



UNIVERSIDAD DE CHILE

*Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura*

**CIVILIZACIÓN Y SUBVERSIÓN EN
LA CAPERUCITA ROJA**

Informe de Seminario de Grado para optar al Grado de Licenciada en Lengua y
Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumna: Toncy Dunlop Elzo

Profesora Guía: María Eugenia Góngora

Seminario de Grado "Relato, Memoria, Escritura: Cómo leer y escribir un
cuento"

Diciembre de 2010

Índice de contenido

Breve Introducción al Origen de la Literatura Infantil como Categoría Específica...	3
La selección del cuento “La Caperucita Roja”	6
Desde El cuento de la abuela hasta los esfuerzos civilizatorios de Perrault	8
La Caperucita Roja de los Hermanos Grimm: una niña en apuros	15
Caperucita en el vertiginoso siglo XX: la animación de Tex Avery	21
Conclusiones.....	28
Bibliografía	30
Anexo	31
El cuento de la abuela, recopilación de Paul Delarue (1957).....	31
La caperucita roja, Charles Perrault (1697)	32
Moraleja	34
La Caperucita Roja, Hermanos Grimm (1812).....	35
Imágenes e ilustraciones	38

Breve Introducción al Origen de la Literatura Infantil como Categoría Específica

El fenómeno de investigación que he seleccionado para mi propuesta final es el de la literatura infantil, categoría evidentemente conflictiva debido a la dificultad para su categorización y la carencia de material crítico en torno al tema. La literatura infantil estaría determinada no en su producción, como algunos otros géneros, o por aspectos formales¹, sino que por el destinatario que se configuraría en la narración: un narratario infantil. Consideraremos también como literatura infantil aquella que, aunque el narratario no sea explícitamente un niño o niña, haya sido tradicional y convencionalmente aceptada como tal. Me parece pertinente definir esta categoría en términos de su recepción, como ya he expuesto, más allá de su producción (no incluiría, por ejemplo, literatura escrita por niños o adolescentes).

Ahora bien, el surgimiento de la así llamada "literatura infantil" no puede separarse de la historia de la infancia propiamente tal. No es casualidad que se identifique el surgimiento de este género en su especificidad en el siglo XVIII, tiempo en el cual se produjo un cambio en la consideración particular de la infancia, que ya venía anunciándose en siglos anteriores. Para Philippe Ariès la infancia sería un "invento de la modernidad"; según esta idea, la época premoderna no habría tenido una concepción de la infancia, es decir, un conjunto de espacios diferenciados, expectativas sociales hacia los niños y un estatus específico que les otorgara una distinción frente a los adultos. Esto, debido a la representación que Ariès observaba que se hacía de los niños: eran representados como adultos de menor tamaño, o bien considerados como objetos graciosos similares a animales pequeños. Con la llegada de la modernidad, Ariès identifica un cambio en la percepción de la infancia como edad particular, y también

¹ Géneros que se definirían como tales debido al tratamiento necesario de ciertos temas desde ciertas perspectivas -pensemos, por ejemplo, en la especificidad temática de la ciencia ficción, el tema del aprendizaje en la *Bildungsroman*, o el infaltable motivo del viaje en la literatura de viajes-, ni tampoco por aspectos formales, puesto que no podemos encontrarnos con los clásicos cuentos tradicionales infantiles, o novelas convencionalmente catalogadas como tal más allá de su contexto de publicación, como sería *Robinson Crusoe* de Defoe o *Los viajes de Gulliver*.

atribuye este cambio a la consideración del saber colectivo, por vez primera, acerca de que “el alma del niño era, también, inmortal” (Aries, 43).

