente perdida y que al final ha de ser restaurada de modo indefectible según las reglas no escritas del acontecer en el

⁶² Sin embargo, si bien la primera persona está ausente en la historia, el empleo de la primera persona es de uso frecuente para caracterizar el contexto del narrador o el marco narrativo. Así, en muchos cuentos populares, el narrador se declara al final del relato como testigo de la acción, o pide una recompensa por contar su historia. En el caso particular de "Caperucita roja" el narrador, si bien no interviene de manera directa, se manifiesta en algunos indicios de la enunciación, sobre todo en el pronombre "on", a lo que se añade su intervención crítica en la moraleja y el prólogo.

cuento, dando lugar así a un conjunto de finales armoniosos y felices, en un mundo poético que nada tiene que ver con el de la realidad cotidiana” (Pérez, “El gato, el cuento y la novela”: 101).

Según la definición de Todorov de lo maravilloso, el cuento popular pertenece a lo “maravilloso puro”, que implica una aceptación no problemática de lo sobrenatural, un distanciamiento del paradigma de realidad del destinatario, ya sea porque lo acepta y coopera en la construcción de un mundo posible inverosímil según los parámetros de la experiencia actual (Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, apud Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 49), o porque se trata de un destinatario cuyo bagaje enciclopédico no excluye la existencia de elementos sobrenaturales.

El cuento popular, para Pisanty, requiere pues de una aceptación acrítica de su mundo posible, que no es tan diferente del nuestro, sino dependiente de sus reglas, en tanto que, “a falta de indicaciones precisas sobre propiedades alternativas, el lector da por buenas las propiedades del mundo real, que, de todos modos, es, él mismo, una construcción cultural” (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 50)⁶³. Así, para que el lector acepte que Caperucita roja habla con un lobo, no es necesario reconsiderar toda la teoría de la evolución natural, sino tan sólo concebir un pequeño mundo local en el que no sería anormal que los lobos hablaran.

⁶³ El mundo de la ficción es, según lo describió Jonathan Culler, un mundo semiautónomo cuyas leyes no son precisamente las mismas del nuestro, sino que tiene leyes y regularidades que hacen que las acciones y acontecimientos sean inteligibles y verosímiles. Esta verosimilitud se lleva a cabo en la forma de un contrato entre el escritor y el lector que permiten tanto la realización de las expectativas, como el acuerdo con y aun la desviación de las formas aceptadas de inteligibilidad (cfr. Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*: 139).

La publicación de relatos populares significó también un cambio de destinatarios de los mismos. Ya vimos que en la transmisión oral, los destinatarios de los relatos comparten la misma tradición y contexto narrativo del narrador (conocemos la descripción de los diferentes contextos narrativos, en las veladas campesinas y en los salones cortesanos).

Así, siguiendo a Pisanty, tenemos que hasta el siglo XVII “el cuento era una forma de entretenimiento tanto para adultos como para niños, o, más bien, la actual distinción entre mundo adulto y mundo infantil aún no había tomado pie” (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 56).

Sin embargo, durante los siglos XVII y XVIII, se lleva cabo una “transformación del sistema simbólico de la cultura europea” en donde las certezas del pasado se pusieron en duda y el sistema de creencias perdió su halo de obviedad (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 58). En literatura, la novela se impuso entre las clases superiores como nuevo género dotado de realismo, seriedad y por lo tanto de dignidad artística, y fueron abandonadas las formas anteriores de ficción, que pasaron de los adultos cultos a los niños, así como a los adultos de las clases inferiores.

En esta misma época se llevó a cabo la invención de una literatura infantil, producto de una concepción diferenciada de la infancia, que se refleja en la pedagogía e incluso en la vestimenta (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 58-59). En este contexto, las nodrizas son el punto de contacto entre el mundo del pueblo y el de los niños de las clases elevadas, y es muy probable que sea por eso que, en el

momento de reproducir los cuentos narrados por las nodrizas para el público cortesano, los narradores imaginen un lector modelo doble, infantil y adulto. El aspecto infantil del adulto recrea en la lectura el placer de su infancia, cuando escuchaba a su nodriza (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 60).

Desde el mismo prefacio, el autor de los *Cuentos* se dirige a un lector adulto, al que invita a construir el sentido del texto. De allí que pueda considerarse que el destinatario es el aspecto infantil del adulto: “se afirma un sistema comunicativo articulado y complejo en el que el destinatario es duplicado (lectora/figura infantil) tal como lo es el emisor (escritora/figura de la madre o nodriza)” (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 63).

Para Marc Soriano, Perrault amalgama “dos ignorancias”: “la del pueblo, debida a la condición social, y la de la infancia, debida a la edad” (Soriano: *Les Contes de Perrault* : XXI). De esta forma, los cuentos constituyen un espacio para lo inverosímil planteado como libertad creativa, de acuerdo con la idea planteada por Robert (Robert, *Le conte de fées littéraire*).

Es posible concluir que tanto las características heredadas de la tradición oral como la libertad creativa que le otorga la marginalidad a los cuentos de hadas cortesanos son determinantes para la tendencia constante a la reescritura y la debilidad de la presencia autorial en ellos.

7. Los Perrault. El problema de la atribución como recurso literario

Además del asunto del paso de la narrativa oral a la escrita, otro factor que orilla a los cuentos atribuidos a Perrault al anonimato y la reescritura es el problema de atribución de los mismos, estrechamente ligado a la oralidad.

La copia manuscrita de 1695 contiene los cinco primeros relatos del futuro libro y está firmada por P. P., que son las iniciales de Pierre Perrault, el hijo más joven de Charles Perrault (Ver Apéndice 2, cuadro 2⁶⁴).

Esa copia manuscrita lleva una inscripción, en el grabado que le sirve de frontispicio, donde se indica « Contes de ma Mère l'Oye ». Denominación que, sin embargo, tenía una connotación peyorativa de superstición del populacho, probable razón para su posterior rechazo en la edición de los cuentos.

En febrero de 1696 se publica sin autor en el *Mercurio Galante* otro de los cuentos que posteriormente aparece en el libro de 1697: "La Bella durmiente". La nota del Mercurio explicando quién era el autor es especialmente retorcida, pues solo afirma que el relato fue contado un año antes por "la misma persona que escribió la historia de la pequeña Marquesa"⁶⁵ (por si fuera poco, no se sabe si esta *nouvelle* es obra de Mlle Lhéritier o del abad Choisy, en colaboración con Pierre o Charles Perrault) (Perrault-Collinet, *Contes*: 27).

⁶⁴ En el Apéndice 2 he desarrollado tres cuadros donde se ven con claridad las fechas de publicación y las distintas etapas del cambio de atribución de los *Cuentos*.

⁶⁵ « la même personne qui a écrit l'histoire de la petite Marquise ».

La Marquise-Marquis de Banneville se publica en el *Mercurio* de agosto-septiembre de 1696. En ella, la heroína dice, sin citar al autor, que “La Bella durmiente” es obra de un “hijo de Maestro” (Perrault-Collinet, *Contes*: 27).

El 23 de septiembre de 1696, el abad Dubos le cuenta a Bayle que Barbin está imprimiendo “los cuentos de Mamá Oca por M. Perrault”⁶⁶, mismos que son “bagatelas en las cuales se divirtió antaño para alegrar a sus hijos”⁶⁷ (Perrault-Collinet, *Contes*: 27).

El 26 de octubre de 1696 se otorgó a “P. Darmancour” (Pierre Perrault) el privilegio de edición de las *Historias o Cuentos de antaño* [*Histoires ou Contes du temps passé*]. El volumen es registrado y puesto a la venta el 11 de enero de 1697. El nombre de “P. Darmancour” aparece firmando la dedicatoria “epístola a Mademoiselle” de la obra (Perrault-Collinet, *Contes*: 27).

El *Mercurio* de enero de 1697 anuncia la aparición de las *Historias o Cuentos de antaño* inmediatamente después de mencionar los *Hommes illustres* y el cuarto y último tomo del *Parallèle* de Charles Perrault (publicados en el mismo año). En este volumen del *Mercurio* se destaca que los cuentos son obra del mismo autor de “La Bella durmiente” y que, mientras algunos buscan que se piense que las obras son de su invención, él (Pierre, si nos atenemos a lo escrito antes) prefiere que se sepa que no hizo sino transmitir las “ingenuamente, de la manera que las oyó contar en su infancia”⁶⁸ (Perrault-Collinet, *Contes*: 28).

⁶⁶ « les contes de ma mère l’Oie par M. Perrault ».

⁶⁷ « bagatelles auxquelles il s’est amusé autrefois pour réjouir ses enfants ».

⁶⁸ « naïvement en la manière qu’il les a ouï conter dans son enfance ».

Sin embargo, el texto no está escrito de manera ingenua. Por el contrario, la prosa de los *Contes* se encuentra, en la opinión de Collinet,

[...] sembrada de sabrosas locuciones que el *Dictionnaire de la Academia* recoge en su mayoría como proverbiales o familiares en su primera edición, aparecida el mismo año que “Piel de asno” y tres años antes que los *Cuentos de Mamá Oca*. Hay que referirse a él, antes que a aquellos de Richelet o incluso de Furetière, no sólo para esclarecer el sentido y el matiz de palabras hoy en día envejecidas, sino para comprender hasta qué punto la lengua del narrador coincide con la condición de la que acaba de ser allí fijada. Algunos arcaísmos subsisten a favor de fórmulas transmitidas por la tradición oral (Perrault-Collinet, *Contes*: 34)⁶⁹.

Este conocimiento de la lengua fijada por la Academia (de la cual formaba parte Charles), se añade a la sospecha, viva ya en su tiempo, de una colaboración del padre y el hijo. El abad de Villiers escribe sobre los cuentos “que se le **atribuyen** al hijo de un célebre académico”⁷⁰ [el subrayado es mío], pues el estilo simple de las nodrizas no es fácil de imitar, “y por mucha estima que tuviera yo por el hijo del académico del que usted habla, me cuesta creer que el padre no haya metido la mano en su obra”⁷¹ (Villiers, *Entretiens sur les contes de fées*, apud Perrault-Collinet, *Contes*: 29-30).

⁶⁹ « [...] semée de savoureuses locutions que le *Dictionnaire de l'Académie* recueille pour la plupart comme proverbiales ou familières dans sa première édition, parue la même année que *Peau d'Ane* et trois ans avant les *Contes de ma mere l'Oie*. Il faut s'y référer, plutôt qu'à ceux de Richelet ou même de Furetière, non seulement pour éclairer le sens et la nuance exacte des mots à présent vieillis, mais pour comprendre à quel point la langue du conteur coïncide avec l'état qui vient d'en être officiellement fixé. Quelques archaïsmes subsistent à la faveur de formules véhiculées par la tradition orale. »

⁷⁰ « que l'on attribue au fils d'un célèbre académicien. »

⁷¹ « et quelque estime que j'ai pour le fils de l'académicien dont vous parlez, j'ai peine à croire que le père n'ait pas mis la main à son ouvrage. »

En 1697 el libro se publica en Holanda, con la precisión “Por el hijo de M. Perrault, de la Academia francesa”⁷², en tanto que otro editor, Moetjens, en su *Selección*, se abstiene de indicar el autor (Perrault-Collinet, *Contes*: 28).

Dubos, el 1 de mayo de 1697, informa que Mme D’Aulnoy añade un segundo volumen a los *Cuentos de Mamá Oca* de M. Perrault, en tanto que la nota necrológica del *Mercurio* sobre Charles Perrault, publicada en mayo de 1703, poco después de su muerte la noche del 15 de mayo, no duda de su autoría sobre “La bella durmiente” (Perrault-Collinet, *Contes*: 29 y 35).

La conclusión a la que llega Collinet sobre el problema de atribución de los cuentos es que

[...] esas *Historias de antaño*, creación colectiva, tienen origen en una tradición inmemorial. Charles Perrault, Dubos da testimonio de ello, comenzó por contarlas a sus hijos. Después sirvieron de tema a Pierre, quien los recopiló y los puso sobre el papel, según sabemos por Mlle Lhéritier. Nace entonces la idea de una publicación, bajo el nombre del hijo, a partir de su trabajo, pero no sin supervisión del padre. El texto que conocemos, si seguimos la hipótesis más natural y verosímil, sería el resultado de una sutil colaboración⁷³ (Perrault-Collinet, *Contes*: 29).

El cuento será publicado a continuación como de « Monsieur Perrault » (1707); « M. Perrault » (1721) y sin autor (1724, 1742 y 1777). Finalmente a partir de

⁷² « Par le fils de M. Perrault, de l’Académie française. »

⁷³ « [...] ces *Histoires du temps passé*, création collective, tirent leur origine d’une tradition immémoriale. Charles Perrault, Dubos l’atteste, a commencé par les conter à ses enfants. Ils ont ensuite servi de thème à Pierre qui les recueillit et couché sur le papier, ainsi que nous l’apprenons par Mlle Lhéritier. L’idée germe alors d’une publication, sous le nom du fils, à partir de son travail mais non sans une révision du père. Le texte que nous connaissons, suivant l’hypothèse la plus naturelle et la plus vraisemblable, résulterait donc d’une souple collaboration. »

1781 se publicarán atribuidos a « Charles Perrault », cambio de atribución que se hará definitiva con la publicación de la antología *Cabinet de fées* de 1785.⁷⁴

A pesar de que Charles Perrault nunca reconoció la autoría de los *Cuentos*, Collinet termina por atribuirle la parte principal en la escritura de los relatos, explicándolos en el contexto de su obra. La explicación para dicho cambio de atribución, que se fue imponiendo de modo paulatino, es que “en la esencia del cuento entra no pertenecer en propiedad a nadie”⁷⁵ (Perrault-Collinet, *Contes*: 30). El cambio de atribución ocurre simultáneamente el retorno de los *Cuentos* a la tradición popular, tanto en la Biblioteca Azul como en la tradición oral. Sin embargo, ya hemos visto que la escritura de los *Cuentos* incluye un alto grado de conciencia crítica respecto al género, al origen y a los destinatarios de la versión cortesana del cuento popular. ¿Por qué no asumir, como Raymonde Robert⁷⁶, que el mismo Charles Perrault creó el problema de la atribución para poder publicar cuentos que por ser de origen popular constituían un escándalo? Si eso fuese así, entonces podemos preguntarnos qué logró Perrault al crear el problema. Es posible pensar que se trata de un reconocimiento de la propiedad colectiva de los cuentos populares, por lo que la atribución es un asunto menor. Sin embargo, a esta explicación pueden oponerse dos objeciones: la primera es que, si Perrault quería hacer un homenaje a la propiedad colectiva, podría perfectamente haber publicado

⁷⁴ Ver Perrault, *Contes*: 363-366 y Apéndice 2, cuadro 2.

⁷⁵ « *il entre dans l'essence du conte de n'appartenir en propre à personne* »

⁷⁶ Cfr. *infra*, pág. 107.

los *Cuentos* con su nombre, como había hecho ya con “Piel de Asno”, explicando que se trata de cuentos de la propiedad colectiva.

La segunda objeción es que Perrault quería que sus obras tuvieran el mismo prestigio de aquéllas de la antigüedad, pero con valores cristianos añadidos. El académico y escritor célebre había escrito en el prefacio a la cuarta edición de las *nouvelles* o cuentos en verso (1695): “Pretendo incluso que mis Fábulas ameritan más ser contadas que la mayoría de los Cuentos antiguos, y especialmente el de la Matrona de Efeso”⁷⁷ (Perrault-Collinet, *Contes*: 50).

Podría pensarse que, en vez de reconocer abiertamente que se trataba de sus versiones de cuentos antiguos, cuando Charles Perrault se acercó al estilo de los relatos populares en los *Cuentos*, puso el problema de la atribución como un velo transparente entre su obra y el público. De esta forma podía entreverse claramente quien era el verdadero autor, aun si nunca reconoció que los cuentos fueran suyos o incluso que hubiera tenido alguna participación en su redacción. Si así fuera, la figura de Darmancour sería necesaria, pues de acuerdo con Collinet, Perrault no se interesaba en lo más mínimo en elevar a la dignidad de obra literaria los cuentos del pueblo – al que desdeñaba –, sino en inventar una literatura infantil, destinada no sólo a los hijos de los reyes, sino a los de todos, comenzando por los propios. De allí la importancia de la figura de Darmancour. Hacía falta que los firmara un “niño” para que destacara su originalidad fundamental (Cfr. Perrault-Collinet, *Contes*: 46).

⁷⁷ « *Je prétends même que mes Fables méritent mieux d’être racontées que la plupart des Contes anciens, et particulièrement celui de la Matrone d’Éphèse* ».

Pero esta discusión pertenece al ámbito de la *intentio auctoris*, que no es el tema de este trabajo. A fin de cuentas, nada nos permite comprobar que Pierre Perrault *no* escribió los *Cuentos*, y que su muerte prematura le robó a la humanidad un genio más grande que el de su padre, que en su época era visto por muchos (Boileau el primero) como un escritor con más prestigio que talento.

Lo que sí es un hecho es que los editores determinaron paulatinamente el cambio de autor a lo largo del siglo XVIII, y que cuando los folcloristas emprendieron la investigación de las fuentes populares de los *Cuentos*, lo hicieron asumiendo que Charles Perrault era su autor, como lo siguen asumiendo la mayoría de los estudiosos de los *Cuentos* en la actualidad.

8. Cuentos para adultos, cuentos para niños. Lectores, intérpretes y usuarios del cuento popular y de los *Cuentos de Perrault*

Para entender cómo los *Cuentos* de Perrault se dirigen a distintos lectores en nuestros días y permiten la apertura a las más diversas interpretaciones es necesario entonces comprender cómo es que los niños se volvieron los destinatarios privilegiados del cuento maravilloso —popular o literario—, y cómo es el acercamiento de los adultos a ellos en la actualidad.

El modelo del cuento de hadas literario moderno y su destinatario infantil fue fijado por Wilhelm Grimm en 1819⁷⁸. Ese año, Wilhelm tomó las riendas de la colección y adaptó los cuentos que él y su hermano habían publicado en 1812 para adecuarlos a su imagen de la infancia y asegurarse de que cumplirían con la función pedagógica que él les atribuía, con tal éxito que

[...] la colección grimmiana se convirtió en una verdadera institución nacional (pero también internacional) a través de la cual los niños de muchas generaciones aprendieron algunos de los principales valores de las culturas dominantes (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 65-66).

A partir de ese momento, las versiones de los Grimm sustituyeron a las de Perrault en la mayoría de las ediciones, por ser consideradas más adecuadas para el público infantil. Habrá que esperar hasta después de la Segunda Guerra Mundial para que los autores empiecen realmente a subvertir los valores y transformar el contenido de los cuentos de los Grimm. En el caso concreto de

⁷⁸ Las primeras ediciones de estos cuentos no estaban dirigidas a los niños. Jacob Grimm así lo afirma en una carta de 1813 citada por Sandra L. Beckett (Beckett, *Red Riding Hood for All Ages*: 2). Fue el consenso de lectores y editores el que decidió el nuevo público.

“Caperucita roja”, la versión de los Grimm se volvió la forma literaria fija del cuento y, salvo por la eliminación del segundo final de esta versión⁷⁹, prácticamente no volvió a sufrir cambios por parte de los editores.

Los cuentos maravillosos literarios parecen hoy dirigidos exclusivamente a los niños, y para ellos se adaptan lingüística y pedagógicamente. Aunque hay quienes afirman que esto no tiene por qué ser necesariamente así, como Tolkien⁸⁰, quien arguye que los niños son perfectamente capaces de distinguir entre magia y realidad, en general, lo maravilloso exige del lector que crea en el mundo del cuento sin reservas, un ejercicio más difícil para los adultos que para los niños.

Este argumento es la base del ensayo de Ok-Ryen Seung en su estudio sobre la psicopedagogía del cuento. Según Seung los niños tienen rasgos característicos naturales que se adaptan al pensamiento mágico, como la incapacidad de distinguir entre el yo y el mundo exterior (egocentrismo) y la consiguiente certidumbre de que todo elemento está dotado de voluntad propia (animismo)⁸¹.

Aun cuando el niño comienza a distinguir la fantasía de la realidad, las fronteras son para él menos rígidas, por lo que el tránsito entre las dos se vuelve lúdico: el imperfecto se vuelve un “tiempo para jugar” (Rodari, *Gramática de la fantasía*, Barcelona, Aliorna, 1989, *apud* Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 72). Las características provenientes de la oralidad también son propicias al lector infantil,

⁷⁹ Cfr. Apéndice 1, Versión 3.

⁸⁰ Tolkien, J.R.R. *Trees and Leaf*.

⁸¹ Seung Ok-Ryen, *Psychopédagogie du conte*, *apud* Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 71.

pues la estructura clara favorece su gusto por la estabilidad y ayuda a la memorización.

Para el destinatario infantil, la experiencia del cuento será la de acercamiento con el adulto, pues al convertirse en escucha, monopoliza su atención. El cuento permite también aprender las estructuras de su lengua materna, los roles sociales, los modelos de comportamiento y los valores dominantes de su cultura. Pero todas las lecturas son personales y están determinadas por factores extratextuales, así que incluso en la interpretación más ingenua del significado literal del cuento hay, además del núcleo narrativo básico, hipótesis sobre las motivaciones de los personajes, resultados de acciones, etc., no necesariamente extraídas de dicho significado literal.

En consecuencia, el adulto puede alentar el sentido crítico del niño, invitándolo a explorar y crear con su bagaje personal, o imponerle una interpretación fija (como ha ocurrido en las versiones literarias de “Caperucita roja”, por ejemplo, en la moraleja, o en la explicitación de la violación del código de conducta).

Pero aunque los cuentos populares tienen características fijas que se repiten (como su estructura, analizada por Vladimir Propp, o sus motivos, clasificados por Aarne y Thompon⁸²), en cada narración se lleva a cabo una nueva realización concreta

⁸² Cfr. Propp, *Morfología del cuento*, y Aarne-Thompson “The types of Folktale”.

[...] adaptable a cualquier contexto, expuesta a la manipulación ideológica y abierta a la reescritura [...] en el caso de "Caperucita roja", el lobo puede ser transformado en un espantajo del que el adulto se sirve para que el niño obedezca (relato admonitorio) o, por el contrario, puede estimular el sentido crítico del destinatario y favorecer un uso de tipo creativo (reescritura y parodia) (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 80).