La inclusión de los niños como sujetos en los cuales recaían expectativas sociales produjo la necesidad de discursos que educaran a los infantes en los roles que los convertirían en sujetos adultos deseables para la sociedad de la época. La ideología ilustrada abogaba por la difusión del conocimiento y es presumible que parte de este impulso se trasladó a la formación de los niños. Junto con el discurso dieciochesco de la alta difusión del conocimiento y la creciente importancia de la alfabetización, surgieron varias compilaciones de cuentos tradicionales folclóricos -que no eran pensados originariamente para niños, como vendría siendo la cruenta versión oral francesa de La Caperucita Roja, titulada *El cuento de la abuela*- adaptados para contener una enseñanza moral explícita, dirigida directamente a un narratario infantil. La recopilación de cuentos infantiles de Perrault, *Les Histoires et contes du temps passé avec des moralités, ou Contes de ma Mère l'Oye* (*Historias y Cuentos de Tiempos pasados con moralejas, los cuentos de la Mamá Oca*) de 1697, sería uno de los representantes más paradigmáticos de esta tendencia recopilatoria, aunando el espíritu de catalogación e historicismo de la Ilustración (eran recopilaciones de cuentos tradicionales, por supuesto que modificados por el autor), la constitución de una tradición propiamente nacional, con el fomento de la alfabetización y la necesidad de educación de los niños mediante moralejas para las nuevas exigencias sociales de la modernidad. Cuentos tan célebres como la ya mencionada Caperucita Roja, *Barba Azul*, *El Gato con Botas*, *Cenicienta*, *Riquet el del copete*, *Pulgarcito*, *La bella durmiente* y *Piel de Asno*, fueron incluidos en la obra de Perrault.

Este autor, claro está, no fue el único en sumarse a la producción de literatura infantil en la Ilustración. Además de cuentistas como Madame Leprince de Beaumont, destaca la figura de los fabulistas, como Félix María de Samaniego o Tomás de Iriarte en España. En esta época, además, ocurren dos acontecimientos trascendentes: la publicación, por un lado, de *Los viajes de Gulliver* y, por otro, de *Robinson Crusoe*. Son estos claros ejemplos de lo que todavía hoy son dos temas que a pesar de no ser definitorios, parecen llevarse bien con el género: los relatos de aventuras y el adentrarse en mundos imaginarios, inexplorados y diferentes; la literatura de temática fantástica.

Particularmente en el caso de España me resulta tremendamente interesante: a finales del XVIII aparece el primer periódico para la infancia español, la *Gazeta de los Niños*, modelo editorial que se desarrollará sobre todo en el siglo XIX al mismo tiempo

que una incipiente industria cultural dirigida a los niños. Sin embargo, el principal aspecto de la literatura española infantil dieciochesca que me interesa abordar tiene como objeto los pliegos de aleluyas, o como se conocían en Cataluña, “aucas”. Estas pertenecían a la denominada literatura popular de cordel, la estampería popular. En lo formal, se trata de impresos sueltos que se presentan como hojas de tamaño variable, con series impresas de imágenes sobre un tema concreto, por lo general en 48 viñetas. En su primera etapa las aleluyas eran sólo enumerativas y recogían una colección de estampas o viñetas que más tarde, al desarrollarse el lenguaje gráfico, serían descriptivas para después alcanzar una intención narrativa. Las aleluyas, que se dirigían a todos los lectores con una clara función recreativa y educativa, por lo menos en lo moral, facilitaron a los niños españoles el primer acercamiento a las formas elementales de la lectura a través de la imagen y de textos esquemáticos y fáciles. Hay que tener presente que la sociedad española del XVIII y de principios del XIX era agraria y estamental y soportaba unas elevadísimas tasas de analfabetismo, y no existía una infraestructura de bibliotecas que hiciese posible la alfabetización, por decirlo de alguna manera, masiva.

Se han encontrado aleluyas de siglos posteriores, decimonónicas, que representan obras literarias simplificadas como el *Quijote*, el mismo *Robinson Crusoe*, o la fábulas de Samaniego. También hay aleluyas picarescas, satíricas, con motivos religiosos o costumbristas, aleluyas que recogen categorizaciones y catálogos dieciochescos, como índices de aves y animales del Nuevo Mundo. Si bien las aleluyas no conformaban textos de estructuras complejas, es innegable que la enorme difusión que tuvieron en España contribuyó a crear en la sociedad de la época, sobre todo entre los menos y peor alfabetizados, un estado de receptividad hacia las imágenes que preparó y educó a las personas del aquel tiempo en la lectura visual, lo que acabaría por cambiar la perspectiva cultural del sujeto contemporáneo, considerando el contexto de la Ilustración española, cuyo proceso de desarrollo y alfabetización fue mucho más lento que otros países de Europa central y septentrional como Francia, Inglaterra o Alemania.