Para que el cuento popular ejerza una función activa, cada lectura debe estar abierta al cambio y la participación del niño. Esto no impide que el adulto disfrute de los cuentos, pero su disfrute se da por el proceso de sucesión de lecturas: cada lectura será distinta en una distinta etapa de la vida. Para Bettelheim, esto permite constatar la evolución psicológica propia (*apud* Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 73). Si el adulto trata de revivir el gusto que experimentó de niño, la lectura puede ser frustrante; en cambio, si considera cada lectura sucesiva dentro de su propia historicidad, cada lectura enriquece a la anterior, que pasa a formar parte de la identidad de la obra misma (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 74-75). La lectura adulta se da en el espacio entre la familiaridad (la suma de lecturas forma una tradición, común o personal) y la extrañeza (pues según Gadamer es imposible volver a vivir igual una lectura pasada).⁸³

Hemos dicho también que incluso la lectura más ingenua de un texto por un niño plantea hipótesis sobre los contenidos del mismo. Sin embargo, no todas las interpretaciones pueden verificarse en él: "el lector empírico hace conjeturas sobre el lector modelo postulado por el texto y pone a prueba estas conjeturas iniciales según un principio de coherencia" (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 85).

⁸³ Georg Gadamer, *Verdad y método*, *apud* Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 76.

Las condiciones para la interpretación válida de un elemento o indicio de otra cosa en un texto dado son, según Umberto Eco:

- a) que no sea posible una interpretación más económica;
- b) que dicho elemento apunte a una causa concreta, o una serie limitada de posibles causas, y no a un número indeterminado de causas heterogéneas;
- c) que la interpretación proporcionada sea confirmada por otros elementos del texto (o sea, que el indicio en cuestión “pueda formar un sistema con otros indicios”. (Eco, *Los límites de la interpretación*: 87)

Cuando no se cumplen estas condiciones, lo que hay no es interpretación, sino uso, en donde el texto es “malinterpretado y rearticulado en una configuración funcional para los objetivos del lector” (Richard Rorty, *Consequences of pragmatism*, apud Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 85), es decir, es usado como estímulo para crear otro texto.

“Caperucita roja”, al estar tan arraigada en el imaginario colectivo, se presta a distintas interpretaciones en distintos escenarios y para distintos fines. La narración ha sido leída como vestigio de rituales antiguos, como un reflejo del inconsciente colectivo, como símbolo del tránsito a la edad reproductiva, como metáfora alquimista, etc.

Esto es reflejo del hecho de que el cuento mismo como género está formulado para dejarse leer de forma diferente cada vez:

[...] precisamente porque pertenece a nuestro patrimonio cultural colectivo y porque cada miembro de nuestra cultura mantiene un vínculo duradero, profundo y personal con él, nos sentimos legitimados a adaptarlo a nuestras propias exigencias, a manipularlo y, en último término, incluso a reescribirlo (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 88).

Como se dijo, ello deja de ser interpretación y es claramente uso, aunque sea un uso legítimo. Para colmo, añade Pisanty, queda la indefinición de la identidad del propio cuento, dada la existencia de distintas variantes.

Para el adulto, el núcleo narrativo del cuento es demasiado elemental para otorgarle placer, por lo que le añade su propio bagaje cultural. Incluso para el niño, el cuento puede transformarse en un pretexto para la parodia.

Aquí hemos citado a Bettelheim y Fromm para una lectura psicoanalítica del cuento, a Darnton para una lectura del cuento como documento histórico, a Delarue para una lectura del cuento como ejemplo de un cuento popular transformado en cuento literario y a Robert para una lectura del cuento como ejemplo paradigmático de una moda literaria. Sin embargo, existen muchos otros acercamientos. Pisanty hace un recuento de estas lecturas: lectura etnológica (Propp), lectura mitológica (Saint-Yves), lectura "lunar" y lectura químico-metalúrgica (Sermonti), lectura femenina (Zipes) y lecturas histórico-ideológicas (Zipes).

Pero incluso cuando las interpretaciones de distintos aspectos del cuento son pertinentes, cuando revelan aspectos importantes del cuento y se pueden considerar interpretaciones críticas de él, "en la medida en que privilegian la *intentio lectoris* respecto de la *intentio operis*, hay que atribuirles a la categoría del uso más que a la de la interpretación" (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 115).

Pisanty concluye aventurando la hipótesis de que tal vez el uso es la única posibilidad del adulto al enfrentarse a los cuentos populares, por lo que el paso siguiente, natural, será el uso abiertamente creativo, la reescritura.

Sin embargo, la reescritura puede darse de dos maneras opuestas: puede aumentar el control de la cultura dominante sobre las partes oscuras del imaginario colectivo (edulcorar los cuentos) o, por el contrario, hacer evidentes y acentuar los contenidos contradictorios y problemáticos de los cuentos para reelaborarlos de manera creativa.

9. Las variantes canónicas del cuento frente al uso

Ya hemos visto aquí la historia de “Caperucita roja” como relato popular y como cuento literario. También hemos citado la hipótesis de que la reescritura, como forma última del uso, es la opción natural del adulto para poder disfrutar del cuento que conoció en su infancia.

Valentina Pisanty hizo uno de los más importantes recuentos de interpretaciones y versiones del relato para niños y para adultos. La estudiosa abordó el relato asumiendo que se trata de un cuento popular, por lo que no tiene una historia original, sino un núcleo narrativo que se concreta renovado en cada nueva versión. Aunque existen muchos recuentos y estudios críticos que abordan las variantes de los cuentos populares y de “Caperucita roja” en particular, el estudio de Pisanty es el que ofrece, desde mi perspectiva, la explicación más acuciosa del cuento popular como género literario, sus destinatarios y las razones de la maleabilidad del género.

Pisanty comienza su recuento de variantes (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 117-184) por las versiones populares compiladas por Delarue (aunque el cuento de 1695 es la primera versión escrita que se conoce, Pisanty presume que las versiones orales son más antiguas). Cita enseguida la versión de Perrault y los cambios que muestra respecto a las primeras. Luego menciona las versiones y traducciones derivadas de la perraultiana, varias de las cuales ya hemos tratado en este trabajo. También analiza los cambios que introdujeron los hermanos Grimm en su versión

y las reescrituras derivadas de ella hasta la Primera Guerra Mundial. Enseguida cita una serie de reescrituras para niños: 5 versiones totalmente nuevas publicadas entre 1927 y 1978; 8 versiones derivadas directamente de Perrault publicadas entre 1978 y 1992 y 12 versiones provenientes de los Grimm de entre 1979 y 1990. Por último, analiza y clasifica las reescrituras para adultos ocurridas desde la posguerra de la Primera Guerra Mundial hasta la aparición de su estudio, en 1993.

Antes de la aparición de la variante de los Grimm, el relato de 1697 sufre pocos cambios significativos, a partir de lo cual concluye Pisanty:

A juzgar por el éxito obtenido por *Le petit Chaperon Rouge* desde la fecha de su primera publicación, a través de numerosísimas traducciones y reelaboraciones a través del siglo XVIII y principios del XIX, para luego llegar a la grimmiana (aun más popular que la perraultiana) Perrault supo conferir al cuento tradicional una forma perfectamente adecuada a las expectativas de su público previsto. Rápidamente Caperucita se convirtió en el cuento por excelencia, tanto en el ámbito de la literatura para la infancia como en el repertorio narrativo oral (Pisanty, *Como se lee un cuento popular*: 123).

Las versiones citadas por Pisanty del periodo pregrimmiano son las siguientes: la traducción al inglés de Robert Samber de 1729, la primera edición norteamericana de 1796, la primera traducción al alemán de 1790 y la reelaboración dramática de Ludwig Tieck de 1800.⁸⁴

⁸⁴ *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens* (Vida y muerte de la pequeña Caperucita Roja). El valor de esta reelaboración consiste en que, según Hans Wolf Jäger (citado por Zipes en *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*), puede interpretarse como una alegoría política, en la que el Lobo representa a un revolucionario francés y la niña a la juventud alemana, seducida primero por los ideales revolucionarios y horrorizada luego por la barbarie de la revolución. Según Jäger, en la versión grimmiana, redactada entre 1809 y 1811, años de ocupación francesa en Kassel y Renania, se conservan huellas de esta interpretación del cuento.

Samber le añade un nombre a la niña, cubre al lobo con el camisón de la abuela y omite la moraleja en verso de Perrault; estos cambios se reproducen en la edición norteamericana, que sólo añade una frase que destaca la maldad del lobo.

El drama de Tieck transforma el cuento desde la amplitud de las descripciones y las motivaciones de los personajes hasta la forma dialogada. Tieck introduce por primera vez al cazador, quien mata al lobo pero no consigue rescatar a la niña o a su abuela.

Ninguna de las versiones anteriores a la de los Grimm incluye el final feliz, que después sería la principal aportación grimmiana al cuento, de acuerdo con el nuevo clima pedagógico, que mostraba hacia la infancia una actitud tolerante pero autoritaria. Desde su publicación en 1812, la versión de los Grimm suplanta a la perraultiana, y los cambios que sufre son todos en el sentido de atenuar los contenidos del relato, transformando a la heroína en un modelo de virtud femenina necesitada de auxiliadores masculinos.

Un caso llamativo citado por Pisanty es el uso del relato para fines publicitarios: En 1895, "Caperucita roja" se transforma en la protagonista de una campaña publicitaria para la Star Soap de Ohio (Pisanty, *Como se lee un cuento popular*:131).

En Gran Bretaña, Andrew Lang retoma la traducción de Samber en su *Blue Fairy Book* (1891), aduciendo la autenticidad de la versión perraultina por su apego a la tradición. La popularidad de la versión de Lang hace que se siga publicando en Gran Bretaña y los Estados Unidos en la actualidad.

Las versiones grimmianas y perraultianas, que implican una visión de la infancia como una edad frágil y delicada que no obstante requiere el firme control del adulto, no experimentan grandes cambios hasta la Primera Guerra Mundial (Pisanty, *Como se lee un cuento popular*: 133).

Después de la guerra, se siguen publicando las versiones clásicas hasta nuestros días, pero también se da una serie de reinterpretaciones y reescrituras que transforman por completo las versiones canónicas. Entre las reescrituras nuevas para niños destaca una "Caperucita roja" fascista de Lodolini de 1936, en donde la niña, tras librarse del lobo, se marcha a la conquista de Abisinia. Pero las reescrituras más importantes se dan después de la Segunda Guerra Mundial. En ellas se observa, frente a una niña pasiva, víctima de las circunstancias, o una niña desobediente y por lo tanto culpable de su suerte en alguna medida, la imagen de una niña capaz de arreglárselas por sí misma; también ocurre la completa inversión de los roles de los personajes de la historia, incluyendo la rehabilitación del lobo.

Pisanty cita una versión feminista de 1972 redactada por el Meyerside Fairy Story Collective de Liverpool, en que la niña y la abuela se salvan solas. *Il lupo buono* de Terzoli y Vaime (1974) es una versión de que recompone los contenidos sociales de la historia al hacer del lobo un personaje inocente victimizado. La versión de Tony Ross de 1978 evita culpar a la niña por su desobediencia y elimina la violencia: el lobo, desterrado, se vuelve vegetariano; de esta manera deja al lector un amplio margen de libertad interpretativa.

Otra versión de Bruno Munari, *Il Cappuccetto Rosso Verde Giallo Blu e Bianco* (1981) propone cuatro variantes del cuento basadas en los colores: en el mundo verde, las ranas salvan a Caperucita del lobo, en el amarillo, la ciudad se muestra tan peligrosa como el bosque, en el azul, Caperucita lucha con un pez-lobo y en el blanco, la nieve cubre el relato por completo y obliga al lector a usar su imaginación para inventar su propia historia.

En resumen, hay versiones feministas, ecologistas, pacifistas, etc., que introducen cambios en el lenguaje, el tono y los valores sociales del cuento, o llevan a cabo una desconstrucción absoluta de la historia en aras de la participación activa del niño.

Sin embargo, frente a las reelaboraciones radicales, son todavía mayoría las ediciones de las versiones clásicas, con pocos o ningún cambio, lo que para Pisanty significa que esas versiones reflejan una imagen de la infancia todavía vigente en nuestros días.

La versión de Perrault, se edita y ofrece a los niños sobre todo en Francia “donde los *Contes* representan un patrimonio nacional que se conserva celosamente” y en Gran Bretaña, gracias a la obra de Andrew Lang (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 147). Sin embargo, afirma Pisanty:

[...] se ha vuelto difícil conservar la versión perraultiana sin formular alguna justificación teórica para motivar la propia elección [como] **invocar la autoridad del escritor** (*el subrayado es mío*), para sacudirse de encima toda responsabilidad directa y para defenderse del tropel de pedagogos, educadores y padres que consideran que el relato francés es inútilmente cruel (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 148).

Las reescrituras basadas en la versión perraultiana se dan en el sentido de introducir la narración en un marco histórico (en la versión de Ann Lawrence de 1988), suavizarlo haciendo versiones híbridas de Perrault y Grimm o usar el relato original como inicio para permitir a los niños proseguir la narración libremente. Una versión importante que Pisanty no cita es la de Roald Dahl. En ella, Caperucita y el lobo usan el cuento como hipotexto y la niña cambia conscientemente el final: en vez de decir su frase final (“Abuela, ¡qué dientes tan grandes tienes!”) la niña alaba el abrigo de pieles de la abuela-lobo. Éste, furioso, le reclama su equivocación, pero Caperucita sabía lo que hacía: después de dispararle, se pasea por el bosque luciendo su nuevo abrigo de piel de lobo⁸⁵ (Roald Dahl, “Little Red Riding Hood and the Wolf”).

La versión de “Caperucita roja” de los Grimm, que se ha fijado como forma literaria canónica, enfrenta menos cambios por parte de los editores (con excepción del segundo final, que casi siempre se elimina)⁸⁶, pero también pasa por las reescrituras más radicales ya citadas.

Los cambios, si los hay, se dan muchas veces en el sentido de edulcorar el cuento y volverlo totalmente inocuo.

Pisanty agrupa en tres grupos las reescrituras para adultos de “Caperucita roja”: reelaboraciones paródicas y ejercicios de estilo, cuentos satíricos y cuentos

⁸⁵ Cfr. Apéndice 1, Versión 6.

⁸⁶ Cfr. Apéndice 1, Versión 3.

para adultos. La autora mezcla las reescrituras originadas en la versión de Perrault de las que provienen de Grimm⁸⁷.

En el primer grupo se encuentra la farsa inglesa de 1801 titulada *The Wolf King*, de derivación perraultiana, que mezcla el relato con una balada danesa tradicional. El autor anónimo juega con la rima, exagera los detalles macabros o sexuales del relato (por ejemplo, la niña pregunta, como en el chiste ya citado, cuál es la función de la larga cola del lobo). Dicha versión es casi contemporánea de la tragedia de Tieck, pero a diferencia de ésta, que puede resultar involuntariamente cómica, aquélla juega abiertamente con intenciones paródicas y se dirige a un público adulto y sofisticado.

Pisanty cita otras versiones del siglo XIX, que constituyen, según ella, casos aislados frente a la tendencia de respetar las versiones canónicas. Es a partir de 1920 cuando ocurre “una verdadera explosión de reescrituras de los cuentos tradicionales para un público adulto anticonformista” (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 173). La forma, el contenido y la aceptación de las reglas del género se cuestionan, causando efectos cómicos por contraste. También se dan diversos ejercicios de estilo, por ejemplo una Caperucita en clave punk-anarquista, y muchas más: “Caperucita roja en alemán burocrático”, de Thaddäus Troll; “Caperucita roja en la jerga militar norteamericana” de Alfredo Grünberg; “Caperucita roja vista por un químico”, “Caperucita roja y la lingüística”, etc. (Ritz, *La storia di Cappuccetto Rosso*, apud Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 175).

⁸⁷ Un trabajo que no se ha llevado a cabo y que podría considerarse para futuras investigaciones es la distinción entre las versiones de derivación perraultiana y aquéllas de derivación grimmiana.

En el grupo de las reescrituras satíricas existe una Caperucita contada desde el punto de vista del lobo que emplea la retórica de los dictadores para justificarse (Phillips, 1940, *apud* Zipes, 1983, *apud* Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 176), y otra que descompone la historia según la crítica literaria marxista, filológica y psicoanalista (Fetcher, 1972, *apud* Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 179), la que comenta de manera indirecta a Bettelheim y a Fromm.

Por último, Pisanty examina la obra de reescritura de los cuentos populares realizada por Angela Carter sin intenciones paródicas y se detiene a analizar uno de sus relatos, titulado *The Company of Wolves*, que retoma el mundo descrito por Darnton, y que sirvió de base a la película citada en el primer capítulo de este trabajo.

La versión de Carter se ha enriquecido de la serie de lecturas adultas previas, y en ella

[...] resuenan las lecturas psicoanalíticas, etnológicas, feministas e históricas del cuento: el tema freudiano de la agresión sexual de la que es víctima la jovencita se combina con el motivo etnológico de la iniciación de la muchacha en la sociedad de los adultos y del rito de paso que marca su brusca maduración sexual (Pisanty, *Cómo se lee un cuento*: 183).

El recuento de Pisanty termina con esta obra, que muestra la integración de lecturas sucesivas en una reescritura. El ejemplo sirve a la autora porque es una narración para adultos fiel al núcleo narrativo original, pero que ha extendido gran parte de los temas que se daban por sentados en el cuento de Perrault.

Este trabajo comenzó también con un ejemplo, un anuncio comercial que ha integrado a su vez la serie de lecturas sucesivas en su reinterpretación del relato.

En el mismo capítulo citamos los recuentos de Beckett, Orenstein, el portal de Internet IMDB y otros que son apenas algunas de las principales fuentes de información para conocer la suma de versiones de “Caperucita roja” que, como se ha dicho, es el cuento popular más conocido, reconocible, estudiado y reinventado de todos.

La conclusión de Pisanty a su estudio es que el cuento popular está destinado al uso por vocación, como característica intrínseca que lo reactualiza constantemente. Incluso juega a proponer su propia lectura interpretativa de “Caperucita roja” basada en los estereotipos de la persecución de Girard, en la que el lobo sería un chivo expiatorio, un miembro de una minoría perseguida al que se le atribuye un carácter monstruoso y una serie de crímenes abominables.

En resumen, “Caperucita roja” se publica todavía como cuento clásico para niños en la forma fijada por los hermanos Grimm en 1819. En Francia se publica y se lee en la versión de Perrault, aun si ya se considera inadecuada para los niños, pues los *Cuentos* son considerados allí un tesoro nacional (en opinión de todos los estudiosos).

Ha habido en el siglo XX un intento por recuperar y analizar una versión tradicional, pero ante la presencia de muchas opciones distintas, se ha creado un híbrido parecido a las versiones reproducidas por Paul Delarue y Robert Darnton (por ejemplo la versión de Almodóvar, ver Apéndice 1, versión 8).

Si bien el relato se sigue publicando como texto clásico para niños, su valía para la transmisión de valores burgueses ha sido cuestionada y se ha reinventado

de las más diversas maneras. “Caperucita roja” se sigue usando como vehículo para el análisis del folclor, de la historia de Francia, de la historia literaria o del valor psicopedagógico de los cuentos de hadas y a veces, incluso, ha sido analizado en detalle como texto literario. Finalmente, al ser una forma abierta a la recreación, se emplea constantemente para elaborar nuevos productos culturales, como poemas, relatos, cómics, anuncios publicitarios, películas, etc.

Ahora bien, si el cuento existió antes de Perrault en la tradición oral y su forma literaria fija es ahora la los hermanos Grimm, ¿por qué sigue siendo relevante en nuestros días el cuento de Perrault? ¿Y por qué se invoca la autoridad de Perrault para su publicación?

10. La “función autor”. Perrault como instaurador de discursividad

Ya hemos visto que es posible pensar en soluciones y explicaciones al problema de la atribución de los cuentos que podrían probar la intervención del padre a favor del hijo o simplemente el uso del problema como recurso literario. Pero en cualquiera de los dos casos, los elementos que permiten afirmarlo se encuentran en el interior mismo de los textos; por lo tanto, hay que preguntarse una vez más cómo se forma en el texto la relación de atribución de Perrault, ya sea el padre o el hijo, como autor de “Caperucita roja” y cómo funciona la localización del autor en un texto dado. Para hacer esto, revisaremos la teoría de Michel Foucault sobre el autor⁸⁸. Esta teoría, expuesta en el Colegio de Francia (1969), sigue vigente actualmente en los estudios teóricos sobre literatura.⁸⁹

La idea central de Foucault fue sustituir al autor como individuo con una “función autor” que funcionase como una categoría discursiva con características y propiedades específicas. Para Foucault, el interés de la crítica y la teoría literaria se había centrado en la relación autor-texto, pero la escritura contemporánea tiende a volverse más y más autoreferencial y el sujeto autor tiende a desaparecer.

La pregunta central de Foucault está acompañada por una serie de reflexiones: la imposibilidad de tratar al nombre de autor como una descripción definida o como un nombre común; la relación de apropiación entre el autor y sus textos; la relación de atribución (que nos atañe especialmente ahora) y finalmente,

⁸⁸ Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*

⁸⁹ Cfr. Antoine Compagnon, *Théorie de la littérature : Qu'est-ce qu'un auteur ?*

la posición del autor en el libro, en los diferentes tipos de discurso y en un campo discursivo.

En “Caperucita roja”, al haber un problema de atribución sin resolver, el autor es una figura problemática, que hasta ahora se ha constituido sobre bases biográficas, y que sólo se ha podido respaldar a partir del contenido mismo de los cuentos.⁹⁰

Una noción fundamental es que el autor “constituye el momento fuerte de individualización de la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, también en la historia de la filosofía y de las ciencias” (Foucault, *¿Qué es un autor?*: 11). A partir de este proceso, que ocurre en el siglo XVIII, las nociones de autor y obra son de una importancia fundamental para explicar la historia de un género literario, de una filosofía, etc.

Si bien Foucault no aborda la dimensión histórico-sociológica del autor, sino sólo la correspondiente a un modo de ser del discurso, sí menciona que se puede estudiar cómo funciona un autor presente en una serie de textos posteriores, no escritos por él, sino derivados de su obra.

En el caso de Charles Perrault, fueron, Marc Soriano, Raymonde Robert, Jack Zipes, Robert Darnton, Catherine Velay-Vallantin, etc., quienes describieron el papel que jugaron las ideas y la obra de Perrault en diversos procesos históricos

⁹⁰ Es cierto que Marc Soriano intentó probar, en *Les contes de Perrault, culture savante et tradition populaire*, que Charles Perrault era el autor de los *Cuentos* basado en una interpretación psicoanalítica que aborda a Charles como persona, como autor empírico, sin embargo, sus suposiciones se sustentan también en el contenido mismo de los cuentos y sus relaciones con su biografía y su bagaje cultural.

muy definidos (ocurridos en el tránsito de la sociedad feudal aristocrática a la sociedad moderna burguesa, justamente el periodo mencionado por Foucault).

Foucault comienza por describir lo que considera uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea: su calidad autorreferencial, pues “la escritura no se trata de la manifestación o de la exaltación del gesto de escribir” sino en cambio de “la apertura de un espacio donde el sujeto escritor no deja de desaparecer”⁹¹ (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 13-14).