La selección del cuento “La Caperucita Roja”

Hemos visto que la literatura infantil nace, principalmente, como un género ideológicamente cargado: si los receptores han de ser niños, se apunta directamente hacia su formación civilizatoria como lo que la sociedad ha determinado en cuanto a modelos de sujetos deseables en la vida adulta y ciudadana posterior. Es el paso desde cuento folclóricos a cuento infantil, que he descrito en los párrafos anteriores, y asimismo su posterior evolución a través de la modernidad, en lo que reside el interés para esta investigación. Los cuentos han cambiado, pero ¿para qué han mutado?, ¿qué nos dicen estos cambios acerca de las sociedades en las que habitan?. Si es literatura infantil, y por tanto formadora, imbuida de visión de mundo, ¿qué nos dicen las variaciones narrativas acerca de los cambios en el mundo que la produce y recibe?. El para qué de estos cambios en distintas esferas de la narración es lo que ha de ser analizado a continuación.

He seleccionado *La Caperucita Roja* ya que es un cuento paradigmático de lo que intuimos como literatura infantil, una mención espontánea dentro de esta categoría, lo que Kleiber hubiese identificado como un representante idóneo dentro de su semántica de los prototipos². Los personajes son altamente reconocibles en sus funciones y características (lobo, caperucita, abuela, leñador), y la historia es profusamente reproducida aún hoy por vía oral, escrita, y cinematográfica. Más aún, incluye una acusada visión de género y violencia simbólica al ser la protagonista, en todas sus versiones, una niña caracterizada por la *imprudencia*. Analizaré las primeras versiones orales y folclóricas recogidas en Europa donde el cuento representaba el paso ritualizado de una niña hacia la adultez y la toma de conciencia acerca de la vida, y cómo fue finalmente transformado por Perrault y

2 Kleiber, Georges: “Semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico” Madrid, Visor, 1995.

El prototipo es considerado “como el ejemplar más idóneo e incluso el mejor caso, el mejor representante o caso central de una categoría” (p. 47), para pasar posteriormente a definirse “como el ejemplar idóneo *comúnmente* asociado a una categoría. De esta forma, los aspectos graduales de proximidad al prototipo dentro de la categoría quedan definidos por la frecuencia del uso o asignación entre los sujetos (forma estadística):

“el estatuto de prototipo no es adjudicado en la versión estándar más que sobre la base de una elevada frecuencia, única garante de la estabilidad inter-individual necesaria para su pertinencia” (p. 49)

los Hermanos Grimm en una historia de violación y brutalidad, hasta algunas de las representaciones actuales de la narración. Observaremos cambios y características que permanecen fijas a lo largo del tiempo, otras que varían, y analizaremos hacia dónde va todo esto. Claramente los cuentos infantiles no son ni inocuos ni inocentes ni eternos: cambian, mutan, y hablan de sí mismos y del mundo en estos procesos.

Desde *El cuento de la abuela* hasta los esfuerzos civilizatorios de Perrault

“Mucho tiempo habríamos soportado y padeceríamos, aún hoy, un régimen victoriano. La gazmonería imperial figuraría en el blasón de nuestra sexualidad retenida, muda, hipócrita.

Todavía a comienzos del siglo XVII era moneda bastante corriente, se dice, cierta franqueza. Las prácticas no buscaban el secreto; las palabras se decían sin excesiva reticencia, y las cosas sin demasiado disfraz; se tenía una toleran familiaridad con lo ilícito. Los códigos de lo grosero, de lo obsceno y de lo indecente, si se los compara con los del siglo XIX, eran muy laxos. Gestos directos, discursos sin vergüenza, transgresiones visibles, anatomías exhibidas y fácilmente entremezcladas, niños desvergonzados vagabundeando sin molestia ni escándalo entre las risas de los adultos: los cuerpos se pavoneaban.”