Para el filósofo, las obras literarias, destinadas antes a buscar la inmortalidad de su creador, ahora reciben el derecho de matar, de ser asesinas de su autor: la marca del escritor se transforma sólo en la singularidad de su ausencia. (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 15). En ese sentido, la modernidad de Perrault, si fuera el autor de los *Cuentos* que se le atribuyen, sería enorme: se habría anticipado a la desaparición de la figura del autor cuando ésta apenas empezaba a despuntar en la cultura europea.

Foucault afirma a continuación que, si el autor puede darse por desaparecido, hay entonces que pensar en “acechar los emplazamientos, las funciones libres que hace aparecer” (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 20).

Existen problemáticas específicas del nombre del autor, quien, de alguna manera, es el equivalente a una descripción (en el caso de esta tesis “el que escribió “Caperucita roja” o “el primero que llevó ‘Caperucita roja’ a la cultura establecida”). Pero, si este nombre del autor resulta no corresponder a una autoría,

⁹¹ Habría que revisar la vigencia de semejante afirmación en la actualidad.

¿acaso cambia de sentido? Por ejemplo, “si se demostrara que Shakespeare no escribió los *Sonetos* que pasan por suyos, he aquí un cambio [que] no deja indiferente el funcionamiento del nombre de autor” (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 22-23). En el caso de Perrault, el nombre modificado no lo sería sólo respecto a los *Cuentos* sino también respecto al género del cuento popular y al estudio del folclor.

El nombre de un autor tiene entonces características distintivas y específicas: no es simplemente un elemento del discurso, pues asegura una función clasificatoria, indica que entre ciertos textos hay una relación “de homogeneidad o de filiación, de autenticación de unos a través de los otros o de explicación recíproca, o de utilización concomitante” (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 24).

En nuestro caso, baste citar estos fragmentos de las fábulas de *Le Labyrinthe de Versailles* de Perrault y compararlo con el estilo de la moraleja, el tema y el tono de “Caperucita roja”:

I

LE DUC ET LES OISEAUX

Un jour le Duc fut tellement battu par tous les Oiseaux, à cause de son vilain chant et de son laid plumage, que depuis il n’osa se montrer que la nuit.

Tout homme avisé qui s’engage
Dans le Labyrinthe d’Amour,
Et qui veut en faire le tour,
Doit être doux en son langage.
Galant, propre en son équipage,

Surtout nullement loup-garou⁹² ⁹³(Perrault-Collinet, *Contes* : 242).

XXIX

LE LOUP ET LE PORC-ÉPIC

Un Loup voulait persuader à un Porc-Épic de se défaire de ses piquants, et qu'il en serait bien plus beau. "Je le crois, dit le Porc-Épic, mais ces piquants servent à me défendre".

Jeunes beautés, chacun vous étourdit,
À force de prôner que vous seriez plus belles,
Si vous cessiez d'être cruelles,
Il est vrai, mais c'est souvent un Loup qui le dit⁹⁴ (Perrault-Collinet, *Contes* : 253).

XXXI

⁹² Así se define la palabra Loup-garou en el Diccionario de la Academia Francesa (1762)

Lobo-feroz. s.m. Hombre que el pueblo sospecha de hechicería, y de recorrer las calles y los campos transformado en lobo. *Asustaron al niño con el lobo-feroz. Lo acusaron de ser hechicero y de correr todas las noches transformado en lobo-feroz.*

Se llama de manera familiar Lobo-feroz, a un hombre de ánimo salvaje, que no quiere socializar con nadie. *No vayamos con ese hombre, es un verdadero lobo feroz.* [Dictionnaire de l'Académie française (1762)

LOUP-GAROU. s.m. Homme que le peuple suppose être sorcier, & courir les rues & les champs transformé en loup. On fait peur du loup-garou à un enfant. On l'accuse d'être sorcier & de courir toutes les nuits en loup-garou.

On appelle fig. & fam. Loup-garou, Un homme d'une humeur farouche, qui ne veut avoir de société avec personne. N'allons point chez cet homme-là, c'est un vrai loup-garou, c'est un franc loup-garou. [Dictionnaire de l'Académie française : 57].

⁹³ [I

El búho y los pájaros

Un día el búho fue tan golpeado por los pájaros debido a su desagradable canto y su feo plumaje, que desde entonces no se atrevió a mostrarse sino por la noche.

Todo hombre prudente que penetre
en el Laberinto del Amor
y que quiera hacer el recorrido
debe ser dulce en su lenguaje,
galante, propio en su traje de gala,
sobre todo nada feroz.]
(Trad. de Nayar Rivera)

⁹⁴ [XXIX

El Lobo y el Puerco espín

Un Lobo quería convencer a un Puerco espín de deshacerse de sus púas, pues así sería más hermoso. "Ya lo creo –dijo el Puerco espín–, pero estas púas me sirven de defensa".

Jóvenes bellezas, todos os aturden,
A fuerza de insistir que seríais más bellas,
Si cesarais de ser crueles,
Es cierto, pero muchas veces es un Lobo quien lo dice.]
(Trad. de Nayar Rivera)

LA PETITE SOURIS, LE CHAT ET LE COCHET

Une petite Souris ayant rencontré un Chat et un Cochet, voulait faire amitié avec le Chat; mais elle fut effarouchée par le Cochet qui vint à chanter. Elle s'en plaignit à sa mère, qui lui dit: "Apprends que cet animal qui te semble si doux, ne cherche qu'à nous manger, et que l'autre ne nous fera jamais du mal."

Des ces jeunes plumets⁹⁵ plus braves qu'Alexandre,
Il est aisé de se défendre;
Mais gardez-vous de doucereux,
Ils sont cent fois plus dangereux⁹⁶ (Perrault-Collinet, *Contes* : 254).

El subrayado es mío, para destacar el parecido casi idéntico con los versos de la moraleja de *Le Petit Chaperon rouge*.

El nombre de autor tampoco es un elemento del discurso, sino un cierto modo de ser del discurso: "se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto" (Foucault, *¿Qué es un autor?*: 25).

Así, cuando el autor del prefacio de los *Cuentos* dice que es un niño ["*Enfant*"], está haciendo una declaración respecto a su estatus, más que a su edad, como lo es también el que en otros lugares se aluda al autor como un "Académico", o como "el hijo de un Académico".

⁹⁵ « **Prononc. et Orth.:** [plyme]. *Att. ds Ac. dep. 1694. Étymol. et Hist.1. 1478* garson plumet «*mot injurieux pour un jeune homme*» (*doc. ds DU CANGE*, s.v. plumarius) » (*Portail Lexical*)

⁹⁶ [XXXI]

La Ratoncita, el Gallo y el Gato

Una Ratoncita que había conocido a un Gato y un joven Gallo, quería hacer amistad con el Gato; pero se asustó del Gallo que vino a cantar. Se quejó de ello con su madre, quien le dijo: "sabe que ese animal que te parece tan dulce, sólo busca comernos, y que el otro nunca nos hará daño.

De esos petimetres más bravos que Alejandro

Es fácil defenderse

Pero guardaros de los dulcemente afectados

Son cien veces más peligrosos.]

(Trad. de Nayar Rivera)

Otra característica del nombre de autor es que ocupa un lugar especial, limítrofe, pues en lugar de conectar un individuo real con un texto, “se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura” (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 25). Así pues, el hecho de que sean Perrault, Mme. D’Alnoy, Mlle Lhéritier, etc., y no otros, los autores que escribieron los relatos, define la moda y la forma de los cuentos de hadas en los salones mundanos de Francia a finales del siglo XVIII. Estos cuentos de hadas son, por el estatus social de sus autores, que pertenecían a la burguesía y no a la aristocracia, distintos a los que contaban las damas de Versalles de las que hablaba Mme de Sévigné.

Como conclusión, el nombre de autor se expresa como una función en los discursos que tienen un autor. Así, hay discursos que están provistos de la “función autor” y otros que carecen de ella: “una carta privada puede muy bien tener un signatario, pero no tiene autor; un contrato puede tener un fiador, pero no tiene un autor; un texto anónimo que se lee en la calle sobre un muro tendrá un redactor, pero no tendrá un autor” (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 25-26).

Éste es el punto en el que se tocan dos vectores del presente trabajo: “Caperucita roja” en tanto cuento popular (género narrativo en el que por definición no hay autor, lo que permite definirlo como “maleable”) y Perrault como una función autor ambigua y difícil de legitimar pero paradójicamente definida a partir de esos mismos cuentos en donde la relación de atribución es dudosa.

Así, las cuestiones relativas al nombre del autor se muestran en este caso como evidentemente problemáticas: al ser considerados los *Cuentos* la obra principal de Charles Perrault, este nombre será modificado si se destruye la relación de atribución que tiene con ellos. Perrault sería “únicamente” el autor de “Griselidis” y “Piel de asno”, del *Laberinto de Versalles*, del “Espejo de Orante”, el *Paralelo de los Antiguos y los Modernos* y demás obras, mas no de los *Cuentos*. Si bien los *Cuentos* muestran una continuidad clara respecto a las fábulas del *Laberinto*, también se distancian rotundamente del corpus de la obra de Perrault, pues imitan el estilo de la tradición oral como no se había hecho antes en la literatura francesa, y hacen uso del folclor de una forma abierta, no disimulada. Es decir, si Perrault dejara de ser considerado el autor de los *Cuentos*, probablemente no sería considerado un genio entre los clásicos.

Por último, si el nombre de autor es una palabra que determina la recepción de un cierto discurso en una cultura dada (en este caso los *Cuentos* y en especial “Caperucita roja” en Francia), y ese discurso recibe su estatuto a partir de ese mismo nombre de autor, entonces es fácil entender la importancia que cobra el hecho de que el nombre Perrault, *atribuido* a ciertos textos, sea el que llena la función autor en “Caperucita roja”.

Es determinante que sea Perrault, y no otro, el que convierta un cuento popular –desprovisto por definición de la función autor– en un texto literario. Asimismo es determinante que sea Perrault el nombre el que define la recepción de dicho texto, desde el final del siglo XVII hasta nuestros días.

Una vez considerada la problemática del nombre de autor, Foucault aborda las características de la “función autor”. Así, a partir del recuento de los papeles que juega dicha función en un discurso, podemos pasar a analizar más de cerca cómo estos roles se cumplen en “Caperucita roja”.

Una primera característica es que la función autor corresponde a una responsabilidad jurídica y a un sistema de propiedad. La creación del sistema de propiedad de los derechos de autor se da en Francia a finales del siglo XVIII y principios del XIX, es decir, un siglo después de la aparición de “Caperucita roja”.

Al ser los textos considerados actos y no objetos, sus autores podían ser considerados transgresores y estar sujetos a castigos.

Existe entonces, muy probablemente, una relación entre la ausencia de regulación de derechos y el hecho de que para Perrault no fuese difícil evadir hasta cierto punto la cuestión de la autoridad/autoría sobre los textos, teniendo en cuenta que se trataba de textos que no tenían estatus de literatura. Por otra parte, es posible suponer que existe asimismo una relación entre la fijación de los derechos de autor en el siglo XIX y la imposición de los cuentos de los Grimm como forma canónica de los cuentos literarios para niños.

Pero si es hasta el siglo XIX cuando el hecho mismo de escribir ficción literaria se volvió transgresor por definición, al convertirse su autor en un individuo castigable, hay que preguntarse si había en los *Cuentos* una voluntad de transgresión, o por el contrario, lo que vemos de transgresor en ellos está definido por nuestra mirada: una mirada posterior al siglo XIX, que proviene de un mundo

que conoce y juzga los textos como pertenecientes a un autor que es legalmente responsable por ellos.

La segunda característica que ve Foucault en la función autor es que no siempre se ha ejercido sobre los mismos textos:

Hubo un tiempo en que esos textos que hoy llamamos “literarios” (narraciones, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorados, sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no planteaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era una garantía suficiente para ellos. En cambio, los textos que hoy llamaríamos científicos, concernientes a la cosmología y al cielo, la medicina y las enfermedades, las ciencias naturales o la geografía, sólo se aceptaban y poseían un valor de verdad en la Edad Media, con la condición de estar marcados con el nombre de su autor (Foucault, *¿Qué es un autor?: 29*)⁹⁷.

En el siglo XVII o XVIII se produjo un cruce, y los textos científicos perdieron la necesidad de esa función, en tanto que los textos literarios

[...] ya sólo pueden recibirse dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de donde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancia o a partir de qué proyecto. El sentido que se le otorga, el estatuto o el valor que se le reconoce dependen del modo como responda a estas preguntas. Y si, como consecuencia de un accidente o de una voluntad explícita del autor, nos llega en el anonimato, enseguida el juego consiste en encontrar al autor. No soportamos el anonimato literario; sólo lo aceptamos en calidad de enigma (Foucault, *¿Qué es un autor?: 30*).

Esta descripción parece corresponder exactamente a la problemática de los *Cuentos*: creación de un género literario a caballo entre la literatura, la conversación cortesana y el relato popular de tradición oral, enigma respecto a la autoría como parte del juego literario, y finalmente revaloración de su autor como científico (folclorista o etnólogo) justamente porque jugó el juego del anonimato.

⁹⁷ Sin embargo, los textos de ficción de esta época también se autorizaban con las *auctoritas* en las que se basaban y que le daban autoridad al libro.

Ahora bien, para Foucault es posible hablar de autores que tienen una posición transdiscursiva, en tanto que son autores de una teoría o de una disciplina a la que podrán sumarse otros libros y otros autores. Foucault los llama fundadores o instauradores de discursividad, en tanto que generan “la posibilidad y la regla de formación de otros textos”. Afirma que un autor de lo que hoy llamamos literatura de imaginación (podríamos decir de ficción en general) puede generar sólo semejanzas, cuando, en cambio, el discurso del psicoanálisis generado por Freud permite tanto analogías como diferencias. Foucault afirma:

Decir que Ann Radcliffe fundó la novela de terror quiere decir en resumidas cuentas: en la novela de terror se encontrará, como en Ann Radcliffe, el tema de la heroína atrapada en las redes de su inocencia, la figura del castillo que funciona como una contraciudad, el personaje del héroe negro, maldito, dedicado a hacer expiar al mundo el mal que le han hecho, etc. (Foucault, *¿Qué es un autor?*: 41-42).

Sin embargo, es posible cuestionar esta idea, pues justamente cada nueva obra de ficción se conforma con una suma de rasgos que se repiten y de rasgos originales que la distinguen de sus antecesoras, y ya en el periodo de afirmación de un género literario se gestan las parodias e innovaciones. El caso de los *Cuentos* de Perrault nos permite constatar estas afirmaciones: en primer lugar, los cuentos de hadas de finales del siglo XVII se formaron a partir de la imitación de la tradición oral combinada con valores aristocráticos y burgueses. Esta imitación significó la introducción de las formas de los relatos de transmisión oral en la literatura escrita, lo que dio origen a una serie de cuentos de toda índole, desde los cuentos de hadas del siglo XVIII de contenidos estereotipados hasta los cuentos filosóficos y morales

de otros autores que respetaron los elementos formales de los cuentos populares modificando su contenido.

El autor Perrault, voluntariamente ambiguo, de algún modo abre la puerta tanto a los cuentos de Mme. Le Prince de Beaumont como a las traducciones de las *Mil y una noches* y a los cuentos filosóficos y morales del siglo XVIII; permite la recuperación etnográfica del folclor por los Grimm y por Lang; también propicia la recuperación del cuento popular francés de Paul Delarue, pero, sobre todo, da origen a la serie de reescrituras que intentan refutar el valor pedagógico o etnológico de los propios cuentos canónicos.

Esto significa que un autor de ficción sí puede ejercer un papel de transformación en el interior de su campo discursivo específico, pues en el caso de Perrault, la función autor se extiende hasta campos aledaños, concretamente la recopilación de cuentos populares, su registro etnográfico, la teorización sobre la literatura infantil y la pedagogía. Lo mismo sucede con la obra de Galileo o Newton, que “no se sitúa con relación a la ciencia y el espacio que ella traza: es la ciencia o la discursividad la que se relaciona con su obra como con coordenadas primeras” (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 46).

Por eso, afirma Foucault, es inevitable un “regreso al origen”. El “regreso a” es “un movimiento que tiene su especificidad propia y que caracteriza justamente las instauraciones de discursividad” (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 47). Este regreso se fundamenta en un “olvido esencial y constitutivo” (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 47). “Se regresa a un cierto vacío que el olvido ocultó o esquivó [y] el regreso tiene

que redescubrir esa laguna y esa falta” (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 48). Por eso mismo, este regreso no es un agregado sino una modificación absoluta de la discursividad: “Reexaminar el texto de Galileo puede cambiar el conocimiento que tenemos de la historia de la mecánica, pero no puede nunca cambiar a la mecánica misma. En cambio, reexaminar los textos de Freud modifica al psicoanálisis mismo y los de Marx, al marxismo.” (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 49). Es decir, se modifica “no el conocimiento histórico del psicoanálisis, sino su campo teórico, aunque sólo sea desplazando su acento o su centro de gravedad” (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 50).

Al pensar que Charles Perrault creó el problema de la atribución como un recurso literario, se modifica la forma de entender sus *Cuentos* como subsidiarios de una literatura menor y a él como compilador de relatos de tradición oral.

La función autor, compleja ya cuando se intenta localizarla en el nivel de un libro o de una serie de textos que traen una forma definida, “implica todavía nuevas determinaciones cuando se intenta localizarla en conjuntos más vastos – grupos de obras, disciplinas enteras” (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 50). Esto permitiría concluir, estirando hasta el límite las posibilidades, que el estudio francés del folclor tendría en Perrault a uno de sus instauradores de discursividad⁹⁸.

⁹⁸ Podría incluso pensarse que si Charles Perrault no fue el autor de los *Cuentos*, sería imposible justificar todos los estudios que especulan sobre su conocimiento del folclor y sus aportaciones a la literatura de valores cristianos de los “Modernos” a quienes defendía. No sería posible hablar de su interés por crear una literatura para niños a partir de ideas pedagógicas aplicadas a sus propios hijos. Tendría que reconsiderarse el estudio de los temas de los gemelos analizado por Soriano, así como muchas otras consecuencias difíciles de cuantificar.

Por último, este tema es importante para hacer una tipología de los discursos:

Quizá es tiempo de estudiar los discursos ya no sólo en su valor expresivo o en sus transformaciones formales, sino en las modalidades de su existencia: los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos, varían con cada cultura y se modifican al interior de cada una de ellas, me parece que la manera como se articulan sobre relaciones sociales se descifra de manera más directa en el juego de la función autor y en sus modificaciones que en los temas o conceptos que emplean (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 52).

Foucault imagina la posibilidad de una cultura “en donde los discursos circularían y serían recibidos sin que nunca aparezca la función autor” (Foucault, *¿Qué es un autor?:* 54). De existir una cultura tal, dejaríamos de preguntarnos sobre las verdaderas intenciones de un autor y pasaríamos a preguntarnos cuáles son los modos de existencia de un discurso, desde dónde se sostuvo ese discurso, cómo puede circular y quién se lo puede apropiar (como de hecho me lo pregunto aquí).

11. Perrault frente a la tradición. ¿Sería el genio un genio sin un nombre?

A pesar de que el problema de la atribución de los *Cuentos* es bien conocido, y se han hecho estudios para dilucidarlo, la autoridad de Charles Perrault nunca ha sido puesta en duda. Por el contrario, la mayoría de los estudios que existen sobre los *Cuentos* han reforzado esa autoridad, pues de hecho se basan en un programa ideológico que corresponde a las *nouvelles* en verso de Perrault y a su participación en la querrela de los antiguos y los modernos. O bien estudian el papel de Perrault como parte de un fenómeno más grande: la moda de los cuentos de hadas, en la cual la pieza clave serían justamente los *Cuentos*.

Si la figura del autor se manifiesta en un texto como una función más del discurso, así como en una serie de textos de otros autores derivados de una obra fundamental o incluso en una disciplina entera, entonces el valor histórico que tiene esa figura del autor en el interior de la comunidad de estudiosos de dicha disciplina es de importancia primordial.

En este caso, la figura de Perrault involucra las comunidades de folcloristas, académicos de la lengua, escritores o teóricos de la literatura y se extiende hasta abanderar a la comunidad nacional francesa. Los comentarios de Paul Delarue y tantos otros no dejan lugar a dudas: Charles Perrault y los *Cuentos* son un tesoro nacional de Francia, que hay que cuidar, mantener y salvaguardar.

En este capítulo, que se completa con el cuadro 3 del Apéndice 2, examinaremos cómo se aborda la figura de Perrault en algunos de los textos más

importantes escritos hasta hoy en los que se analiza su obra de manera directa o indirecta.

En 1957, Paul Delarue marcó por primera vez una distancia respecto a la figura de Charles Perrault que definiría la recepción posterior de los *Cuentos*. Cuando describe los *Cuentos* en la introducción de su catálogo del cuento popular francés, menciona a Pierre Perrault como autor del libro, nunca a Charles. Sin embargo, después, como resolviendo con una pincelada el problema, sigue hablando de "Perrault".

Al hacer esto, curiosamente, el problema se dispara en dos direcciones diferentes. Por un lado, Delarue abrió la puerta a la serie de textos que reproducen versiones populares, "originales", de "Caperucita roja", desde el texto de Darnton hasta una versión editada en 2004 por A. R. Almodóvar, reproducida en el Apéndice 1, Versión 8, titulada *La verdadera historia de Caperucita roja*, que contiene la siguiente nota preliminar:

Esta versión se basa en textos recogidos de la tradición oral francesa y estudiados por el gran folklorista Paul Delarue. También tiene en cuenta las discusiones teóricas de otros estudiosos, como antropólogos, semiólogos y psicoanalistas, principalmente Bruno Bettelheim y Erich Fromm, acerca de las distintas adaptaciones posteriores del cuento (Almodóvar, *La verdadera caperucita: 2*).

Sería fácil probar que Almodóvar vuelve a usar el cuento de Perrault, y para evitar el conflicto de la paternidad, lo atribuye a una entidad suprema y suprapersonal, la "tradición oral francesa", sustentada no ya por un autor sino por un campo discursivo entero. Pero no se da cuenta (o no quiere darse por enterado)

de que tanto Delarue como Bettelheim y Fromm parten de la función de la figura de Charles Perrault, y no de la figura de su hijo, para el análisis del cuento.

Por otro lado, el problema de la paternidad vuelve a cobrar importancia. Incluso Delarue que escribió un texto dedicado al origen popular de los cuentos de Perrault⁹⁹, en su introducción al catálogo afirma que mientras todos los países tienen su recuento nacional, en Francia se cree que después de Perrault ya no hay nada que recolectar.