- Michel Foucault, *Nosotros, los victorianos* en: *La historia de la sexualidad*, v. I

Es difícil identificar un antecedente certero de la primera versión escrita de *La caperucita roja* de Perrault debido a la enorme variedad de versiones que circulaban en la Europa de la época, sometidas a todo tipo de variaciones propias de la literatura oral: todas cruentas, ninguna, ciertamente, que se ajustara a lo que hoy consideraríamos “infantil”. Las historias germinaban en toda Europa como versiones de un cuento grotesco acerca de una niña que va a visitar a su abuela y que, al tomar el camino equivocado en el bosque, se encuentra con un lobo –e incluso un *hombre lobo*, según veremos- quien devora a su abuela y luego le hace comer de la carne y beber de la sangre de la anciana. Los finales varían: en algunos, la niña se salva, escapando. No así en otras versiones, donde es devorada con salvajismo. No hay ni caperuzas, ni advertencias, ni leñadores ni moralejas: hay canibalismo, abuso y diversión adulta. La versión temprana del siglo XVIII recogida por Robert Darnton es explícita en la siguiente escena:

“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 niña comió así lo que se le ofrecía; mientras lo hacía, un gatito dijo:

– ¡Cochina! ¡Has comido la carne y has bebido la sangre de tu abuela!” (Darnton, 62)

El folclorista francés Paul Delarue nos narra una escena similar, esta vez protagonizada por un *bzou*, un hombre lobo, recogida y publicada por primera vez en 1951:

“Mientras tanto, el hombre lobo llegó a la casa de la abuela, la mató y puso un poco de su carne en la despensa y una botella de su sangre en el estante. La niña llegó y llamó a la puerta.

- Empuja- dijo el *bzou*- está cerrada con paja mojada.

- Buenos días, abuelita. Te traigo una hogaza calentita y una botella de leche.

- Ponlo en la despensa, mi niña. Coge la carne que está allí, y bebe de la botella de vino que hay sobre el estante.

Mientras ella comía, un pequeño gato decía:

¡Que puerca! Se come la carne de su abuela y se bebe su sangre.” (Delarue, 1957)

Esta versión de Delarue no fue la única recogida durante su investigación. En total, junto con la folclorista *Marie-Louise Teneze*, recopiló treinta y cinco hermanas orales de Caperucita Roja en distintas variaciones. Algunas provenientes de la tradición propiamente oral, otras influenciadas por el *chaperoncito rojo* de Perrault, y otras versiones producto de una mezcla de ambas líneas de narración, en donde se contiene el contenido grotesco, escatológico y obsceno de las versiones orales, conviviendo con elementos como la misma *caperucita roja*, un invento del escritor francés. Si bien encontramos referencias litúrgicas y mitológicas presentes en estas versiones primitivas las cuales veremos sanitizadas por la mano ilustrada de Perrault (pensemos en la alusión a “aguja y alfileres”, símbolo de ritos asociados al paso a la edad adulta de las niñas costureras, el canibalismo y el mismo hombre lobo, cuya leyenda era popular en la ruralidad francesa), la gran diferencia de las matrices orales y campesinas pre-modernas

encontradas en las versiones anteriores frente a la versión popularizada en el siglo XVIII, reside en la carencia de una moraleja que caiga, con todo el peso de una ideología civilizadora y restrictiva, sobre la protagonista.

En los cuentos campesinos franceses el final catastrófico para el protagonista no supone ningún tipo de sermón, moraleja o castigo por la mala conducta. El universo planteado por estos cuentos no está gobernado por ninguna moral tangible, la buena conducta no determina el éxito, ni la mala conducta el fracaso del protagonista. Caperucita no ha hecho nada para ser devorada por el lobo, "porque en los cuentos campesinos, a diferencia de los de Charles Perrault y de los hermanos Grimm, ella no desobedece a su madre, ni deja de leer las señales de un orden moral implícito que están escritas en el mundo que la rodea. Sencillamente camina hacia las quijadas de la muerte. Este es el carácter inescrutable, inexorable de la fatalidad que vuelve los cuentos tan conmovedores, y no el final feliz que con frecuencia adquirieron después del siglo XVIII." (Darnton, 62.)