Una reacción al distanciamiento de Delarue ocurre en 1968 con el estudio de Marc Soriano, que aborda a conciencia el problema de la atribución e intenta definir, de una vez por todas, la paternidad de Charles Perrault sobre los *Cuentos*. Soriano examina la documentación existente respecto a la atribución, abunda en la biografía, la familia, los hijos y las ideas pedagógicas de Perrault, y sobre todo en que en la elaboración de los *Cuentos* puede haber contribuido que Charles tuviera un gemelo muerto al nacer, lo que habría hecho que el escritor tuviera una obsesión por el tema de los gemelos, que se manifiesta en varios de los relatos del libro: “Las Hadas” (que demuestra la confusión en el uso de plurales típica de los gemelos), “Barba Azul”, “Riquete el del copete” y “Pulgarcito” incluyen historias de relaciones entrañables pero problemáticas entre hermanos, algunos gemelos¹⁰⁰.

⁹⁹ Paul Delarue, “Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire”.

¹⁰⁰ “El hermano gemelo de Perrault le precedió en seis horas al nacer y murió a los seis meses, lo cual, según Marc Soriano e investigadores de la escuela psicoanalítica, le habría desencadenado inconscientes y duraderos sentimientos de culpa, al creerse de algún modo causante de la muerte de aquél; ello explicaría la necesidad de autocastigarse mostrándose a través de simbólicos ogros y ogresas, como asesino de niños. El degollamiento de las hijas del ogro en Pulgarcito, del cual se salvan los hermanos gracias a la perspicacia del más pequeño, sería a su vez símbolo del temor a la castración, castigo merecido por aquel fratricidio

En 1977, Bettelheim menciona en su psicoanálisis de los cuentos de hadas que Charles Perrault hizo creer que los *Cuentos* los había escrito su hijo de 10 años (*sic*), entre otras modificaciones a la tradición popular, que en el caso de “Caperucita roja” significaron despojar al relato de su capacidad de hacer que el niño madure psicológicamente y aprenda a resolver conflictos fundamentales de manera positiva.¹⁰¹

Jean-Pierre Collinet, en su edición crítica de 1981 de los *Cuentos*, describe la problemática de la atribución, resolviéndola a favor de Charles Perrault, aunque dejando la puerta abierta a la posibilidad de una colaboración con Pierre. Aunque Collinet sólo habla de la vida, la obra y el arte de Charles Perrault, en el título se señala como autor a “Perrault”, sin decidirse por el padre o por el hijo.

En 1982, Raymonde Robert publicó *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècles*, donde menciona el problema de la atribución pero supone es un recurso literario de Charles Perrault para poder publicar los *Cuentos* sin comprometerse. Sin embargo, para esta autora Perrault es un autor sobrevaluado. Afirma que el gran aprecio que se le tiene como autor clásico y compilador de folclor se debe en gran medida al juicio crítico de Charles Nodier, quien pensaba que Perrault era el único autor importante del siglo de Luis XIV. Nodier lo imagina rescatando la autenticidad del pueblo al “hojear viejos libros escritos por hombres simples, o sentarse en un pueblo apartado junto al hogar de

inconsciente de Perrault; como se sabe acreedor a lo peor está siempre alerta a evitarlo, adquiriendo astucia para coger al vuelo cualquier indicio” (Armando Roa, “Perrault y la modernidad”).

¹⁰¹ Cfr. *Supra* p. 40.

esa gente sencilla”¹⁰² (*apud* Robert, *Le conte de fées*: 86). En cambio, para Robert, Mlle. Lhéritier estaba mucho más versada en el conocimiento de la tradición popular, en tanto que Perrault fue un mero seguidor de la moda, y no el autor que la definió. Por el contrario, para ella es “dentro de la moda, debido a ella, por ella, como se explica verdaderamente a Perrault”¹⁰³ (Robert, *Le conte de fées littéraire*: 15). La explicación de Robert sobre la importancia contemporánea de Perrault es que el romanticismo vio en él a un autor que hizo que la producción cultural y artística del pueblo cobrara importancia al utilizarla como fuente y transformarla en un conjunto trascendente de obras.

Robert afirma también que el empleo moderno de las fuentes folclóricas (y no su fidelidad a ellas) fue lo que permitió la supervivencia de Perrault, en contraste con el olvido que sufrieron sus contemporáneos; por otra parte, responde al problema mencionado por Soriano al inicio de su estudio –la separación de los cuentos y su autor– afirmando que, al poner el problema de la atribución como una pantalla de humo entre él mismo y su obra, Perrault logró mantenerse vigente en la tradición popular.

En 1983, Jack Zipes aborda de nuevo el tema con otro enfoque en *Les contes de fées et l'art de la subversion. Étude de la civilisation des moeurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*. Este crítico examina los cuentos asumiendo que es ya un saber común que

¹⁰² « feuilleter les vieux livres qui ont été écrits par des hommes simples, ou s'asseoir dans quelque village écarté au coin du foyer de bonnes gens ».

¹⁰³ « C'est dans la mode, à cause d'elle, par elle, que Perrault s'explique vraiment ».

[...] algunos autores cultos se apropiaron, en cierta época, del cuento oral de tradición popular y lo convirtieron en un tipo de discurso literario nutrido de costumbres, prácticas y valores de dicha época con la intención de hacer que los niños entrasen más fácilmente en la civilización regida por los códigos sociales en vigor (Zipes, *Contes de fées et subversion*: 12).¹⁰⁴

Esta apropiación estuvo ligada a la invención de la infancia, es decir, los niños de las clases superiores empezaron a ser considerados como un grupo de edad aparte que debía acatar el nuevo modelo de urbanidad. El fenómeno de la moda de los cuentos de hadas renovó la institución literaria e introdujo nuevas reglas en el género. Para Zipes, Perrault consideró el hecho de escribir cuentos de hadas como una manifestación moderna de la historia, que se revelaba en actos simbólicos innovadores (Zipes, *Contes de fées et subversion*: 22).

Para Zipes, Perrault es, además del principal representante de la moda de los cuentos de hadas, su ideólogo:

En Francia, el desarrollo de esos cuentos de hadas para educar mejor a los niños –que creó el género– se debe en gran medida a Perrault, quien era muy atento y activo en la educación de sus propios hijos. [...] A pesar de su actitud irónica respecto a los cuentos populares, y de su doble intención de escribir para niños y para adultos, con encanto y fervor moral, fue muy sincero en sus intenciones de mejorar los espíritus y las conductas de los pequeños (Zipes, *Contes de fées et subversion*: 28-29).¹⁰⁵

Según Zipes, Perrault fue un instrumento más, que vio como se podía colonizar el interior y el exterior de los niños en interés de la élite burguesa y aristocrática. Las

¹⁰⁴ « [...] des auteurs cultivés se sont délibérément approprié, a une certaine époque, le conte orale de tradition populaire et l'ont converti en un type de discours littéraire nourri de mœurs, pratiques et valeurs de cette époque, en vue d'obtenir que les enfants entrent plus facilement dans la civilisation régie par les codes sociaux en vigueur. »

¹⁰⁵ « En France, le développement de ces contes de fées pour mieux élever les enfants –créant ainsi le genre– est dû en grande partie a Perrault, lui-même très vigilant et très actif dans l'éducation de ses propres enfants [...] En dépit de son attitude ironique à l'égard des contes populaires et de sa double intention d'écrire pour les enfants et les adultes, avec charme et ferveur morale, fut très sincère dans ses intentions d'améliorer les esprits et les conduites des jeunes enfants. »

nociones de este cambio se habían dado en la corte y desde allí se expandieron, por eso la burguesía fue una clase intermedia y de mediación:

Así, mientras que la sociedad francesa se volvía más reglamentada y se realizaban esfuerzos para darle una mayor cohesión al Estado, las presiones ejercidas sobre los niños para incitarlos a conformarse a los nuevos modelos se volvieron más severas. De acuerdo con esos modelos rígidos que denunciaban todas las formas “abiertas” de moral sexual, regulaban los modales en la mesa y las formas de vestir, y juzgaban “bárbaras” y “no civilizadas” las funciones naturales –funciones que habían sido siempre aceptadas de manera general por las clases favorecidas antes del siglo XVI–, se volvió frecuente e importante cultivar en los niños un sentimiento de angustia si no se ajustaban con suficiente docilidad a los principios inhibidores de ese comportamiento social. Las coacciones y renunciadas a la gratificación instintiva formaban parte de un código socio-religioso que inspiraba la manera correcta de controlar las conductas humanas y las ideas, a fin de que los niños aprendieran a servir a la Iglesia y al Estado (Zipes, *Contes de fées et subversion: 37*).¹⁰⁶

Zipes también se extiende acerca del sentido que adquiere bajo esta óptica el estilo de Perrault.¹⁰⁷ Zipes destaca la precisión del uso de los escenarios, los personajes y las virtudes de los *Cuentos*, que ilustran “hasta qué punto los cuentos de hadas modernos [del siglo XVII] podían servir para ilustrar objetivos ideológicos y morales aceptables”¹⁰⁸ (Zipes, *Les contes de fées: 43-44*), por ello

¹⁰⁶ « Ainsi, alors que la société française apparaissait plus réglementé et que des efforts étaient entrepris pour donner une plus grande cohésion à l'État, les pressions exercées sur les enfants pour les inciter à se conformer aux rôles modèles devinrent plus sévères. En accord avec ces modèles sociaux rigides qui dénonçaient toutes les formes “ouvertes” de morale sexuelle, réglaient les manières de se tenir à table et de se vêtir, et jugeaient “barbares” et “non civilisées” les fonctions naturelles –des fonctions qui avaient toujours été communément acceptées par les classes favorisées avant le XVI siècle-, il devint fréquent et important de cultiver des sentiments de honte et d'encourager chez les enfants un sentiment d'angoisse s'ils ne se pliaient pas assez docilement aux principes inhibiteurs de ce comportement social. Les contraintes et les renoncements à la gratification instinctive faisaient parti du code socio-religieux qui inspirait la bonne manière de maîtriser les conduites humaines et les idées, afin que les enfants apprennent à servir à l'Église et l'État. »

¹⁰⁷ Cfr. *supra* pág. 11.

¹⁰⁸ « combien les contes de fées modernes pouvaient servir à illustrer des objectifs idéologiques et moraux acceptables. »

Perrault fue el responsable principal de introducir los valores burgueses en la literatura para niños.

Sin embargo, Zipes nunca menciona en su estudio el problema de la atribución, por lo que el peso simbólico de Perrault como instaurador de discursividad es mucho mayor en el trabajo de este crítico.

Un año más tarde, Robert Darnton (Darnton, *La gran matanza de gatos*, 1984) tampoco hace mención del problema de la atribución, sólo habla de Charles Perrault como de un “narrador dotado”, adecuado a su ambiente, punto de encuentro de la cultura letrada y la cultura popular –papel que había cumplido Homero siglos antes, así como Gide y Camus siglos más tarde–; pero no reconoce que el material que Delarue le proporciona para su estudio viene, en primera instancia, de Perrault.

El texto de 1992 de Catherine Velay-Vallantin, *L’histoire des contes*, pasa también por alto el tema de la atribución, pero expresa que Perrault y sus contemporáneos crearon una “oralidad francesa” de origen medieval¹⁰⁹ (Velay-Vallantin, *L’histoire des contes*: 29).

¹⁰⁹ Mlle L’Heritier afirma haber descubierto un manuscrito de Jean de Sorels. Ella era sobrina de Perrault y escribió sobre este manuscrito en el prefacio de su libro “La torre tenebrosa”, en 1705: “Hay *fabliaux* o Cuentos del Rey Richard que se encuentran, aunque muy desfigurados, incluso en algunas de las más despreciadas de nuestras Novelas de papel azul [...] Pasaron en boca de la gente más vulgar; las nodrizas, las Governantas las contaban todas mutiladas a los niños pequeños. Y cuando leí el manuscrito de Jean de Sorels, reconocí en él los originales de varios cuentos desfigurados sin piedad en los libros de papel azul”. [« *Il y a de ces fabliaux ou Contes du Roy Richard qu’on trouve placez, mais tous défigurez, jusque dans certains de nos Romans en papier bleu les plus méprisés [...] Ils ont passé dans la bouche des personnes les plus vulgaires, les nourrices, les Gouvernantes les contaient tout tronqués aux petits enfants. Et quand je lus le manuscrit de Jean de Sorels, j’y reconnus les originaux de plusieurs contes défigurés impitoyablement dans les Livres en papier bleu.* »] (Lise Andries, “Melusine et Orson: deux réécritures de la Bibliothèque Bleue”).

Para Velay-Vallantin, Perrault meditó más que los otros autores sobre la transmisión de relatos a largo plazo, pero en lugar de restituir la cultura oral la sustituyó con “una oralidad artificial, reconstruida, que expulsa por largo tiempo los verdaderos relatos orales hacia los márgenes de la cultura legítima” (Velay-Vallantin, *L'histoire des contes*: 30). Perrault y sus contemporáneos hicieron, para Velay-Vallantin, lo que Eric Hobsbawm llama “la invención de la tradición”: un proceso ligado —según este historiador—, a la necesidad de simbolizar la cohesión social de los grupos letrados, así como a la intención de inculcar creencias y protocolos de comportamiento además de apuntar a la construcción de una comunidad nacional (cfr. Hobsbawm, *The invention of tradition*). ¿Cómo se inventa una tradición? Según Hobsbawm, esto ocurre más a menudo en épocas cuando los cambios sociales se aceleran, como en los últimos 200 años, después del fin de la “Francia Moderna”.

La tradición puede ser construida con viejos materiales procedentes del folclor, como ocurrió en Suiza en el siglo XIX, donde se creó todo un repertorio de canciones folclóricas para fomentar el nacionalismo:

Está claro que gran parte de las instituciones políticas, movimientos ideológicos y grupos —no sólo inscritos en el nacionalismo— tenían tan pocos precedentes, que incluso la continuidad histórica tuvo que ser inventada, creando por ejemplo un pasado antiguo anterior a la continuidad histórica contemporánea, ya sea por semi-ficción [...] o por simple invención¹¹⁰ (Hobsbawm, *The invention of tradition*: 7).

¹¹⁰ “It is clear that plenty of political institutions, ideological movements and groups —not least in nationalism— were so unprecedented that even historic continuity had to be invented, for example by creating an ancient past beyond effective historical continuity, either by semi-fiction [...] or by forgery.”

A partir de la Revolución Industrial las tradiciones inventadas pueden ser de tres tipos:

[...] a) las que establecen o simbolizan la cohesión social o la pertenencia a grupos o comunidades reales o imaginarias, b) las que establecen o legitiman instituciones, estatus o relaciones de autoridad, y c) las que tienen como propósito principal la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores y convenciones de comportamiento¹¹¹ (Hobsbawm, *The invention of tradition*: 9).

Ahora bien, sería posible interpretar que Perrault inventó la tradición, pues los tres casos corresponden a la situación de la burguesía de la corte en su camino hacia la hegemonía histórica como sustituto de la aristocracia. Sin embargo, me parece más plausible pensar que la exclusión de los cuentos de hadas hacia los márgenes de la literatura y la falta de compilaciones folclóricas que permitieran reforzar el estado nación francés, que se dieron en el periodo inmediatamente posterior a la Revolución Industrial, fue lo que motivó la invención de la tradición, por parte de los estudiosos encargados de interpretar y editar los cuentos de Perrault.

La invención de la tradición se habría dado entonces al reforzar la atribución de los *Cuentos* a Charles Perrault (a quien Nodier imaginaba como un folclorista), en aras de tener una figura de autoridad fuerte en el campo del estudio del folclor, frente a la ausencia de compilaciones folclóricas francesas importantes.

¹¹¹ “a) those establishing or symbolizing social cohesion or the membership of groups, real or artificial communities, b) those establishing or legitimizing institutions, status or relations of authority, and c) those whose main purpose was socialization, the inculcation of beliefs, value systems and conventions of behavior.”

Valentina Pisanty, que escribió en 1993 su monografía sobre el cuento popular y que conocía todos los textos críticos anteriores al suyo aquí mencionados, también ignora abiertamente el problema de la atribución.

Así, paradójicamente se mantiene la ilusión del cuento popular al atribuirlo a Perrault y al adjudicarle a éste el papel de compilador, padre del cuento infantil, pedagogo y gloria nacional. Pero “Caperucita roja” es, esencialmente, un muy buen cuento escrito por un narrador muy hábil, tan hábil que nos hizo convertir la figura de un autor inventado en un instaurador de discursividad.

Así, concluyo este trabajo citando una de las opiniones que Soriano hubiera considerado impresionista y poco sustentada en la documentación pertinente, pero que tal vez, al ubicarse en el extremo opuesto del espectro de la crítica, nos permite acercarnos de nuevo al cuento con una mirada fresca:

“Caperucita roja” no pertenece a ninguna supuesta literatura “oral” para niños o adultos sin educación. “Caperucita roja” es una obra literaria. Perrault la inventó de cabo a rabo, ni más ni menos que, por ejemplo, Racine su *Ifigenia*. “Caperucita roja” es una obra clásica. Él escribió en ese francés que juzgamos claro porque la escuela nos lo presenta como modelo. Escribimos todavía como los clásicos (dejando de lado algunos arcaísmos), a pesar de los cambios radicales en el estilo del siglo XIX, (que no dejan de ser importados, y por lo tanto, sospechosos). Finalmente, es necesario cuestionar a los Clásicos (¿después de Perrault?) y tomar nuestras distancias respecto a ellos¹¹² (Londeix, *Le Petit Chaperon rouge de Perrault*).

¹¹² « *Le Petit Chaperon rouge n'appartient à aucune autre prétendue littérature « orale » pour enfants ou adultes inéduqués. Le Petit Chaperon rouge est une œuvre littéraire. Perrault l'a inventée de bout en bout, ni plus ni moins que, par exemple, Racine, son Iphigénie. Le Petit Chaperon rouge est une œuvre classique. Il écrit dans ce français que nous jugeons clair, parce que depuis l'école on nous le donne en modèle. Nous écrivons toujours comme les classiques (à quelques archaïsmes près), malgré les bouleversements stylistiques du XIXe siècle (qui ne laissent pas d'être importés, donc suspects). Il faut enfin mettre en cause (après Perrault ?) la simplicité des Classiques et prendre nos distances avec eux* ».

Conclusiones

Este trabajo comenzó con una enumeración de relatos contemporáneos de la publicidad, el cine, el cómic y otros géneros narrativos, con objeto de ilustrar la vigencia de “Caperucita roja” en nuestros días. Intentamos mostrar que la forma bajo la que fue publicado el relato en el siglo XVII sigue siendo la más influyente, en parte gracias a la fuerza de la figura que lo respalda: Perrault. Así, también intentamos destacar la importancia simbólica de la figura del autor en ese relato.

Hemos mostrado cómo las versiones contemporáneas de esta historia se han construido sobre la base de una sucesión de lecturas del cuento original, de manera que éste fue adquiriendo rasgos nuevos que se suman al relato de 1695.

Por otra parte, nos hemos remontado a sus orígenes en la tradición oral, hemos abordado la historia de las ediciones sucesivas y el problema de atribución por los que ha pasado, que han determinado los cambios en la recepción de éste y otros cuentos atribuidos a Perrault.

También hemos visto los cambios de destinatario que provocaron, en primer lugar, que los cuentos entraran de lleno al centro de la cultura dominante, y posteriormente fueran excluidos para ser en fin recuperados a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Finalmente, intentamos rastrear el papel histórico de la figura de Perrault en todas las etapas de la recepción del cuento, para plantear una respuesta posible a la cuestión de la importancia del autor detrás de “Caperucita roja”.

La historia escrita de este relato comenzó en 1697 con los *Cuentos de antaño* firmados por Pierre Perrault y se extiende hasta nuestros días en tres distintas vertientes que no son excluyentes. La primera es la instauración de la literatura para niños, que encuentra su mejor ilustración en la versión de los hermanos Grimm, transformada en la versión canónica debido a la representación de un código de valores burgueses vigente incluso hasta nuestros días. La versión de “Caperucita roja” de Perrault, en cambio, se considera demasiado cruel para ofrecerla al público infantil, y por eso se ha hecho indispensable invocar la autoridad de la figura de Charles Perrault para poder publicarla.

Una segunda derivación es la del folclor, que ha decidido que las versiones campesinas recopiladas en el siglo XIX son más “puras”, decantadas de las modificaciones burguesas de Perrault y de los Grimm. Los folcloristas, historiadores y editores que sustentan estas versiones han preferido la presentación de Caperucita roja como un personaje menos pasivo, como la proponen las versiones de Delarue y de Almodóvar, en donde la niña se salva por su astucia. La cuestión es que no hay registro previo al cuento de 1697, y por lo tanto es difícil afirmar de modo absoluto que las versiones tradicionales del relato sean independientes de la ofrecida por Perrault.

Finalmente, tenemos la reescritura contemporánea de los cuentos, en donde prevalecen el uso de la caperuza como ícono inmediatamente reconocible rescatado de las versiones canónicas, la violencia extrema y literal y la idea de una Caperucita roja más autónoma.

Las recreaciones modernas parecen probar que “Caperucita roja” es un cuento popular porque permiten readecuar el relato original a nuevas circunstancias, pero en realidad también prueban que el autor que llamamos Perrault logró recrear la ilusión de un buen cuento popular, manteniendo la violencia de manera sutil, acorde a distintas sensibilidades y sin salirse de las normas del decoro impuestas en el siglo XVII y XVIII.

La tendencia a la reescritura se prueba sobre todo en el cambio de destinatario: en vez del doble destinatario usado por Perrault, el infantil en el cuento y el adulto en la moraleja, la mayoría de las reescrituras contemporáneas que se dirigen a un público adulto. Éstas exploran lo que en el cuento estaba más o menos velado: su carácter horriblemente cruel y sangriento, no ya de cuento de advertencia, sino de historia de la nota roja. Las versiones actuales para niños transforman generalmente a la forma canónica, la de los hermanos Grimm, para subvertir sus valores (con algunas excepciones, como la del cuento en verso de Roald Dahl, que parodia la versión de Perrault –tal vez por ser un autor británico, y por lo tanto heredero de la tradición de Lang).

Es posible también proponer como conclusión que los cuentos populares son especialmente atractivos porque su interés no se vuelve individual y particular, ni siquiera cuando entran de lleno en la cultura dominante de algún momento histórico, ya sea la Edad Media, el Barroco, la Ilustración, el siglo XIX o la segunda posguerra del siglo XX. Son una manifestación cultural esencialmente colectiva, y eso es lo que permite que los diferentes grupos sociales se reflejen en

ellos. Como los mitos, nombran el mundo y lo reflejan, en vez de analizarlo. Tal vez es también esta esencia colectiva lo que modela su forma abierta, y no a la inversa, es decir, tal vez es esa apertura debida a su calidad de propiedad colectiva la que los hace vehículos de todas las ideologías, todos los sabores y necesidades sociales.

Cuando se impuso en Francia la lengua clásica, despojada de adornos, la corte encontró desfogue a la imaginación, primero en la ópera y luego en la moda de los cuentos de hadas que empezó en el siglo XVII y siguió a lo largo del siglo XVIII. En el siglo XIX, cuando finalmente se les buscó un origen científico en el folclor, los cuentos populares se fijaron como una forma literaria dedicada a los niños, con lo cual se terminó ligando paradójicamente la idea de la cultura popular con la de la infancia, como si la cultura popular fuera una etapa evolutiva, y así se mantuvieron vigentes, como vehículos de la irracionalidad disfrazada de pre-racionalidad; pero ni aun las versiones más edulcoradas podían disfrazar su violencia.

Finalmente, durante el siglo XX y hasta nuestros días existen todavía las formas canónicas de los cuentos establecidas en el siglo XIX, pero su contenido genera reacciones vehementes, que se traducen en la reescritura radical de los cuentos: desde una Caperucita pornográfica, una asesina, o incluso un libro para niños en el que se ha abandonado por completo cualquier atisbo de relato, dejando páginas en blanco para fomentar la invención de una nueva historia por el lector. El hecho es que en estas reescrituras modernas el personaje se mantiene en

una constante transformación que refleja y encarna los valores reasignados por las culturas dominantes.

Por otra parte, la forma de los cuentos populares también se abre paso en el siglo XX entre los análisis formalistas, estructuralistas o posmodernos. Del descubrimiento de Propp de las 31 funciones recurrentes en los cuentos maravillosos derivan los estudios de Greimas, Lévi-Strauss, Barthes o Eco. El análisis de las formas claras y resistentes al cambio del cuento popular sirve como base para examinar otras formas narrativas, como los comics o los experimentos formales del *nouveau roman*, o para explicar la vuelta a la narrativa tradicional de Tournier y Le Clézio, basada en gran medida en una revaloración de los mitos y los cuentos populares.

De los problemas citados se derivan dos cuestiones que plantean nuevos puntos de vista sobre “Caperucita roja” y su autor.

Del problema de la atribución surge la necesidad de ver cómo se integra la figura del autor como una función del discurso literario en los *Cuentos*. El escritor del siglo XVII se oculta en la escritura misma de los relatos y provoca desde su escondite a lectores e intérpretes en un gesto que parece totalmente moderno para la crítica actual.

Es preciso utilizar los criterios de Foucault para respaldar la autoridad de Perrault sobre “Caperucita roja” y el resto de los *Cuentos*, autoridad basada en la filiación de dichos relatos con su obra anterior y con su propio programa literario.

Finalmente, el problema de la atribución de los *Cuentos*, asumida por casi todos los estudiosos (pero respaldada por una obra que se le atribuye sin que exista hasta ahora una certeza absoluta respecto a la veracidad histórica de la atribución), tiene un valor ambiguo, abierto a la interpretación, en la historia literaria francesa.

Por una parte, Charles Perrault se convirtió en instaurador de discursividad, abriendo la puerta a las interpretaciones y reescrituras de sus *Cuentos* desde el siglo XVII hasta nuestros días. Queda pendiente la posibilidad de lo que Foucault llamó el regreso al origen, es decir, la búsqueda de otras posibilidades de interpretación a partir de lecturas nuevas de la obra perraultiana que modifiquen todos los textos derivados de ella.

También permanece abierta la investigación del papel de la figura de un autor como invención literaria, es decir, un autor constituido por materiales fabricados desde fuera de la obra de dicho autor, que delimitan una figura central imposible de aprehender como sujeto, figura que sólo se reconoce por la marca que deja en otros discursos.

Asimismo es posible investigar las modificaciones introducidas por los editores mexicanos tanto en la versión de Perrault como en la de los Grimm, así como la prevalencia de la versión perraultiana o la grimmiana en las innumerables variantes que aparecen constantemente.

Por otra parte, la obra y la figura literaria de Perrault encuentran en nuestra época resonancias diversas; sus personajes, símbolos y formas literarias y su

combinación única de tradición e innovación encontrarán un lugar, en el centro o en el margen de las culturas establecidas, mientras alguien reconozca, en cualquier forma narrativa, antigua o nueva, un cuento popular actualizado por la distancia irónica.

Bibliografía general

“Adaptations of Little Red Riding Hood”. Consultado el 29 de enero de 2009 en:
http://en.wikipedia.org/wiki/Adaptations_of_Little_Red_Riding_Hood

AARNE-THOMPSON, “The types of Folktale, a classification and Bibliography”. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961 (Primera edición en 1928, FFC No.74).

ANDRIES, Lise, “Melusine et Orson: deux réécritures de la Bibliothèque Bleue” en *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage. Études et rencontres de l’École de Chartres*, 2000. Consultado el 14 de octubre de 2009 en
http://books.google.com/books?id=vMcwQy1WAwUC&pg=PA86&lpg=PA86&dq=%22Jean+de+Sorels%22&source=bl&ots=eMeuudtJVo&sig=FjCznuy97IxWLxHVtYrsF2DI2A&hl=en&ei=iGvVSsC3Mc2z1Aes7emcCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CCIQ6AEwBA#v=onepage&q=%22Jean%20de%20Sorels%22&f=false

AZUELA, María Cristina, “La representación literaria de la transmisión oral. El caso de la *nouvelle* medieval” en *Acta poetica*, No. 26: 155-179, primavera-otoño de 2005. Consultado el 30 de octubre de 2009 en
<http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/26-1-2/p155.pdf>

AZUELA, María Cristina y Mariana Masera, “Presentación” de *Acta poetica*, No. 26: 7-13, primavera-otoño de 2005. Consultado el 30 de octubre de 2009 en <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/26-1-2/p7.pdf>

BAR, Francis, *Le genre burlesque en France au XVIIIème*. París, Dartray, 1960.

BECKETT, Sandra L., *Red Riding Hood for all ages*. Detroit, Wayne State University Press, 2008.

BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. de Silvia Furió, México, Editorial Grijalbo, 1988.

BOLLÈME, Gèneviève: *La Bibliothèque bleue. La littérature populaire en France du XVIe au XIXe siècle*. París, Julliard, 1971.

CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*. 2ª Ed., Barcelona, Gedisa, 1995.

COMPAGNON, Antoine, « Théorie de la littérature. Qu'est-ce qu'un auteur? » : curso de Antoine Compagnon. Université de Paris IV-Sorbonne. UFR de Littérature française et comparée. Consultado el 14 de enero de 2009, en www.fabula.org/compagnon/auteur.php.

CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975.

DARNTON, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

DESCHANEL, Emile, *Le romantisme des classiques, Quatrième série, Boileau Perrault*. París, Calman Levi Éditeur, 1888, consultado el 27 de octubre de 2009 en <http://books.google.com/books?id=Kkb6Np2CRRkC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q=&f=false>

DELARUE, Paul, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre mer*, t.1. París, Maisonneuve et Larose, 1976.

DEYERMOND, Alan, "La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento", en *Acta Poetica* No. 26: 29-50, primavera-otoño de 2005. Consultado el 30 de octubre de 2009 en <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/26-1-2/p29.pdf>

Dictionnaire de l'Académie française, 1694. Consultado el 11 de noviembre de 2009 en: <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/PREMIERE/search.form.fr.html>

ECO, Umberto, "El extraño caso de la *intentio lectoris*", págs. 5-28, en *Revista de Occidente*, N° 69, (Ejemplar dedicado a: El arte de leer). Trad. C. Vázquez de la Praga, Universidad de La Rioja, 1987, consultado el 14 de enero de 2009, en http://www.upf.edu/materials/fhuma/oller/txt_teor%C3%ADa_lite/web/textos/pdf/t4_eco.pdf

Los límites de la interpretación. México, Lumen, 1992.

Interpretación y sobreinterpretación. Madrid, Cambridge University Press, 1997.

- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?* Segunda edición en español, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala y La Letra Editores, 1990.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...* La Haya, A. et R. Leers, 1690, consultado el 27 de octubre de 2009 en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b.image.f2>
- FROMM, Erich, *The Forgotten Language. An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths.* Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1960.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays,* Princeton University Press, 1957.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré.* París, Seuil , 2003.
- GENETTE, Gerard y Todorov Tzvetan (a cargo de), *Théorie de genres,* París, Seuil, 1986.
- GONZALEZ Marín, Susana, « El lobo y los siete cabritillos y Caperucita Roja » *Revista OCNOS*, No. 2, 2006: 129-140. Consultado el 19 de enero de 2009, en http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361631979028629534802/210194_0008.pdf
- GONZÁLEZ, Aurelio, “El romance: Transmisión oral y transmisión escrita”, *Acta poetica*, No. 26, Primavera-otoño de 2005. Consultado el 30 de octubre de 2009 en <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/26-1-2/219.pdf>
- HOBBSAWM, Erich, *The invention of tradition.* Editado por E. J. Hobsbawm y T. O. Ranger. 1a edición, 1983, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality.* Nueva York, Cambridge University Press, 1990.
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables.* Édition présentée, établie et annotée par Jean Pierre Collinet, París, Gallimard, 1974.
- Contes.* Consultado el 13 de febrero de 2009 en: <http://www.lafontaine.net/lesContes/listeContes.php>
- “Little Red Riding Hood (Character)”. Consultado el 29 de enero de 2009 en:

<http://www.imdb.com/character/ch0027950/>

- LONDEIX, George, *Le Petit Chaperon Rouge de Perrault*. París, L'Herne, 1970.
- MELETINSKI, E., *Estudio estructural y tipológico del cuento*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1972.
- MUCHEMBLED, Robert, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne. XVe-XVIIe siècles*. París, Flammarion, 1978.
- ONG, Walter J. Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra. Traducción de Angélica Scherp, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- ORENSTEIN, Catherine, *Little Red Riding Hood Uncloaked*. Nueva York, Basic Books, 2002.
- PASEGGI, Rosa y Débora Núñez, "Caperucita-Aviso publicitario". Consultado el 18 de enero de 2009 en:
<http://caperucitascomplices.blogspot.com/2008/04/caperucita-aviso-publicitario.html>
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI, 1998.
- PISANTY, Valentina, *Cómo se lee un cuento popular* (Título original *Leggere la Fabia*, 1993). Barcelona, Paidós, 1ª ed. en español, 1995.
- Portail Lexical*. Nancy, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), 2009, consultado el 25 de noviembre de 2009 en <http://www.cnrtl.fr/>
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, seguida de: *Las transformaciones de los cuentos maravillosos* y de E. Meletinski, *El estudio estructural y tipológico del cuento*. Traducción de María Lourdes Ortiz, Madrid, Editorial Fundamentos, 1971, 234 p.
- Las raíces históricas del cuento*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1974, 535 p.
- ROA, Armando, *Perrault y la modernidad. Un estudio antropológico*. Santiago, septiembre de 1980, consultado el 14 de octubre de 2009 en http://www.netlibrary.net/eBooks/Wordtheque/es/00236_es.txt
- ROBERT, Raymonde, *Le conte de fées littéraire en France, de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècles*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1982.

Il était une fois les fées. Contes du XVIIe et XVIIIe siècles.

Textes réunis et présentés par Raymonde Robert, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984.

SCHEHF Walter , “Marianne Rumpf. Rotkäppchen. Eine vergleichende Murchenuntersuchung”, en *Asian Folklore Studies*, Vol. 50, No. 1 (1991): 239-243. Consultado el 24 de octubre de 2009 en:
<http://www.jstor.org/pss/1178198>

SMITH Chalou, Barbara, *A Postmodern Analysis of the Little Red Riding Hood Tale*. Mellen Studies in Children's Literature, V. 4, Edwin Mellen Press, 2002.

SORIANO, Marc, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*. [París], Gallimard, 1968.

STORER, Elisabeth, *Un épisode littéraire de la fin du XVIIe siècle: la mode de contes de Fées (1685-1700)*. París, Champion, 1928.

The Internet Movie Database, consultado el 10 de noviembre de 2009 en
<http://www.imdb.com/character/ch0027950/>

TODOROV Tzvetan, *Introducción à la littérature fantastique*. París, Seuil, 1970.

VELAY-VALLANTIN, Catherine, *L'histoire des contes*. París, Librairie Arthème Fayard, 1992.

ZIPES, Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion* (Titulo original *Fairy Tales and the Art of Subversion*, 1983). París, Payot, 1986.

ZIOLKOWSKI, Jan M. “A Fairy Tale from before Fairy Tales: Egbert of Liège's ‘De puella a lupellis seruata’ and the Medieval background of ‘Little Red Riding Hood’ ”. Revista *Speculum*, Vol. 67, No.3, Julio de 1992.

Versiones de “Caperucita roja”

ALMODOVAR, A. R. *La verdadera historia de Caperucita*. Sevilla, Kalandraka Ediciones, 2004.

Contes de ma Mère L'Oye. Reproducción en facsímil con introducción y análisis crítico de Jacques Barchilon, Nueva York, Pierpont Morgan Library, 1956.

- DAHL Roald, "Little Red Riding Hood and the Wolf", en *Revolting Rhymes*. Nueva York, Knopf, 1983.
- DARNTON, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- DELARUE, Paul, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre mer*. París, Maisonneuve et Larose, 1976, t.1.
- GRIMM, Jacob y Wilhelm, "Caperucita Roja" (Grimm). (2008, julio 27). *Wikisource, La Biblioteca Libre*. Consultado el 7 de enero de 2009 en [http://es.wikisource.org/w/index.php?title=Caperucita_Roja_\(Grimm\)&ol did=156165](http://es.wikisource.org/w/index.php?title=Caperucita_Roja_(Grimm)&ol did=156165)
- PÉREZ, Ana, "El gato, el cuento y la novela: un viaje de ida y vuelta por los géneros literarios". Universidad Complutense, consultado el 9 de noviembre de 2009 en <http://revistas.ucm.es/fil/11330406/articulos/RFAL9595110099A.PDF>
- PERRAULT, Charles, *Contes*. Textes établis, avec introduction, sommaire biographique, bibliographie, notice, relevé de variantes, notes et glossaire par Gilbert Rouger, París, Editions Garnier Frères, 1967.
- PERRAULT, *Contes*. Edition de Jean-Pierre Collinet, [París] Gallimard, Collection folio classique, 1981.
- ZIPES, Jack, *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural Context*. Londres, Routledge, 1993.
- ZIOLKOWSKI, Jan M. "A Fairy Tale from before Fairy Tales: Egbert of Liège's 'De puella a lupellis seruata' and the Medieval background of 'Little Red Riding Hood' ". *Revista Speculum*, Vol. 67, No.3, Julio de 1992.

Bibliografía indirecta y complementaria

BARTHES, Roland, *Del mito a la ciencia*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Mitologías. (1a. Ed. en francés, París, Éditions du Seuil, 1957). 10a. Ed., trad. de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI editores, 1994.

BLOOM, Harold, *El Canon occidental* (Título original: *The Western canon: the books and school of ages*). 3a ed. en Compactos. Barcelona, Anagrama, 2004.

BRAUDEL, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*. México, Alianza, 1989.

BREGULLA, Gottfried (editor) *Hugenotten in Berlin*, 1988.

CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975.

DELARUE, Paul, "Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire" en *Bulletin folklorique d'Île de France*, n.s. 14, (1953) : 511-17.

DU FAIL, Noël, *Propos rustiques de Maistre Leon Ladulfi Champenois*, cap. 5, en *Conteurs Francais du XVIe Siecle*. Comp. Pierre Jourda, París, 1956.

DUMÉZIL, Georges, *Del mito a la novela: la saga de Hadingus*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973.

DUNAN-PAGE, Anne (Ed). *The religious culture of the Huguenots, 1660-1750*. Aldershot, Ashgate Publishing Co., 2006.

FINNEGAN Ruth, *Oral Poetry*, [Sin ciudad] 1977.

FRYE, Northrop *El camino crítico*. Madrid, Taurus, 1986.

GADAMER, Hans Georg, *Verdad y Método (Wahrheit und Methode*. Tubinga, Mohr, 1960). Salamanca, Sígueme, 1988.

GIRARD, René, *Le bouc émissaire*. Paris, Grasset & Frasnelle, 1982.

GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Barcelona,

- Gedisa, 1999.
- JOLLES, André, *Einfache formen*. Tubinga, Niemeyer, 1930.
- LANG, Andrew, *The Blue Fairy Book*. Londres, Longmans, Green & Co., 1889.
- LODOLINI, Armando, *Cappuccetto Rosso nell'Africa Orientale*. Bologna, Capelli, 1936.
- LÜTHI, Max, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Berna, Francke, 1947.
- MANDROU, Robert, *De la culture populaire au XVIIe et XVIIIe siècles, la Bibliothèque bleue de Troyes*. Paris, Flammarion, 1964.
- RITZ, Hans, *La storia di Cappuccetto Rosso*. Génova, ECIG, 1985.
- RORTY, Richard, *Consequences of pragmatism*, Minneapolis, Universidad de Minnesota, 1982.
- RODARI, Gianni, *Grammatica della fantasia*. Turín, Einaudi, 1973.
- SAINT-YVES, Pierre, *Les contes de Perrault et les récits parallèles*. Paris, Nourry, 1923.
- SERMONTI, Giuseppe, *Fabie di luna*. Milán, Rusconi, 1986.
- Le fabie del sottosuolo*. Milán, Rusconi, 1989.
- SEUNG, Ok-Ryen, *Psychopédagogie du conte*. Paris, Flurus, 1971.
- TENEZE, Marie-Louise, « Du conte merveilleux comme genre » en *Arts et traditions populaires*: 11-65. Paris, Société d'Ethnographie Française, 1970.
- TERZOLI, Italo, y Vaime, Enrico "Il lupo buono", en *Le fabule comiche*. Milán, Bietti, 1974.
- TOLKIEN, J. R. R. *Tree and Leaf*. Londres, Georges Allen & Unwin LTD., 1964.
- VILLIERS, *Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps. Pour servir de préservatif contre le mauvais goût*. Paris, Collombat, 1699.

APÉNDICE 1

Versión 0

Egberto de Lieja 1022-1024

Jan M. Ziolkowski, "A Fairy Tale from before Fairy Tales: Egbert of Liège's 'De puella a lupellis seruata' and the Medieval background of 'Little Red Riding Hood'". *Revista Speculum*, Vol. 67, No.3, Julio de 1992.

De puella a lupellis seruata

Quod refero, mecum pagenses dicere norunt,
Et non tam mirum quam ualde est credere uerum:
Quidam suscepit sacro de fonte puellam,
Cui dedit et tunicam rubicundo uellere textam;
Quinquagesima sancta fuit babtismatis huius.
Sole sub exorto quinquennis facta puella
Progeditur, uagabunda sui inmemor atque pericli,
Quam lupus inuadens siluestria lustra petiuit
Et catulis predam tulit atque reliquit edendam.
Qui simul aggressi, cum iam lacerare nequirent,
Ceperunt mulcere caput feritate remota.
"Hanc tunicam, mures, nolite", infantula dixit,
"Scindere, quam dedit excipiens de fonte patrinus!"
Mitigat inmites animos deus, auctor eorum.

About a Girl Saved from Wolf Cubs

What I have to relate, countryfolk can tell along with me,
and it is not so much marvelous as is quite true to believe.
A certain man took up a girl from the sacred font,
and gave her a tunic woven of red wool;
sacred Pentecost was [the day] of her baptism.
The girl, now five years old, goes out
at sunrise, tootloose and heedless of her peril.
A wolf attacked her, went to its woodland lair,
took her as booty to its cubs, and left her to be eaten.
They approached her at once and since they were unable to harm her,
began, free from all their ferocity, to caress her head.
"Do not damage this tunic, mice," the lipsing little girl said,
"which my godfather gave me when he took me front the font!"
God, their creator, soothes untame souls.

[Trad. al inglés de Ziolkowski]

Sobre una niña salvada de los lobeznos

Lo que relato, los campesinos pueden decirlo igual que yo
y no es tan maravilloso como cierto de creer.
Un hombre tomó a una niña de la pila sagrada,

y le dio una túnica tejida de lana roja;
la fiesta sagrada de Pentecostés fue el día de su bautizo.
La niña, ahora de cinco años, sale
al amanecer, sin rumbo e inocente del peligro.
Un lobo la atacó, fue a su madriguera en el bosque
llevándola como botín para sus cachorros, y la dejó para ser devorada.
Ellos se le acercaron, y no pudiendo ser capaces de herirla,
Comenzaron, libres de su ferocidad, a acariciar su cabeza.
“No rompan esta túnica, ratones”, dijo la niña,
“que me la dio mi padrino al sacarme de la pila”.
Dios ablanda las almas feroces.

[Trad. del inglés de Nayar Rivera]

Versión 1

Manuscrito, 1695

Contes de ma Mère L'Oye. Reproducción en facsímil con introducción y análisis crítico de Jacques Barchilon, Nueva York, Pierpont Morgan Library, 1956.

La numeración original está señalada entre corchetes.

Le petit chaperon rouge
Conte

Il estoit une fois une petite fille de village la plus jolie qu'on eut scu voir : sa mere en estoit folle et sa mere grand plus folle encore. Cette bonne femme luy fit faire un petit chaperon rouge [54] qui luy sceoit si bien que par tout on l'appeloit le petit chaperon rouge.