Llegado el siglo XVIII, estaba claro que un cuento con tales características grotescas no se vería bien en las cortes y finos salones literarios franceses. El paradigma acerca de la niñez -que, recordemos, estaba sufriendo una etapa de consideración como época específica y fundamental dentro de la vida humana, con sus propias características y necesidades (la "invención de la infancia", como lo hubo de señalar Ariés)- estaba cambiando, y con él, las perspectivas de una literatura para la nueva burguesía y los infantes acomodados. Perrault recogió estas sensibilidades emergentes y las tradujo en una serie de cuentos folclóricos recopilados y sanitizados para servir de modelo a la moral burguesa, donde "la virtud es recompensada en todos lados, y el vicio es siempre castigado"³ (Zipes, 33). Este modelo estético-ideológico en la constitución de esta moral burguesa ilustrada tuvo tanta relevancia, que ha repercutido hasta hoy en los procesos civilizatorios de Occidente: las versiones cuidadosamente revisadas y editadas de los cuentos de Perrault encuentran su eco en la gran industria cinematográfica infantil de Walt Disney en todo el siglo XX. *La caperucita roja* se convirtió rápidamente en uno de los cuentos paradigmáticos de *Historias y cuentos de tiempos pasados con moralejas* (1697) de Perrault, donde los cambios estéticos y narrativos realizados por el autor obedecían a mucho más que a un esfuerzo por encajar en el buen gusto de la aristocracia, sino que a

3 Todas las traducciones de Zipes (2006) son de la autora

la construcción de un discurso que contuviera la moralidad y valores burgueses en la que los niños habían de ser educados.

Dentro de estas consideraciones, nos encontramos con un modelo a seguir construido para las niñas aristocráticas: las "heroínas" representadas en la narrativa de Perrault han de ser siempre hermosas y compuestas, agraciadas, corteses, y sobre todo, han de saber restringirse y controlarse en toda situación. Si la heroína en cuestión fallara en la "prueba de obediencia", como la denomina Zipes, enfrentará inexorablemente un castigo. Este es el caso de la caperucita, la niña desobediente e impulsiva que termina devorada por un lobo. En el párrafo inicial del cuento de 1697, el narrador hace la siguiente descripción de la protagonista: "(...) vivía en una aldea una niña, la más linda de las aldeanas, tanto que loca de gozo estaba su madre y más aún su abuela, quien le había hecho una caperuza roja; y tan bien le estaba que por Caperucita roja conocíanla todos".

Revisando más de cerca la versión que el autor extrajo de las versiones orales del cuento que habría de transformarse en *Le petit chaperon rouge*, es razonable dudar de la verdadera intencionalidad de Perrault al conservar las cualidades folclóricas y eliminar los componentes grotescos que habrían de ofender a la alta sociedad dieciochesca (canibalismo, vocabulario escatológico, sexualidad implícita en el encuentro de la niña con el lobo). ¿Obedecía la escritura y recolección de narraciones de Perrault a un mero afán filológico e histórico?. Dudoso, pues podemos observar que la esencia del cuento y la matriz de la propia advertencia fue modificada. "En vez de advertir a las niñas sobre los peligros de los depredadores en los bosques, el cuento las alerta contra sus propios deseos naturales, los cuales deben ser domados", señala Jack Zipes, y continúa: "la valiente niñita campesina (*que en las versiones primitivas*⁴) (...) muestra cualidades de valor y perspicacia, es transformada en un delicado estereotipo burgués, quien es desvalida, ingenua y culpable, si acaso no estúpida" (Zipes, 45).

Lo cierto es que ni el castigo ni la culpa eran un verdadero tema en las versiones orales populares. Revisemos, nuevamente, las versiones recogidas por Darnton y Delarue para ejemplificar el proceso sanitizador que sufrió la originalmente aguda Caperucita. En *El cuento de la abuela* recogido por Delarue observamos la siguiente escena: la niña ha

4 Nota de la autora

llegado a la casa de la abuela, ya ha bebido su sangre y comido su carne a pedido del lobo, y ahora él le pide que se desvista:

“- Desvístete, mi niña- dijo el hombre lobo- y échate aquí, junto a mí.

-¿Dónde dejó el delantal?

-Tíralo al fuego, mi niña, ya no te va a hacer ninguna falta.”

Y mientras ella preguntaba por cada prenda, él respondía que no necesitaría ya ninguna más y que las tirara al fuego. Ya completamente desnuda, ella se acuesta con el lobo, y es en este momento donde la niña se da cuenta de que la criatura en la cama no es su abuela y planea un escape por sí misma:

“- ¡Oh abuelita, me he puesto mala! Déjame salir.

- Mejor háztelo en la cama, mi niña.

- Ay, no, abuelita, quiero ir fuera.

- De acuerdo, pero no tardes mucho.

El lobo le ató un cordón de lana al pie y la dejó salir. Cuando la niña estuvo fuera, ató el cordón a un ciruelo que había en el jardín. El hombre lobo se impacientó y dijo:

- ¿Estás haciendo mucho? ¿Estás cagando?