Un jour sa mere ayant cuy et fait des galetes, luy dit va veoir comment se porte ta mere grand, car on m'a dit qu'elle estoit malade porte luy une galette et ce petit pot de beurre. Le petit chaperon rouge partit aussi-tost pour aller chez sa mere grand qui demouroit dans un autre village en passant dans un bois elle rencontra compere le Loup qui eut bien enuie de la [55] manger, mais il n'osa a cause de quelques boucherons qui estoient dans la forest. Il lui demanda ou elle alloit, la pauure Enfant qui ne sçauoit pas encore qu'il n'est pas bon de s'arrester a escouter un Loup, luy dit je vais voir ma mere grand et luy porter une galette, avec un petit pot de beurre que ma mere luy enuoye. Demeure t'elle bien loin d'icy luy dit le Loup. O ! ouy luy dit le petit chaperon rouge, c'est par dela le moulin que vous voyez [56] tout lâ bas, la bas a la premiere maison du village. Et bien, luy dit le Loup, i'y veut aller aussi, Je m'y enuais par ce chemin cy et toy par ce chemin la, nous voirons qui plûtost y sera. Le Loup se mit a courir de toute sa force par le chemin le plus court, et la petite fille alla par le chemin le plus long s'amusant a ceullir des noisettes, a courir apres les papillons et a faire des bouquets de petites fleurs qu'elle rencontroit. Le loup ne fut pas longtemps a arriuer a la maison de la mere [57] grand. Il heurta a sa porte, toc toc qui est lâ? c'est votre fille le petit chaperon rouge dit le Loup en contrefaisant sa voix qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mere vous enuoye. La bonne mere grand qui estoit dans son lit parcequ'elle se trouuoit un peut mal luy cria, tire la cheuillette la bobinette cherra, le Loup tira la cheuillette et la porte s'ouurit, il se ietta aussi-tost sur la bonne femme et la deuora en moins de rien, car il y auoit trois jours qu'il n'auoit mangé [58] Ensuite il ferma la porte et salla coucher dans le lit de la mere grand, en attendant le petit chaperon rouge qui un moment apres vint heurter a la porte toc toc qui est lâ ? Le petit chaperon rouge qui entendit la grosse voix du Loup eut peur d'abord, mais croyant que sa mere grand estoit enrumeé, repondit, c'est vôtre fille le petit chaperon rouge qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mere vous enuoye. Le loup luy cria en adoucissant un [59]

peu sa voix, tire la bobinette, la chevillette chera le petit chaperon rouge tira la chevillette la porte de la maison s'ouvrit. Le Loup la voyant entrer luy dit de dedans le lit ou se cachait sous la couverture mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche et viens te coucher avec moy, Le petit chaperon rouge se deshabillement et s'alla mettre dans le lit, ou elle fut bien étonnée de voir comment sa mere grand estoit fait en son deshabillement; Elle [60] luy dit ma mere grand que vous auez de grands bras? c'est pour mieux t'embrasser mon enfant luy dit le Loup. Ma mere grand que vous auez de grandes jambes? c'est pour mieux courir mon enfant. Ma mere grand que vous auez de grandes oreilles. c'est pour mieux entendre mon enfant. Ma mere grand que vous auez de grands yeux? c'est pour mieux voir mon enfant. Ma mere grand que vous auez de grands dents? c'est pour te manger. [Nota al margen: on prononce ces mots d'une voix forte pour faire peur a l'enfant comme si le Loup l'allait manger.] En disant ces [61] mots le méchant loup mangea le pauvre petit chaperon rouge.

Moralite

Dans ce conte on peut voir qu'a de jeunes enfans
Et sur tout a de jeunes filles
Belles, bienfaites et gentilles
Il prend mal d'écouter toute sorte de gens
Et que ce n'est pas chose étrange
S'il en est tant que le Loup mange.

Version 2

Perrault, 1697

Perrault, *Contes*, edición de Jean-Pierre Collinet, Gallimard, Collection folio classique, 1981.

(1) Le Petit Chaperon rouge

(2) Il était une fois (3) une petite fille de Village, (4) la plus jolie qu'on eût su voir ; (5) sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit chaperon rouge.

(6) Un jour sa mère, ayant cuit et fait de galettes, lui dit : « Va voir comme se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade, porte-lui une galette et ce petit pot de beurre. » (7) Le Petit chaperon rouge partit aussitôt pour aller chez sa mère-grand, qui demeurait dans un autre Village. En passant dans un bois elle rencontra compère le Loup, qui eût bien envie de la manger ; mais il n'osa à cause de quelques Bûcherons qui étaient dans la Forêt. (8) Il lui demanda où elle allait ; la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un Loup, (9) lui dit : « Je vais voir ma Mère-grand, et lui porter une galette que ma Mère lui envoie. (10) – Demeure-t-elle bien loin ? lui dit le Loup. – Oh ! oui, dit le Petit chaperon rouge, c'est par delà le moulin que vous voyez là-bas, là-bas, à la première maison du Village. – Hé bien, dit le Loup, je veux l'aller voir aussi ; je m'y en vais par ce chemin ici et toi par ce chemin-là et nous verrons qui plus tôt y sera. » (11) Le Loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir de noisettes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontrait. Le Loup ne fut pas longtemps à arriver à la maison de la Mère-grand ; il heurte : Toc-toc. « Qui est là ? – C'est votre fille, le petit chaperon rouge (dit le Loup, en contrefaisant sa voix) qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère vous envoie. » (12) La bonne Mère-grand, qui était dans son lit à cause qu'elle se trouvait un peu mal, (13) lui cria : « Tire la chevillette, la bobinette cherra. » Le Loup tira la chevillette et la porte s'ouvrit. (14) Il se jeta sur la bonne femme et la dévora en moins de rien ; car il

y avait plus de trois jours qu'il n'avait mangé. Ensuite il ferma la porte, et s'alla coucher dans le lit de la Mère-grand, en attendant le petit chaperon rouge qui quelque temps après vint heurter à la porte. Toc-toc. « Qui est là ? » Le petit chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais croyant que sa Mère-grand était enrhumée, répondit : « C'est votre fille le petit chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère vous envoie. » Le Loup lui cria en adoucissant un peu sa voix : « Tire la chevillette, la bobinette cherra. » (15) Le petit chaperon rouge tira la chevillette et la porte s'ouvrit. Le loup, la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture : « Mets la galette et le petit pot de verre sur la huche, et viens te coucher avec moi. » 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 désabillé. Elle lui dit : (16) « Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ! -C'est pour mieux t'embrasser, ma fille. -Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ! -C'est pour mieux courir mon enfant. -Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ! -C'est pour mieux écouter, mon enfant. -Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! -C'est pour mieux voir, mon enfant ! -Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! -C'est pour te manger. »

(17) – Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit chaperon rouge et la mangea.

MORALITÉ

*On voit ici que de jeunes enfants,
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites et gentilles,
(18) Font très mal d'écouter toute sorte de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte ;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
(19) Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;
(20) Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux.*

(1) Caperucita roja

(2) Había una vez (3) una niña en un Pueblo, (4) la más bonita que jamás se hubiera visto; (5) su madre estaba enloquecida con ella y su abuela mucho más todavía. Esta buena mujer le había mandado hacer una caperucita roja y le sentaba tan bien que todos la llamaban Caperucita roja.

(6) Un día su madre, que había cocido pan en el horno del pueblo y había hecho pastelillos, le dijo: “Anda a ver cómo está tu abuela, pues me dicen que ha estado enferma; llévale un pastelillo y este tarrito de mantequilla”. (7) Caperucita roja partió en seguida a ver a su abuela que vivía en otro pueblo. Al pasar por un bosque, se encontró con el compadre Lobo, que tuvo muchas ganas de comérsela, pero no se atrevió porque unos leñadores andaban en el Bosque. (8) Él le preguntó a dónde iba. La pobre niña, que no sabía que era peligroso detenerse a hablar con un Lobo, (9) le dijo: “Voy a ver a mi Abuela, y le llevo un pastelillo y un tarrito de mantequilla que mi madre le envía”. – (10) “¿Vive muy lejos?”, le dijo el lobo. – “¡Oh, sí!”, dijo Caperucita roja, “más allá del molino que se ve allá lejos, en la primera casa del pueblo”. “Pues bien”, dijo el lobo, “yo también quiero ir a verla; yo iré por este camino, y tú por aquél, y veremos quién llega primero”. (11) El lobo se echó a correr a toda velocidad por el camino que era más corto y la niña se fue por el más largo,

entreteniéndose en coger avellanas, en correr tras las mariposas y en hacer ramos con las florecillas que encontraba. Poco tardó el lobo en llegar a casa de la Abuela; toca a la puerta: toc, toc. “¿Quién es? –Es su nieta, Caperucita roja”, dijo el lobo, disfrazando la voz, “le traigo un pastelillo y un tarrito de mantequilla que mi madre le envía”. (12)La abuela, que estaba en cama porque no se sentía bien, (13)le gritó: “Tira la aldaba y el pestillo cederá”. El lobo tiró la aldaba, y la puerta se abrió. (14)Se abalanzó sobre la buena mujer y la devoró en un santiamén, pues hacía más de tres días que no comía. En seguida cerró la puerta y fue a acostarse en el lecho de la abuela, esperando a Caperucita roja quien, un rato después, llegó a tocar a la puerta: toc, toc. “¿Quién es?” Caperucita roja, al oír la ronca voz del lobo, primero se asustó, pero creyendo que su abuela estaba resfriada, contestó: “Es su nieta, Caperucita roja, le traigo un pastelillo y un tarrito de mantequilla que mi madre le envía”. El lobo le gritó, suavizando un poco la voz: “Tira la aldaba y el cerrojo cederá”. (15)Caperucita roja tiró la aldaba y la puerta se abrió. Viéndola entrar, el lobo le dijo, mientras se escondía en la cama bajo la frazada: “Deja la torta y el tarrito de mantequilla en la repisa y ven a acostarte conmigo”. Caperucita roja se desviste y se mete a la cama donde se queda muy asombrada al ver cómo se ve su abuela en camisón. Ella le dijo: (16) “–Abuela, ¡qué brazos tan grandes tienes! –Es para abrazarte mejor, hija mía. –Abuela, ¡qué piernas tan grandes tienes! –Es para correr mejor, hija mía. –Abuela, ¡qué orejas tan grandes tienes! –Es para oír mejor, hija mía. –Abuela, ¡que ojos tan grandes tienes! –Es para ver mejor, hija mía. –Abuela, ¡qué dientes tan grandes tienes! –¡Para comerte!” (17)Y diciendo estas palabras, ese Lobo malvado se abalanzó sobre Caperucita roja y se la comió.

MORALEJA

Vemos aquí que los infantes,
Sobre todo las jovencitas
Bien formadas, gentiles y bonitas,
Hacen muy mal en oír a tunantes,
Pues así no es de extrañar
Si en la panza de un lobo van a parar.
Digo un lobo, pues no todos
Son de la misma calaña:
Algunos se dan la maña
Con ser suaves y corteses
Domados y complacientes,
De seguir a las doncellas
Hasta sus mismas cabeceras
Pero ¡ay de quién no sabe que estos dulces lobos
De todos los lobos son los más peligrosos!

[Tr. de Nayar Rivera]

Versión 3

Rotkäppchen

Ein Märchen der Gebrüder Grimm - KHM 026

Clasificación (Aarne-Thompson):

AT 0333 - Red Riding Hood

Consultado el 12 de noviembre de 2009 en:

http://www.grimmstories.com/de/grimm_maerchen/rotkaeppchen

Es war einmal ein kleines süßes Mädchen, das hatte jedermann lieb, der sie nur ansah, am allerliebsten aber ihre Großmutter, die wußte gar nicht, was sie alles dem Kinde geben sollte. Einmal schenkte sie ihm ein Käppchen von rotem Samt, und weil ihm das so wohl stand, und es nichts anders mehr tragen wollte, hieß es nur das Rotkäppchen. Eines Tages sprach seine Mutter zu ihm: "Komm, Rotkäppchen, da hast du ein Stück Kuchen und eine Flasche Wein, bring das der Großmutter hinaus; sie ist krank und schwach und wird sich daran laben. Mach dich auf, bevor es heiß wird, und wenn du hinauskommst, so geh hübsch sitzsaam und lauf nicht vom Wege ab, sonst fällst du und zerbrichst das Glas, und die Großmutter hat nichts. Und wenn du in ihre Stube kommst, so vergiß nicht guten Morgen zu sagen und guck nicht erst in allen Ecken herum!"

"Ich will schon alles richtig machen," sagte Rotkäppchen zur Mutter, und gab ihr die Hand darauf. Die Großmutter aber wohnte draußen im Wald, eine halbe Stunde vom Dorf. Wie nun Rotkäppchen in den Wald kam, begegnete ihm der Wolf. Rotkäppchen aber wußte nicht, was das für ein böses Tier war, und fürchtete sich nicht vor ihm. "Guten Tag, Rotkäppchen!" sprach er. "Schönen Dank, Wolf!" - "Wo hinaus so früh, Rotkäppchen?" - "Zur Großmutter." - "Was trägst du unter der Schürze?" - "Kuchen und Wein. Gestern haben wir gebacken, da soll sich die kranke und schwache Großmutter etwas zugut tun und sich damit stärken." - "Rotkäppchen, wo wohnt deine Großmutter?" - "Noch eine gute Viertelstunde weiter im Wald, unter den drei großen Eichbäumen, da steht ihr Haus, unten sind die Nußhecken, das wirst du ja wissen," sagte Rotkäppchen. Der Wolf dachte bei sich: Das junge, zarte Ding, das ist ein fetter Bissen, der wird noch besser schmecken als die Alte. Du mußt es listig anfangen, damit du beide schnappst. Da ging er ein Weilchen neben Rotkäppchen her, dann sprach er: "Rotkäppchen, sieh einmal die schönen Blumen, die ringsumher stehen. Warum guckst du dich nicht um? Ich glaube, du hörst gar nicht, wie die Vöglein so lieblich singen? Du gehst ja für dich hin, als wenn du zur Schule gehst, und ist so lustig haußen in dem Wald."

Rotkäppchen schlug die Augen auf, und als es sah, wie die Sonnenstrahlen durch die Bäume hin und her tanzten und alles voll schöner Blumen stand, dachte es: Wenn ich der Großmutter einen frischen Strauß mitbringe, der wird ihr auch Freude machen; es ist so früh am Tag, daß ich doch zu rechter Zeit ankomme, lief vom Wege ab in den Wald hinein und suchte Blumen. Und wenn es eine gebrochen hatte, meinte es, weiter hinaus stände eine schönere, und lief danach und geriet immer tiefer in den Wald hinein. Der Wolf aber ging geradewegs nach dem Haus der Großmutter und klopfte an die Türe. "Wer ist draußen?" - "Rotkäppchen, das bringt Kuchen und Wein, mach auf!" - "Drück nur auf die Klinke!" rief die Großmutter, "ich bin zu schwach und kann nicht aufstehen." Der Wolf drückte auf die Klinke, die Türe sprang auf und er ging, ohne ein Wort zu sprechen, gerade zum Bett der Großmutter und verschluckte sie. Dann tat er ihre Kleider an, setzte ihre Haube auf, legte sich in ihr Bett und zog die Vorhänge vor

Rotkäppchen aber, war nach den Blumen herumgelaufen, und als es so viel zusammen hatte, daß es keine mehr tragen konnte, fiel ihm die Großmutter wieder ein, und es machte sich auf den Weg zu ihr. Es wunderte sich, daß die Tür aufstand, und wie es in die Stube trat, so kam es ihm so seltsam darin vor, daß es dachte: Ei, du mein Gott, wie ängstlich wird mir's heute zumut, und bin sonst so gerne bei der Großmutter! Es rief: "Guten Morgen," bekam aber keine Antwort. Darauf ging es zum Bett und zog die Vorhänge zurück. Da lag die Großmutter und hatte die Haube tief ins Gesicht gesetzt und sah so wunderlich aus. "Ei, Großmutter, was hast du für große Ohren!" - "Daß ich dich besser hören kann!" - "Ei, Großmutter, was hast du für große Augen!" - "Daß ich dich besser sehen kann!" - "Ei, Großmutter, was hast du für große Hände!" - "Daß ich dich besser packen kann!" - "Aber, Großmutter, was hast du für ein entsetzlich großes Maul!" - "Daß ich dich besser fressen

kann!" Kaum hatte der Wolf das gesagt, so tat er einen Satz aus dem Bette und verschlang das arme Rotkäppchen.

Wie der Wolf seinen Appetit gestillt hatte, legte er sich wieder ins Bett, schlief ein und fing an, überlaut zu schnarchen. Der Jäger ging eben an dem Haus vorbei und dachte: Wie die alte Frau schnarcht! Du mußt doch sehen, ob ihr etwas fehlt. Da trat er in die Stube, und wie er vor das Bette kam, so sah er, daß der Wolf darinlag. "Finde ich dich hier, du alter Sünder," sagte er, "ich habe dich lange gesucht." Nun wollte er seine Büchse anlegen, da fiel ihm ein, der Wolf könnte die Großmutter gefressen haben und sie wäre noch zu retten, schoß nicht, sondern nahm eine Schere und fing an, dem schlafenden Wolf den Bauch aufzuschneiden. Wie er ein paar Schnitte getan hatte, da sah er das rote Käppchen leuchten, und noch ein paar Schnitte, da sprang das Mädchen heraus und rief: "Ach, wie war ich erschrocken, wie war's so dunkel in dem Wolf seinem Leib!" Und dann kam die alte Großmutter auch noch lebendig heraus und konnte kaum atmen. Rotkäppchen aber holte geschwind große Steine, damit füllten sie dem Wolf den Leib, und wie er aufwachte, wollte er fortspringen, aber die Steine waren so schwer, daß er gleich niedersank und sich totfiel.

Da waren alle drei vergnügt. Der Jäger zog dem Wolf den Pelz ab und ging damit heim, die Großmutter aß den Kuchen und trank den Wein, den Rotkäppchen gebracht hatte, und erholte sich wieder; Rotkäppchen aber dachte: Du willst dein Lebtag nicht wieder allein vom Wege ab in den Wald laufen, wenn dir's die Mutter verboten hat.

Es wird auch erzählt, daß einmal, als Rotkäppchen der alten Großmutter wieder Gebackenes brachte, ein anderer Wolf es angesprochen und vom Wege habe ableiten wollen. Rotkäppchen aber hütete sich und ging geradefort seines Wegs und sagte der Großmutter, daß es dem Wolf begegnet wäre, der ihm guten Tag gewünscht, aber so böse aus den Augen geguckt hätte: "Wenn's nicht auf offener Straße gewesen wäre, er hätte mich gefressen." - "Komm," sagte die Großmutter, "wir wollen die Türe verschließen, daß er nicht hereinkann." Bald danach klopfte der Wolf an und rief: "Mach auf, Großmutter, ich bin das Rotkäppchen, ich bring dir Gebackenes." Sie schwiegen aber und machten die Türe nicht auf. Da schlich der Graukopf etlichemal um das Haus, sprang endlich aufs Dach und wollte warten, bis Rotkäppchen abends nach Hause ginge, dann wollte er ihm nachschleichen und wollt's in der Dunkelheit fressen. Aber die Großmutter merkte, was er im Sinne hatte. Nun stand vor dem Haus ein großer Steintrog, Da sprach sie zu dem Kind: "Nimm den Eimer, Rotkäppchen, gestern hab ich Würste gekocht, da trag das Wasser, worin sie gekocht sind, in den Trog!" Rotkäppchen trug so lange, bis der große, große Trog ganz voll war. Da stieg der Geruch von den Würsten dem Wolf in die Nase. Er schnupperte und guckte hinab, endlich machte er den Hals so lang, daß er sich nicht mehr halten konnte, und anfang zu rutschen; so rutschte er vom Dach herab, gerade in den großen Trog hinein und ertrank. Rotkäppchen aber ging fröhlich nach Haus, und von nun an tat ihm niemand mehr etwas zuleide.

ENDE

Caperucita Roja

Los hermanos Grimm - KHM 026

Clasificación (Aarne-Thompson):

AT 0333 - Red Riding Hood

Consultado el 12 de noviembre de 2009 en:

http://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/caperucita_roja

Había una vez una adorable niña que era querida por todo aquél que la conociera, pero sobre todo por su abuelita, y no quedaba nada que no le hubiera dado a la niña. Una vez le regaló una pequeña caperuza o gorrito de un color rojo, que le quedaba tan bien que ella nunca quería usar otra cosa, así que la empezaron a llamar Caperucita Roja. Un día su madre le dijo: “Ven, Caperucita Roja, aquí tengo un pastel y una botella de vino, llévaselas en esta canasta a tu abuelita que esta enfermita y débil y esto le ayudará. Vete ahora temprano, antes de que caliente el día, y en el camino, camina tranquila y con cuidado, no te apartes de la ruta, no vayas a caerte y se quiebre la botella y no quede nada para tu abuelita. Y cuando entres a su dormitorio no olvides decirle, “Buenos días”, ah, y no andes curioseando por todo el aposento.”

“No te preocupes, haré bien todo”, dijo Caperucita Roja, y tomó las cosas y se despidió cariñosamente. La abuelita vivía en el bosque, como a un kilómetro de su casa. Y no más había entrado Caperucita Roja en el bosque, siempre dentro del sendero, cuando se encontró con un lobo. Caperucita Roja no sabía que esa criatura pudiera hacer algún daño, y no tuvo ningún temor hacia él. “Buenos días, Caperucita Roja,” dijo el lobo. “Buenos días, amable lobo.” – “¿Adonde vas tan temprano, Caperucita Roja?” – “A casa de mi abuelita.” – “¿Y qué llevas en esa canasta?” – “Pastel y vino. Ayer fue día de hornear, así que mi pobre abuelita enferma va a tener algo bueno para fortalecerse.” – “¿Y adonde vive tu abuelita, Caperucita Roja?” – “Como a medio kilómetro más adentro en el bosque. Su casa está bajo tres grandes robles, al lado de unos avellanos. Seguramente ya los habrás visto,” contestó inocentemente Caperucita Roja. El lobo se dijo en silencio a sí mismo: “¡Qué criatura tan tierna! qué buen bocadito – y será más sabroso que esa viejita. Así que debo actuar con delicadeza para obtener a ambas fácilmente.” Entonces acompañó a Caperucita Roja un pequeño tramo del camino y luego le dijo: “Mira Caperucita Roja, que lindas flores se ven por allá, ¿por qué no vas y recoges algunas? Y yo creo también que no te has dado cuenta de lo dulce que cantan los pajaritos. Es que vas tan apurada en el camino como si fueras para la escuela, mientras que todo el bosque está lleno de maravillas.”

Caperucita Roja levantó sus ojos, y cuando vio los rayos del sol danzando aquí y allá entre los árboles, y vio las bellas flores y el canto de los pájaros, pensó: “Supongo que podría llevarle unas de estas flores frescas a mi abuelita y que le encantarán. Además, aún es muy temprano y no habrá problema si me atraso un poquito, siempre llegaré a buena hora.” Y así, ella se salió del camino y se fue a cortar flores. Y cuando cortaba una, veía otra más bonita, y otra y otra, y sin darse cuenta se fue adentrando en el bosque. Mientras tanto el lobo aprovechó el tiempo y corrió directo a la casa de la abuelita y tocó a la puerta. “¿Quién es?” preguntó la abuelita. “Caperucita Roja,” contestó el lobo. “Traigo pastel y vino. Ábreme, por favor.” – “Mueve la cerradura y abre tú,” gritó la abuelita, “estoy muy débil y no me puedo levantar.” El lobo movió la cerradura, abrió la puerta, y sin decir una palabra más, se fue directo a la cama de la abuelita y de un bocado se la tragó. Y enseguida se puso ropa de ella, se colocó un gorro, se metió en la cama y cerró las cortinas.

Mientras tanto, Caperucita Roja se había quedado colectando [sic] flores, y cuando vio que tenía tantas que ya no podía llevar más, se acordó de su abuelita y se puso en camino hacia ella. Cuando llegó, se sorprendió al encontrar la puerta abierta, y al entrar a la casa, sintió tan extraño presentimiento que se dijo para sí misma: “¡Oh Dios! que incómoda me siento hoy, y otras veces que me ha gustado tanto estar con abuelita.” Entonces gritó: “¡Buenos días!”, pero no hubo respuesta, así que fue al dormitorio y abrió las cortinas. Allí parecía estar la abuelita con su gorro cubriéndole toda la cara, y con una apariencia muy extraña. “¡Oh, abuelita!” dijo, “qué orejas tan grandes que tienes.” – “Es para oírte mejor, mi niña,” fue la respuesta. “Pero abuelita, qué ojos tan grandes que tienes.” – “Son para verte mejor, querida.” – “Pero abuelita, qué brazos tan grandes que tienes.” – “Para abrazarte mejor.” – “Y qué boca tan grande que tienes.” – “Para comerte mejor.” Y no había terminado de decir lo anterior, cuando de un salto salió de la cama y se tragó también a Caperucita Roja.