Cuando vio que no le respondía nadie, salió de la cama de un salto y vio que la niña había escapado. La siguió pero llegó a su casa justo cuando ella cerraba la puerta tras de sí, poniéndose a salvo.”

Las escenas grotescas, escatológicas, y sexualmente explícitas omitidas en la versión de Perrault incluyen esta decisiva escena que otorga a la melificada, y, por qué no decirlo, terriblemente ingenua Caperucita de las cortes francesas una dimensión de sagacidad y arrojo que no cabría dentro del modelo burgués dieciochesco de la virtud femenina. El proceso en que la joven campesina se interna en el bosque, coronado por aquél encuentro maravilloso y terrible, constituye una afirmación identitaria subversiva, incómoda para la restrictiva normatividad de lo femenino en aquella época. El poderoso simbolismo del bosque en la literatura Occidental ejerce cambios dramáticos y permanentes en el personaje moderno y premoderno: lugar de “terror, error o refugio” (Addison, 116), el bosque de la Caperucita y sus antecedentes cae en la categoría de los primeros. El bosque como lugar confuso, amenazante, asociado con todo aquello contrario

a la modernidad, civilización, e incluso la moralidad: lugar del inconsciente y la locura, el bosque del terror primitivo es también aquél donde el monstruo observa y aguarda escondido entre el follaje oscuro. A pesar de que el panorama suena fatídico, sorprende que la niña escape con audacia de un lugar infernal, y como consecuencia, retorne a su hogar con experiencia de vida, trauma y renovación.

Ciertos autores, como Hans Peter Duerr y el mismo Zipes, asocian la escena de canibalismo y entrega de la niña al lobo con un ritual campesino francés arcaico asociado a la llegada a la pubertad. Duerr señala que en la mentalidad arcaica las personas que querían vivir la vida conscientemente debían salir de su encierro en la sociedad para vagar por los bosques como lobos o salvajes, pues sólo enfrentando y conociendo su lado salvaje, podrían constituirse como seres íntegramente conscientes de sí mismos⁵. Mediante el proceso de incursionar en el bosque y reemplazar a la abuela comiendo sus restos, acostándose en su cama, desnuda con el lobo u hombre lobo, la niña se ha enfrentado con su propio lado salvaje y animal, lista para retornar a su casa hecha una persona consciente y madura.

Este simbolismo profundo de toma de conciencia y auto-conciencia parece haber sido borrado, o al menos notoriamente torcido, por la pluma y visión de Perrault. Ante este panorama de cambios profundos, no sólo estéticos, cabe preguntarse si acaso la intención del escritor francés era restaurar el patrimonio narrativo, filológico e histórico nacional –y con ello, respetando su autenticidad- o si obedecía a re-elaborar sus significaciones al servicio de los intereses sociales que aquí hemos revisado. En la versión de Perrault, la Caperucita no sólo es salvajemente devorada producto de sus actos, sino que se incluye una dura moraleja que se extiende a las niñas en general:

“Aquí vemos que la adolescencia,
en especial las señoritas,
bien hechas, amables y bonitas
no deben a cualquiera oír con complacencia,
y no resulta causa de extrañeza
ver que muchas del lobo son la presa.”

No es difícil entender por qué en el caso de la Caperucita estos intereses son tan notorios: la protagonista es una niña. Una mujer, o, mejor dicho, un modelo de mujer. Hay

5 Cit. en Zipes, p.45

ciertas “virtudes femeninas” que Perrault rescata a lo largo de sus cuentos y que se mantienen siempre en una línea: belleza, dulzura, generosidad, dedicación a la vida doméstica y sumisión a las figuras masculinas (como padres o esposos), acaso un modelo –y también una denuncia de los ejemplos contrarios- de las conductas femeninas que el escritor observaba en las mujeres aristocráticas y de la alta burguesía de las cortes de la época.