Entonces el lobo decidió hacer una siesta y se volvió a tirar en la cama, y una vez dormido empezó a roncar fuertemente. Un cazador que por casualidad pasaba en ese momento por allí, escuchó los fuertes ronquidos y pensó, ¡Cómo ronca esa viejita! Voy a ver si necesita alguna ayuda. Entonces ingresó al dormitorio, y cuando se acercó a la cama vio al lobo tirado allí. “¡Así que te encuentro aquí, viejo pecador!” dijo él. “¡Hacía tiempo que te buscaba!” Y ya se disponía a disparar su arma contra él, cuando pensó que el lobo podría haber devorado a la viejita y que aún podría ser salvada, por lo que decidió no disparar. En su lugar tomó unas tijeras y empezó a cortar el vientre del lobo durmiente. En cuanto había hecho dos cortes, vio brillar una gorrita roja, entonces hizo dos cortes más y la pequeña Caperucita Roja salió rapidísimo, gritando: “¡Qué asustada que estuve, qué oscuro que está ahí dentro del lobo!”, y enseguida salió también la abuelita, vivita, pero que casi no podía respirar. Rápidamente, Caperucita Roja trajo muchas piedras con las que llenaron el vientre del lobo. Y cuando el lobo despertó, quiso correr e irse lejos, pero las piedras estaban tan pesadas que no soportó el esfuerzo y cayó muerto.

Las tres personas se sintieron felices. El cazador le quitó la piel al lobo y se la llevó a su casa. La abuelita comió el pastel y bebió el vino que le trajo Caperucita Roja y se reanimó. Pero Caperucita Roja solamente pensó: “Mientras viva, nunca me retiraré del sendero para internarme en el bosque, cosa que mi madre me había ya prohibido hacer.”

También se dice que otra vez que Caperucita Roja llevaba pasteles a la abuelita, otro lobo le habló, y trató de hacer que se saliera del sendero. Sin embargo Caperucita Roja ya estaba a la defensiva, y siguió directo en su camino. Al llegar, le contó a su abuelita que se había encontrado con otro lobo y que la había saludado con “buenos días”, pero con una mirada tan sospechosa, que si no hubiera sido porque ella estaba en la vía pública, de seguro que se la hubiera tragado. “Bueno,” dijo la abuelita, “cerraremos bien la puerta, de modo que no pueda ingresar.” Luego, al cabo de un rato, llegó el lobo y tocó a la puerta y gritó: “¡Abre abuelita que soy Caperucita Roja y te traigo unos pasteles!” Pero ellas callaron y no abrieron la puerta, así que aquel hocicón se puso a dar vueltas alrededor de la casa y de último saltó sobre el techo y se sentó a esperar que Caperucita Roja regresara a su casa al atardecer para entonces saltar sobre ella y devorarla en la oscuridad. Pero la abuelita conocía muy bien sus malas intenciones. Al frente de la casa había una gran olla, así que le dijo a la niña: “Mira Caperucita Roja, ayer hice algunas ricas salsas, por lo que trae con agua la cubeta en las que las cociné, a la olla que está afuera.” Y llenaron la gran olla a su máximo, agregando deliciosos condimentos. Y empezaron aquellos deliciosos aromas a llegar a la nariz del lobo, y empezó a aspirar y a caminar hacia aquel exquisito olor. Y caminó hasta llegar a la orilla del techo y estiró tanto su cabeza que resbaló y cayó de bruces exactamente al centro de la olla hirviente, ahogándose y cocinándose inmediatamente. Y Caperucita Roja retornó segura a su casa y en adelante siempre se cuidó de no caer en las trampas de los que buscan hacer daño.

FINIS

Versión 4

Delarue, 1957

Paul Delarue, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre mer*. t.1. París, Maisonneuve et Larose, 1976, 394 pp.

Conte type no 333

LE PETIT CHAPERON ROUGE

Aa. Th. 333 : THE GLUTTON (RED RIDING HOOD), LE GLOUTON (LE PETIT CHAPERON ROUGE). – Grimm, no 26 : ROTKAPPCHEN

Version nirvenaise. – CONTE DE LA MERE GRAND

(Texte intégral)

C'était une femme qui avait fait du pain. Elle dit à sa fille :

– Tu vas porter une époigne (1) toute chaude et une bouteille de lait à ta grand.

Voilà la petite fille partie. A la croisée de deux chemins, elle rencontra le bzou (2) qui lui dit :

– Où vas-tu ?

– Je porte une époigne toute chaude et une bouteille de lait à ma grand.

– Quel chemin prends tu ? dit le bzou, celui des Aiguilles ou celui des Épingles ?

– Celui des Aiguilles, dit la petite fille.

– Eh bien ! moi, je prends celui des Épingles.

La petite fille s'amusa à ramasser des aiguilles; et le bzou arriva chez la Mere grand, la tua, mis de sa viande dans l'arche et une bouteille de sang sur la bassie. La petite fille arriva, frappa à la porte.

– Pousse la porte, dit le bzou. Elle est barrée avec une paille mouillée.

– Bonjour, ma grand, je vous apporte une époigne toute chaude et une bouteille de lait.

– Mets-les dans l'arche, mon enfant, dit le bzou, et viens te coucher vers moi.

– Ou faut-il mettre mon tablier ?

– Jette-le au feu, mon enfant, tu n'en as plus besoin.

– Et pour tous les habits, le corset, la robe, le cotillon, les chausses, elle lui demandait où les mettre.

Et le loup répondait : « Jette-les au feu, mon enfant, tu n'en as plus besoin (3). »

Quand elle fut couchée, la petite fille dit :

– Oh ! ma grand, que vous êtes poilouse !

– C'est pour mieux me réchauffer, mon enfant !

– Oh ! ma grand, ces grands ongles que vous avez !

– C'est pour mieux me gratter, mon enfant !

– Oh ! ma grand, ces grands épaules que vous avez !

– C'est pour mieux porter mon fagot de bois mon enfant !

– Oh ! ma grand, ces grandes oreilles que vous avez !

– C'est pour mieux entendre, mon enfant !

– Oh ! ma grand, ces grands trous de nez que vous avez !

– C'est pour mieux priser mon tabac, mon enfant !

– Oh ! ma grand, cette grande bouche que vous avez !

– C'est pour mieux te manger, mon enfant !

– Oh ! ma grand, que j'ai faim d'aller dehors (4)!

– Fais au lit, mon enfant !

– Oh ! non, ma grand, je veux aller dehors.

– Bon, mais pas pour longtemps.

Le bzou lui attacha un fil de laine au pied et la laissa aller.

Quand la petite fut dehors, elle fixa le bout du fil à un prunier de la cour. Le bzou s'impacientait et disait :

« Tu fais (5) donc des cordes ? Tu fais donc des cordes ? »

Quand il se rendit compte que personne ne lui répondait, il se jeta à bas du lit et vit que la petite était sauvée. Il la poursuivit, mais il arriva a sa maison juste au moment où elle entrait.

Ms. A. Millien. Conté par Louis et Francois Briffault, de Montigny aux Amognes (Nièvre), vers 1885. A. Millien a donné des extraits un peu arrangés de cette version dans *Melusine*, III, 1886-1887, col. 428-429.

- (1) *Époigne*. Petit pain que l'on faisait, le plus souvent pour les enfants, avec des rognures de la pâte lors de la cuisson du pain (du bas lat. *poigneia*, *pugneia*, poignée ; du lat. *pugnus*).
- (2) J'ai demandé au conteur : « Qu'appellez vous le *bzou* ? – C'est, m'a-t-il dit, comme le *brou* ou le *garou* ; on dit aussi en nirvenais *loup-brou* ou *loup-garou*, mais je n'ai jamais entendu dire que dans ce conte le *bzou* » (A. M.). Dans une version nirvenaise du conte de la petite fille qui cherche ses frères (Type 451), c'est un loup-garou qui suce chaque jour le doigt de la fillette et lui retire le sang.
- (3) pour chaque vêtement, le conteur répète la question de la fillette et la réponse du loup.
- (4) Euphémisme employé en Nirvenais pour dire que l'on est pressé par la nécessité de satisfaire un besoin. Remarquer l'analogie du prétexte pour sortir dans les versions nivernaise, morvandelle, tourangelles et dans les versions asiatiques que nous examinons plus loin.
- (5) Le conteur emploie le mot grossier au lieu de « fais ».

Versión 5

Gabriela Mistral, 1924

<http://www.7calderosmagicos.com.ar/Druida/Poesias/CperucitaMistral.htm>
Consultado el 6 de octubre de 2009

Caperucita Roja

Caperucita Roja visitará a la abuela
que en el poblado próximo sufre de extrañamiento mal.
Caperucita Roja, la de los rizos rubios
tiene el corazoncito tierno como un panal.

A las primeras luces ya se ha puesto en camino
y va cruzando el bosque con un pasito audaz.
Sale al paso Maese lobo, de ojos diabólicos.
"¡Caperucita Roja, cuéntame a dónde vas!"

Caperucita es cándida como los lirios blancos.
"Abuelita ha enfermado. Le llevo aquí un pastel
y un pucherito suave, que se derrite en jugo.
¿Sabes del pueblo próximo? Vive a la entrada de él".

Y ahora, por el bosque discurriendo encantada,
recoge bayas rojas, corta ramas en flor.
Y se enamora de unas mariposas pintadas
que le hacen olvidarse del viaje del Traidor.

El lobo fabuloso de blanqueados dientes
ha pasado ya el bosque, el molino, el alcor,
y golpea en la plácida puerta de la abuelita
que le abre. ¡A la niña, ha anunciado el traidor!

Ha tres días la bestia no sabe de bocado.
¡Pobre abuelita inválida, quién la va a defender!
... Se la comió riendo toda y pausadamente
y se puso en seguida sus ropas de mujer.

Tocan dedos menudos a la entornada puerta.
De la arrugada cama, dice el Lobo: "¿Quién va?".
La voz es ronca. "Pero la abuelita está enferma",
la niña ingenua explica. "De parte de mamá".

Caperucita ha entrado, olorosa de bayas.
Le tiemblan en las manos gajos de salvia en flor.
"Deja los pastelitos; ven a entibiarme el lecho".
Caperucita cede al reclamo de amor.

De entre la cofia salen las orejas monstruosas.
"¿Por qué tan largas?", dice la niña con candor.
Y el velludo engañoso, abrazando a la niña:
"¿Para qué son tan largas? Para oírte mejor".

El cuerpecito tierno le dilata los ojos.
El terror en la niña los dilata también.
"Abuelita, decidme ¿por qué esos grandes ojos?"
"Corazoncito mío, para mirarte bien..."

Y el viejo Lobo ríe, y entre la boca negra
tienen los dientes blancos un terrible fulgor.
"Abuelita, decidme ¿por qué esos grandes dientes?"
"Corazoncito, para devorarte mejor..."

Ha arrollado la bestia, bajo sus pelos ásperos
el cuerpecito trémulo, suave como un vellón,
y ha molido las carnes y ha molido los huesos
y ha exprimido como una cereza el corazón.

Versión 5

Angela Carter, 1979

Angela Carter, "The Company of Wolves", en *The Bloody Chamber and other stories*, Gollanz, 1979.

It is midwinter and the robin, friend of man, sits on the handle of the gardener's spade and sings. It is the worst time in all the year for wolves, but this strong-minded child insists she will go off through the wood. She is quite sure that wild beast cannot harm her although, well warned, she lays a carving knife in the basket her mother has packed with cheeses. There is a bottle of harsh liquor distilled from brambles; a batch of flat oak cakes baked on the hearthstone; a pot or two of jam. The flaxen-haired girl will take these delicious gifts to a reclusive grandmother so old the burden of her years is crushing her to death. Granny lives two hours' trudge through the winter

woods; the child wraps herself up in her thick shawl, draws it over her head. She steps into her stout wooden shoes; she is dressed and ready and it is Christmas Eve. The malign door of the solstice still swings upon its hinges, but she has been too much loved to ever feel scared.

Children do not stay young for long in this savage country. There are no toys for them to play with, so they work hard and grow wise, but this one, so pretty and the youngest of her family, a little latecomer, had been indulged by her mother and the grandmother who'd knitted the red shawl that today has the ominous if brilliant look of blood on snow. Her breasts have just begun to swell, her hair is like lint, so fair it hardly makes a shadow on her pale forehead; her cheeks are an emblematic scarlet and white and she has just started her woman's bleeding, the clock inside her that will strike, henceforth, once a month.

She stands and moved within the invisible pentacle of her own virginity. She is an unbroken egg; she is a sealed vessel; she has inside her a magic space the entrance to which is shut tight with a plug of membrane; she is a closed system; she does not know how to shiver. She has her knife and she is afraid of nothing.

Her father might forbid her, if he were home, but he is away in the forest, gathering wood, and her mother cannot deny her.

The forest is closed upon her like a pair of jaws.

There is always something to look at in the forest, even in the middle of winter - the huddled mounds of birds, succumbed to the lethargy of the season, heaped on the creaking boughs and too forlorn to sing; the bright frills of the winter fungi on the blotched trunks of trees; the cuneiform slots of rabbits and deer, the herringbone tracks of the birds, a hare as lean as a rasher of bacon streaking across the path where the thin sunlight dapples the russet brakes of last year's bracken.

When she heard the freezing howl of a distant wolf, her practiced hand sprang to the handle of the knife, but she saw no sign of a wolf at all, nor of a naked man, neither, but then she heard a clattering among the brushwood and there sprang onto the path a fully clothed one, a very handsome one, in the green coat and wide-awake hat of a hunter, laden with the caresses of game birds. She had her hand on the knife at the first rustle of twigs, but he laughed with a flash of white teeth when he saw her and made her a comic yet flattering little bow; she'd never seen such a fine fellow before, not among the rustic clowns of her native village. So on they went together, through the thickening light of the afternoon.

Soon they were laughing and joking like old friends. When he offered to carry her basket, she gave it to him although her knife was in it because he told her his rifle would protect them. As the day darkened, it began to snow again; she felt the first flakes settle on her dark eyelashes, but now there was only half a mile to go and there would be fire, and hot tea, and a welcome, a warm one, surely, for this dashing huntsman as well as herself.

This huntsman had a remarkable object in his pocket. It was a compass. She looked at the little round glass face in the palm of his hand and watched the wavering needle with a vague wonder. He assured her this compass had taken him safely through the wood on his hunting trip because the needle always told him with perfect accuracy where north was. She did not believe it; she knew she should never leave the path on the way through the wood or else she would be lost instantly. He laughed at her again; gleaming trails of spittle clung to his teeth. He said if he plunged off the path into the forest that surrounded them, he could guarantee to arrive at her grandmother's house a good quarter of an hour before she did, plotting his way through the undergrowth with his compass while she trudged the long way, along the winding path.

I don't believe you. Besides, aren't you afraid of the wolves?

He only tapped the gleaming butt of his rifle and grinned.

Is it a bet? He asked her. Shall we make a game of it? What will you give me if I get to your grandmother's house before you?

What would you like? She asked disingenuously.

A kiss.

Commonplace of a rustic seduction; she lowered her eyes and blushed.

He went through the undergrowth and took her basket with him, but she forgot to be afraid of the beasts, although now the moon was rising, for she wanted to dawdle on her way to make sure the handsome gentleman would win his wager.

Grandmother's house stood by itself a little way out of the village. The freshly fallen snow blew in the eddies about the kitchen garden and the young man stepped delicately up the snowy path to the door as if he were reluctant to get his feet wet, swinging his bundle of game and the girl's basket and humming a little tune to himself.

There was a faint trace of blood on his chin; he has been snacking on his catch.

Aged and frail, granny is three-quarters succumbed to the mortality the ache in her bones promises her and almost about ready to give in entirely. A boy came out from the village to build up her hearth for the night an hour ago, and the kitchen crackled with the busy firelight. She has her Bible for company; she is pious old woman. She is propped up on several pillows in the bed set into the wall peasant fashion, wrapped up in the patchwork quilt she made before she was married, more years ago than she cares to remember. Two china spaniels with liver collared blotches on their coats and black noses sit on either side of the fireplace. There is a bright rug of woven rags on the pantiles. The grandfather clock ticks away her eroding time.

We keep the wolves out by living well.

He rapped upon the panels with his hairy knuckles.

It is your granddaughter, he mimicked in a high soprano.

Lift the latch and walk in, my darling.

You can tell them by their eyes, eyes of a beast of prey, nocturnal, devastating eyes as red as a wound; you can hurl your Bible at him and your apron after, granny; you thought that was sure prophylactic against these infernal vermin ... Now call on Christ and his mother and all the angels in heaven to protect you, but it won't do you any good.

His feral muzzle is sharp as a knife; he drops his golden burden of gnawed pheasant on the table and puts down your dear girl's basket too. Oh, my God, what have you done with her?

Off with his disguise, the coat of forest-colored cloth, the hat with the feather tucked into the ribbon; his matted hair streams down his white shirt and she can see the lice moving in it. The

sticks in the hearth shift and hiss; night and the forest have come into the kitchen with darkness tangled in his hair.

He strips off his shirt. His skin is the color and texture of vellum. A crisp strip of hair runs down his belly, his nipples are ripe and dark as poison fruit, but he's so thin you could count the ribs under his skin if only he gave you the time. He strips off his trousers and she can see how hairy his legs are. His genitals, huge. Ah! Huge.

The last things the old lady saw in all this world was a young man, eyes like cinders, naked as a stone, approaching her bed.

The wolf is carnivore incarnate.

When he had finished with her, he licked his chops and quickly dressed himself again, until he was just as he had been when he came through her door. He burned the inedible hair in the fireplace and wrapped the bones up in a napkin that he hid away under the bed in the wooden chest in which he found a clean pair of sheets. These he carefully put on the bed instead of the telltale he stowed away in the laundry basket. He plumped up the pillows and shook the patchwork quilt; he picked up the Bible from the floor, closed it and laid it on the table. All was as it had been before except that grandmother was gone. The sticks twitched in the grate, the clock ticked and the young man sat patiently, deceitfully beside the bed in granny's nightcap.

Rat-a-tap-tap.

Who's there, he quavers in granny's antique falsetto.

Only your granddaughter.

So she came in, bringing with her a flurry of snow that melted in tears on the tiles, and perhaps she was a little disappointed to see only her grandmother sitting beside the fire. But then he flung off the blanket and sprang to the door, pressing his back against it so she could not get out again.

The girl looked round the room and saw there was not even the indentation of a head on the smooth cheek of the pillow and how, for the first time she had seen it so, the Bible lay closed on the table. The tick of the clock cracked like a whip. She wanted her knife from the basket but she did not dare reach for it because his eyes were fixed upon her - huge eyes that now seemed to shine with a unique, interior light, eyes the size of saucers, saucers full of Greek fire, diabolic phosphorescence.

What big eyes you have.

All the better to see you with.

No trace at all of the old woman except for a tuft of white hair that had caught in the bark of an unburned log. When the girl saw that, she knew she was in danger of death.

Where is my grandmother?

There's nobody here but we two, my darling.

Now a great howling rose up all around them, near, very near, as close as the kitchen garden, the howling of a multitude of wolves; she knew worst wolves are hairy on the inside and she shivered,

in spite of the scarlet shawl she pulled more closely round herself as if it could protect her, although it was as red as blood she must spill.

Who has come to sing us carols? She said.

Those are the voices of my brothers, darling; I love the company of wolves. Look out the windows and you will see them.

Snow half-caked the lattice and she opened it to look into the garden. It was a white night of moon and snow; the blizzard whirled round the gaunt, gray beasts that squatted on their haunches among the rows of winter cabbage, pointing their sharp snouts to the moon and howling as if their hearts would break. Ten wolves; twenty wolves - so many wolves she could not count them, howling in concert as if demented or deranged. Their eyes reflected light from the kitchen and shone like a hundred candles.

It is very cold, poor things, she said; no wonder they howl so.

She closed the window on the wolves' threnody and took off her scarlet shawl, the color of poppies, the color of sacrifices, the color of her menses, and since her fear did her no good, she ceased to be afraid.

What shall I do with my shawl?

Throw it in the fire, dear one. You won't need it again.

She bundled up her shawl and threw it in the blaze, which instantly consumed it. Then she drew her blouse over her head; her small breasts gleamed as if the snow had taken over the room.

What shall I do with my blouse?

Into the fire with it, too, my pet.

The thin muslin went flaring up the chimney like a magic bird and now off came her skirt, her woolen stockings, her shoes, and they onto the fire they went, too, and were gone for good. The firelight shone through the edges of her skin; now she was clothed only in her untouched integument of flesh. Thus dazzling, naked, she combed out her hair with her fingers; her hair looked white as the snow outside. Then went directly to the man with red eyes in whose unkempt mane the lice moved; she stood up on tiptoe and unbuttoned the collar of his shirt.

What big arms you have.

All the better to hug you with.

Every wolf in the world now howled a prothalamion outside the window as she freely gave him the kiss she owed him.

What big teeth you have!

She saw how his jaw began to slaver and the room was full of the clamor of the forest's Liebestod, but the wise child never flinched, even when he answered:

All the better to eat you with.

The girl burst out laughing; she knew she was nobody's meat. She laughed at him full in the face, ripped off his shirt for him and flung it into the fire, in the fiery wake of her own discarded clothing. The flames danced like dead souls on Walpurgisnacht and the old bones under the bed set up a terrible clattering, but she did not pay them any heed.

Carnivore incarnate, only immaculate flesh appeases him.

She will lay his fearful head on her lap and she will pick out the lice from his pelt and perhaps she will put the lice into her own mouth and eat them, as he will bid her, as she would do in a savage marriage ceremony.

The blizzard will die down.

The blizzard died down, leaving the mountains as randomly covered with snow as if a blind woman had thrown a sheet over them, the upper branches of the forest pines limed, creaking, swollen with the fall.

Sunlight, moonlight, a confusion of paw prints.

All silent, all still.

Midnight, the clock strikes. It is Christmas Day, the werewolves' birthday; the door of the solstice stands wide open; let them all sink through.

See! Sweet and sound she sleeps in granny's bed, between the paws of the tender wolf.

Versión 6

Darnton, 1983

Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1987. 269 pp.

Había una vez una niña a la que su madre le dijo que llevara pan y leche a su abuela. Mientras la niña caminaba por el bosque, un lobo se le acercó y le preguntó a donde se dirigía.

— A casa de mi abuela — le contestó.

— ¿Qué camino vas a tomar, el camino de las agujas o el de los alfileres?

— El camino de las agujas.

El lobo tomó el camino de los alfileres y llegó primero a la casa. Mató a la abuela, puso su sangre en una botella y partió su carne en rebanadas sobre un plátón. Después se vistió con el camisón de la abuela y esperó acostado en la cama.

La niña tocó a la puerta.

— Entra, hijita.

— ¿Cómo estás, abuelita? Te traje pan y leche.

Come tú también, hijita. Hay carne y vino en la alacena.

La pequeña comió así lo que se le ofrecía; y mientras lo hacía, un gatito dijo:

— ¡Cochina! ¡Has comido la carne y has bebido la sangre de tu abuela!

Después el lobo le dijo:

– Desvístete y métete en la cama conmigo.

– ¿Dónde pongo mi delantal?

– Tíralo al fuego; nunca más lo necesitarás. Cada vez que se quitaba una prenda (el corpiño, la falda, las enaguas y las medias) la niña hacía la misma pregunta; y cada vez el lobo le contestaba:

– Tírala al fuego; nunca más la necesitarás.

Cuando la niña se metió en la cama, preguntó:

– Abuela, ¿por qué estás tan peluda?

– Para calentarme mejor, hijita.

Abuela, ¿por qué tienes esos hombros tan grandes?

– Para cargar mejor la leña, hijita.

– Abuela, ¿por qué tienes esos dientes tan grandes?

– Para comerte mejor, hijita.

Y el lobo se la comió.

Versión 7

Roald Dahl 1983

Roald Dahl, "Little Red Riding Hood and the Wolf", en *Revolting Rhymes*, Nueva York, Knopf, 1983.

As soon as Wolf began to feel
That he would like a decent meal,
He went and knocked on Grandma's door.
When Grandma opened it, she saw
The sharp white teeth, the horrid grin,
And Wolfie said, "May I come in?"
Poor Grandmamma was terrified,
"He's going to eat me up!" she cried.

And she was absolutely right.
He ate her up in one big bite.
But Grandmamma was small and tough,
And Wolfie wailed, "That's not enough!
I haven't yet begun to feel
That I have had a decent meal!"
He ran around the kitchen yelping,
"I've got to have a second helping!"
Then added with a frightful leer,
"I'm therefore going to wait right here
Till Little Miss Red Riding Hood
Comes home from walking in the wood."
He quickly put on Grandma's clothes,
(Of course he hadn't eaten those).
He dressed himself in coat and hat.
He put on shoes, and after that
He even brushed and curled his hair,
Then sat himself in Grandma's chair.

In came the little girl in red.
She stopped. She stared. And then she said,

``What great big ears you have, Grandma."
``All the better to hear you with," the Wolf replied.
``What great big eyes you have, Grandma."
said Little Red Riding Hood.
``All the better to see you with," the Wolf replied.

He sat there watching her and smiled.
He thought, I'm going to eat this child.
Compared with her old Grandmamma
She's going to taste like caviar.

Then Little Red Riding Hood said, ``But Grandma,
what a lovely great big furry coat you have on."

``That's wrong!" cried Wolf. ``Have you forgot
To tell me what BIG TEETH I've got?
Ah well, no matter what you say,
I'm going to eat you anyway."
The small girl smiles. One eyelid flickers.
She whips a pistol from her knickers.
She aims it at the creature's head
And *bang bang bang*, she shoots him dead.
A few weeks later, in the wood,
I came across Miss Riding Hood.
But what a change! No cloak of red,
No silly hood upon her head.
She said, ``Hello, and do please note
My lovely furry wolfskin coat."

Caperucita Roja y el Lobo

Estando una mañana haciendo el bobo,
le entró un hambre espantosa al señor lobo,
así que, para echarse algo a la muela,
se fue corriendo a casa de la abuela.
¿Puedo pasar, señora?, preguntó.

La pobre anciana, al verlo, se asustó
pensando: ¡Este, me come de un bocado!
y claro, no se había equivocado:
se convirtió la abuela en alimento
en menos tiempo del que aquí te cuento.

Lo malo es que era flaca y tan huesuda
que al lobo no le fue de gran ayuda:
sigo teniendo un hambre aterradora...
¡tendré que merendarme otra señora!
Y al no encontrar ninguna en la nevera,

gruñó con impaciencia aquella fiera:
¡esperaré sentado hasta que vuelva
Caperucita Roja de la selva!
— que así llamaba al bosque la alimaña,
creyéndose en Brasil y no en España —.

Y porque no se viera su fiereza
se disfrazó de abuela con presteza,
se dio laca en las uñas y en el pelo,
se puso la gran falda gris de vuelo,
zapatos, sombrerito, una chaqueta
y se sentó en espera de la nieta.

Llegó por fin Caperu a mediodía
y dijo: ¿cómo estás abuela mía?
Por cierto ¡me impresionan tus orejas!
para mejor oírte que la viejas
somos un poco sordas. ¡Abuelita,

Que ojos tan grandes tienes!, claro, hijita
son las lentillas nuevas que me ha puesto
para que pueda verte don Ernesto
el oculista, dijo el animal
mirándola con gesto angelical
mientras se le ocurría que la chica
iba a saberle mil veces más rica
que el rancho precedente. De repente
Caperucita dijo: ¡que imponente
abrigo de piel llevas este invierno!

El lobo estupefacto, dijo: ¡un cuerno!
o no sabes el cuento o tu me mientes:
¡ahora te toca hablarme de mis dientes!
¿me estas tomando el pelo? oye mocosa,
te comeré ahora mismo y a otra cosa.
Pero ella se sentó en un canapé
y se sacó un revólver del corsé,
con calma apuntó bien a la cabeza
y ¡pam! allí cayó la buena pieza.

Al poco tiempo vi a Caperucita
cruzando por el bosque... ¡pobrecita!
¿Sabéis lo que llevaba la infeliz?
Pues nada menos que una sobrepelliz
que a mí me pareció de piel de un lobo
que estuvo una mañana haciendo el bobo.

FIN

[Trad. de Miguel Azaola]

Versión 8

Almodóvar, 2004

Antonio Rodríguez Almodóvar, *La verdadera historia de Caperucita*, Kalandraka Ediciones, Sevilla, 2004.

[Nota preliminar] *Esta versión de Caperucita se basa en textos recogidos de la tradición oral francesa y estudiados por el gran folklorista Paul Delarue. También tiene en cuenta las discusiones teóricas de otros estudiosos, como antropólogos, semiólogos y psicoanalistas, principalmente Bruno Bettelheim y Erich Fromm, acerca de las distintas adaptaciones posteriores del cuento.*

Había una vez una niña muy guapa que vivía en un pueblecito, cerca de un bosque.

La llamaban Caperucita, o Caperucita Roja, porque su abuela, que vivía en otro pueblo de por allí, le había regalado una capa de ese color, con una capucha para el frío.

A la niña le gustaba tanto aquella prenda que a todas horas se la quería poner, pero su madre le había dicho que era sólo para salir de casa, lo cual no ocurría muy a menudo.

Casi todo el tiempo Caperucita se la pasaba aprendiendo a coser, venga a coser. Pero como esto no le gustaba nada, en vez de meter la aguja por la tela, prefería poner alfileres. Así acababa antes.

Un día, su mamá, que tenía la buena costumbre de hacer toda clase de tortitas, magdalenas y otros dulces en el horno de casa, sacó unos bollos de leche que desprendían un olor riquísimo.

En cuanto Caperucita los olió, soltó la costura y se plantó corriendo en la cocina:

– ¿Puedo comerme uno, mamá?

– No hija, que están muy calientes y te harían daño en la tripita. Mejor ve a casa de la abuela, que está maluscona, y le llevas unos cuantos.

Cuando llegues, seguro que ya se habrán enfriado. Ah, y llévale también una botella de leche.

La niña se puso muy contenta y fue inmediatamente a colocarse su capa y su caperuza roja.

Agarró el canasto y ya salía por la puerta cuando su mamá le dijo:

– Caperucita, no te entretengas y ve derecha a casa de la abuela. Cuando llegues, dale los buenos días y no te pongas a curiosear por todas partes, que sabes que eso no le gusta.

– Descuida, mamá –dijo Caperucita.

Y se fue dando saltos, con su cestito, su capa roja y su caperuza roja muy bien atada por debajo de la barbilla.

Para llegar a casa de la abuela había que cruzar el bosque. La niña entró por un camino, pero cuando llevaba un rato andando, se tropezó con el compadre lobo.

A este (sic) le entraron unas ganas tremendas de comerse a Caperucita allí mismo.

Pero aquel viejo tunante tenía un plan mucho mejor.

– Caperucita, ¿adónde vas tan guapa?

– A casa de mi abuelita, que está maluscona

– Ah, muy bien –dijo el lobo–. ¿Y dónde vive tu abuelita?

– Pues...

– Espera que lo adivine –el lobo hizo como que pensaba–. ¡Ya lo tengo! En la última casa del pueblo que hay a la salida del bosque.

– ¡No, no, en la primera! Al lado de la fuente –dijo la niña, que sin darse cuenta acababa de darle al lobo la información que necesitaba.

– ¡Caramba! Siendo así, llegarás enseguida. Y dime, ¿qué camino piensas tomar? ¿El de las agujas o el de los alfileres?

Caperucita se echó a reír y contestó como un rayo:

– ¡El de los alfileres!

– Haces muy bien, hijita. Es el más corto y sale al mismo sitio. Tienes tiempo de sobra.

Por cierto, ¿no te has fijado que día tan hermoso hace? ¿Has visto como cantan el herrerillo, el mirlo y el pinzón?

¿No te gustaría corretear un poco por el bosque entre las violetas, las campanillas y los narcisos amarillos? Huele, huele...

El lobo llenó sus pulmones, aspirando por aquel hocico tan negro que tenía.

Y Caperucita se puso a respirar también dilatando su naricilla.

Y era cierto que todo olía maravillosamente y que el trino de los pájaros resonaba en el prado multicolor.

– ¿Te das cuenta, muchacha? Incluso podías llevarle un ramillete de flores a tu pobre abuelita. ¡Y no te costarían ni un céntimo!

– No, no... que mi mamá me ha dicho que no me entretenga...

– Si sólo será un momento, mujer. Seguro que a tu abuela le encantará ese detalle.

Caperucita, después de pensarlo un poco, soltó el canasto y se puso a dar brincos por allí. No sabía que el lobo acababa de engañarle, indicándole el camino de las agujas, o sea, el más largo.

Y entre eso y lo que ella se entretuvo cortando las delicadas violetas y dando saltos de un lado a otro, se le hizo muy tarde.

Fue el tiempo que necesitó el lobo para llegar a casa de la abuela, por el camino de los alfileres.

Llamó a la puerta, ¡pam!, ¡pam!

– ¿Quién es? –preguntó la abuela desde la cama.

El lobo puso voz de niña, y dijo:

– Soy yo, abuela, tu nietecita.

– ¡Uy, que voz más rara tienes!

– Es que estoy un poco acatarrada –dijo el lobo.

– Está bien, hija. Tira de la cuerda y levanta la tarabilla, que no está cerrado.

El lobo así lo hizo y entró en la casa. Primero le pegó una patada al gato, que andaba por allí.

Luego, de un salto, alcanzó la cama y en un momento, ¡ñam, ñam!, se comió a la pobre mujer.

Después echó las cortinas, avivó el fuego y se metió en la cama, con el camisón y la cofia de la abuela. Como la cofia tenía muchos encajes, con aquella narizota y aquellos colmillos tan grandes.

Al poco llegó Caperucita, con su canastito, su capa roja y sus flores recién cortadas. ¡Pam, pam!, llamó.

– ¿Quién es? –preguntó el lobo, fingiendo la voz de la abuela.

– Soy yo, Caperucita, que te traigo unos bollos, una botella de leche, ¡y un ramito de flores silvestres!

– Está bien, hijita, tira de la cuerda y levanta la tarabilla.

Caperucita así lo hizo y entró. Muy despacio, porque apenas se veía nada.

– ¡Qué oscuro está esto, abuelita!

– Más oscuro está el corazón del lobo –dijo el gato detrás de las cortinas.

Pero Caperucita no lo oyó bien y le pareció que era algo que había dicho la abuela.

– ¿Qué dices, abuelita?

– Nada, nada, son mis tripas.

– ¿Tienes hambre?

Entonces dijo el gato:

– No te fíes, Caperucita, y lárgate con la cestita.

– ¿Qué dices, abuelita?

– ¡Nada, nada, son mis tripas!

– Te he traído los bollos de leche que hace mi mamá...

– La verdad es que me apetecería más un poco de carne. ¿A ti no?

Y el gato decía:

– ¡Que es el lobo, Caperucita, que es el lobo!

– ¿Qué dices, abuelita?

– Nada, hija, que me suenan las tripitas.

– ¡Corre, Caperucita, corre! –gritó el gato, saliendo de un salto de su escondrijo.

Pero Caperucita se asustó y, no sabiendo donde esconderse, se metió en la cama, gritando:

– ¡Ay, abuelita!

– Ven aquí, hijita. ¡No tengas miedo! –dijo el lobo, abrazándola.

Caperucita notó que tenía muchos pelos y le dijo:

– Abuelita, abuelita, ¡qué velluda eres!

– Es para calentarme mejor –dijo el lobo, abrazándola más.

Luego empezó a desatarle la cinta de la caperuza.

– Abuelita, ¿qué me haces?

– Te quito la caperucita. No querrás dormir con ella, ¿verdad?

– Sí, no, bueno... ¿Dónde la pongo?

– A los pies de la cama.

Caperucita se levantó. Luego dijo:

– ¿Y dónde pongo el corsé?

– Échalo al fuego, que ya está viejo.

– ¿Y donde pongo el vestido?

– Échalo al fuego que está deslucido.

A Caperucita le extrañaron mucho aquellas respuestas y empezó a caminar por la habitación, buscando donde dejar la ropa, en vez de tirarla al fuego.

Más le extrañó que su abuela no protestara como siempre que ella se ponía a curiosear por allí.

Entonces empezó a sospechar. Y el gato maulló más fuerte:

– ¡Tonta, Caperucita! ¿No te das cuenta que ésa no es tu abuelita?

Pero Caperucita sólo vio los ojos del gato en la oscuridad. Se asustó de nuevo y volvió a la cama.

Allí el lobo la abrazó otra vez. Y Caperucita dijo:

– Abuelita, ¡qué unas tan grandes tienes!

– Es para rascarme mejor.

– Abuelita, abuelita, ¡qué hombros tan anchos tienes!

– Es para llevar mi haz de leña mejor.

– Abuelita, abuelita, ¡qué nariz tan grande tienes!

– Es para aspirar mi tabaco mejor.

Y cuando Caperucita ya se fijó en la boca del lobo, dijo:

– Abuelita, abuelita, ¡que me estoy haciendo caca!

– Ay hija, ¡qué ocurrencia tienes! ¿Ahora?

– ¡Sí, ahora! ¡No me puedo aguantar!

– Está bien, sal un momento fuera, pero no tardes, que hace mucho frío y andan por allí los lobos.

– Que me lo digan a mí –dijo Caperucita, pero en voz muy baja.

– Por si acaso, te amarraré una cuerdecita, y si sientes algún peligro, tira de ella para que yo acuda enseguida.

Así que el lobo le amarró a Caperucita una cuerda por la muñeca. En realidad era para que no se escapara. Caperucita recogió el corsé y el vestido, pues fue lo único que encontró en la oscuridad, salió y se puso debajo de una higuera, como la que tiene que hacer... eso.

Pero lo que hizo fue morder la cuerda, venga a morder.

Mientras tanto, el lobo, desde adentro, decía:

– ¿Te pasa algo, Caperucita?

– No abuela, es la tripita, que está muy durita.

Y al cabo de un rato, como tardaba tanto:

– Hija, Caperucita, has acabado?

Pero la niña había conseguido romper la cuerda y había salido corriendo.

Cuando el lobo se dio cuenta, salió corriendo detrás de ella. Claro que Caperucita le llevaba un buen trecho, porque además ya se había dado cuenta de cuál era el camino más corto.

Corriendo llegó a su casa y al lobo lo dejó con tres palmos de narices.

– ¡Pero hija! ¿De dónde vienes tan sofocada? –preguntó la madre—. ¿Y tu caperuza roja, con lo linda que era?

Entonces la niña contestó:

– A los pies de la cama la dejé, ¡y no vuelvo por ella aunque de frío me muera!
Y colorín colorado, este verdadero cuento se ha acabado.

APÉNDICE 2

Cuadro 1. Principales obras de Charles Perrault por su relación cronológica o temática con los *Cuentos de antaño*

Año	Obras
1675	<i>El laberinto de Versalles</i>
1691	<i>Griselidis</i>
1693	<i>Los deseos ridículos</i>
1694	<i>Piel de asno</i>
1695	Volumen de cuentos en verso con prefacio añadido (incluye <i>Griselidis</i> , <i>Piel de asno</i> y <i>Los deseos ridículos</i>)
1697	1. <i>Paralelo de los antiguos y los modernos</i> 2. <i>Hombres ilustres I</i>
1700	<i>Hombres ilustres II</i>

Año	Obra	Atribución a Pierre	Sin nombre de autor	Atribución a Charles
1695	Copia manuscrita de los <i>Cuentos de Mamá Oca</i> [<i>Contes de ma Mère l'Oye</i>]. Incluye: Dedicatoria a Mademoiselle, "La bella durmiente", "Caperucita roja", "Barba Azul", "El gato con botas", y "Las hadas"	Firmado por "P.P."		
1696	"La bella durmiente"	En agosto se imprime <i>La Marquise-Marquis de Banneville</i> , donde se dice que es obra "del hijo de un Maestro" sin especificar el nombre del autor	En febrero se publica en el <i>Mercurio</i> sin nombre de autor, pero diciendo que es "de la misma persona que escribió la historia de la pequeña Marquesa"	
1696	Mención a los <i>Cuentos de Mamá Oca</i>	Dubos comenta a Bayle que Barbin está imprimiendo "los <i>Cuentos de Mamá Oca</i> por M. Perrault"		Dubos comenta a Bayle que Barbin está imprimiendo "los <i>Cuentos de Mamá Oca</i> por M. Perrault"
1696	Privilegio de los <i>Cuentos</i>	Otorgado a Pierre el 26 de octubre		
1697	<i>Cuentos</i> [<i>Histoires ou contes du temps passé</i>] también citados como <i>Cuentos</i> en prosa (para distinguirlo de aquéllos en verso). Incluye: "La bella durmiente", "Caperucita Roja", "Barba azul", "El gato con botas", "Las Hadas", "Cenicienta", "Riquete el del copete" y "Pulgarcito".	1ª publicación firmada por "P. Darmancour" Dubos los atribuye a M. Perrault Se publican en Holanda, "por el hijo de M. Perrault, de la Academia francesa"	En enero, el <i>Mercurio</i> dice que son del mismo autor que "La Bella durmiente" Los publica Moejtjens sin autor	Dubos los atribuye a M. Perrault Se dice que Mme d'Aulnoy prepara un segundo volumen a los <i>Cuentos de Mamá Oca</i> de M. Perrault
1703	<i>Cuentos</i>	Villiers dice que se atribuyen al hijo de un célebre académico en <i>Entretiens sur les contes de fées</i>		
1703	La bella durmiente			Atribuido a Charles Perrault en la nota necrológica del <i>Mercurio</i>
1707	<i>Cuentos</i>	Edición de Veuve de Jasques Desbordes: M. Perrault		Edición de Veuve de Jasques Desbordes: M. Perrault
1721	<i>Cuentos</i>	Edición de Veuve de Jasques Desbordes: M. Perrault		Edición de Veuve de Jasques Desbordes: M. Perrault
1724	<i>Cuentos</i>		Edición de Nicolas Gosselin: Sin autor	
1742	<i>Cuentos</i>		Edición de Coustelier: Sin autor	
1777	<i>Cuentos</i>		Editor desconocido: Sin autor	
1781	<i>Cuentos</i>			Edición de Lamy: Charles Perrault
1785-1789	<i>Cuentos</i>			El <i>Cabinet de fées</i> los atribuye a Charles Perrault

Cuadro 2. Publicación de los *Cuentos* (*Histoires ou contes du temps passé*)

Autor	Opinión respecto a la atribución de los <i>Cuentos</i> en prosa	Año	Obra
Villiers	Villiers dice que se atribuyen al hijo de un célebre académico	1703	<i>Entretiens sur les contes de fées</i>
Editores	Se le atribuyen a Charles Perrault	Siglos XVIII al XX	
Fromm	No menciona el problema de la atribución	1951	<i>The forgotten language. An introduction to the understanding of dreams, fairy tales and myths</i>
Delarue	Cita a Pierre Perrault como autor de los <i>Cuentos</i> , pero también se refiere a “Perrault”, como si fuera Charles Perrault.	1957	<i>Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d’outre mer</i>
Soriano	Trata de probar la paternidad de Perrault basado en el psicoanálisis	1968	<i>Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires</i>
Bettelheim	Menciona que Charles Perrault hizo creer que los <i>Cuentos</i> los había escrito su hijo de 10 años [sic]	1977	<i>Psicoanálisis de los cuentos de hadas</i>
Collinet	Menciona el problema de la atribución, pero pone sólo “Perrault” en el título	1981	Estudio crítico de los <i>Cuentos</i> en la edición de Gallimard.
Robert	Menciona el problema de la atribución pero supone es un recurso literario de Charles Perrault.	1982	<i>Le conte de fées littéraire en France, de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle</i>
Zipes	No menciona el problema de la atribución.	1983	<i>Fairy Tales and the Art of Subversion</i>
Darnton	No menciona el problema de la atribución	1984	<i>La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa</i>
Vellay-Valentin	No menciona el problema de la atribución	1992	<i>L’histoire des contes</i>
Pisanty	No menciona el problema de la atribución	1993	<i>Cómo se lee un cuento popular</i>
Orenstein	Los atribuye a Charles Perrault, pero menciona Pierre D’armencourt [sic]	2002	<i>Little Red Riding Hood Uncloaked</i>
Almodovar	“Esta versión se basa en textos recogidos de la tradición oral francesa”	2004	<i>La verdadera historia de Caperucita</i>
Beckett	Los atribuye a Charles Perrault, pero menciona a Pierre Perrault d’Armancour [sic]	2007	<i>Red Riding Hood for all ages</i>

Cuadro 3. Perrault frente a la crítica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**La función Perrault en *Le Petit Chaperon rouge*
y la invención de la tradición**

Tesis

**Para optar por el grado de LICENCIADO en LENGUA Y
LITERATURAS MODERNAS -LETRAS FRANCESAS-**

Presenta: José Nayar Rivera Méndez

Directora de tesis: María Cristina Azuela Bernal

Enero 2010