A pesar de que Perrault no era, ciertamente, el único escritor de cuentos de hadas en la sociedad francesa de la época, encontramos en él, de manera espectacular, una visión paradigmática a la cual la mayoría de los escritores suscribía: el cuento de hadas literario era usado como un medio para discutir y promover las maneras correctas de crianza y comportamiento, ejemplificadas mediante modelos extraídos de las prácticas en la cortes y círculos de la alta burguesía, así como las fuentes teóricas de guías y manuales de comportamiento. El centro de la discusión y preocupación era la civilidad, el proceso civilizador que se vivía y debía ser normado, dirigido. El discurso de los cuentos de hadas se configuraba, entonces, como un mecanismo de difusión y representación de estas preocupaciones y reflexiones, tornándose cada vez más moralista en la medida que los niños comenzaron a perfilarse como la audiencia mayoritaria. *La caperucita roja*, incluso como la conocemos hoy, es sólo un engranaje –uno importantísimo, por cierto- dentro de los mecanismos sociales desplegados en los cuentos infantiles. Cómo han seguido cambiando sus representaciones y funciones, es lo que revisaremos en los capítulos siguientes.

La Caperucita Roja de los Hermanos Grimm: una niña en apuros

El advenimiento del siglo XIX trajo consigo la aparición de quienes serían los articuladores fundamentales del cuento de la *Caperucita Roja*, y del discurso de los cuentos de hadas en general, como los conocemos hoy en Occidente: los Hermanos Grimm y su fértil recopilación de cuentos folclóricos europeos, estilizados literariamente en perdurables cuentos de hadas. Desde su primera publicación en 1812, los Grimm cambiarían definitivamente los paradigmas y estructura de los cuentos infantiles y su proyección en la sociedad y la historia. Las crecientes estadísticas de alfabetización decimonónicas, la constitución cada vez más específica de la infancia como época particular de la vida humana, y la consolidación de la sociedad burguesa, fueron, entre otros, factores determinantes para el éxito de las publicaciones de los Grimm. El último elemento enumerado fue quizás el de mayor importancia, ya que los autores contribuyeron activa y exitosamente, al proceso formativo de la nueva sociedad burguesa en Alemania y Europa. A través de toda su constitución narrativo-discursiva, es posible encontrar en sus cuentos de hadas una suerte de misión normativa y formativa para los valores que acompañarían esta nueva sociedad. Los Grimm asumieron la misión fortalecer el desarrollo de una identidad nacional y burguesa, estudiando y difundiendo relatos orales tradicionales, mitos y costumbres, plasmando esta voluntad y tradición en sus cuentos infantiles.

La primera recopilación publicada de los Hermanos Grimm data de 1812, llevando por título *Kinder-und Hausmärchen*, o *Cuentos de los niños y del hogar*, donde se incluyó el cuento *La Caperucita Roja (Rotkäppchen)*, que se convertiría, hasta hoy, en la narración más popular y leída de toda la obra. Se presume que la historia de la Caperucita llegó a Alemania luego del tremendo éxito de popularidad que tuvo en Francia la versión sexualmente restrictiva y civilizadora de Perrault, en donde el cuento terminó por fundirse con el sustrato folclórico alemán en una época de agitación intelectual en beneficio de la constitución de identidades nacionales, de valoración de lo popular y lo mágico, en corrientes literarias movidas por el Romanticismo. Estas influencias confluyeron en los

Grimm, lo que sumado a la formación de filólogo y folclorista de Jacob, y la veta poética de Wilhelm, produjeron una obra de gran valor literario e histórico. Sin embargo, a pesar de las intenciones de rescatar el sustrato popular y mitos de Alemania, introdujeron grandes variaciones elementales en las narraciones que actuaron, sin duda, como dispositivos ideológicos para articular el nuevo sentido de familia burguesa que se estaba gestando. Fusionando estas intenciones ideológicas con una estilización literaria riquísima y un rescate de valores nacionales altamente apreciados, los Grimm lograron conectar con la sensibilidad de toda una época que marcaría aquél carácter perdurable de su literatura a niveles inesperados. Sus cuentos serían leídos en las nuevas familias de clase media y burguesas en voz alta, donde los padres amorosos educarían y divertirían a los niños sentados a su alrededor, en un contexto donde los Grimm eran los “misioneros burgueses que veían en sus cuentos una misión” (Zipes, 62)

Con respecto a las fuentes de la colección y las primeras versiones escritas, fueron profundamente revisadas y modificadas por los hermanos. Se presume que las principales fuentes de los autores fueron la misma edición de Perrault, y versiones orales que mezclaban sustrato folclórico con las modificaciones del francés, ya que el cuento fue rápidamente reabsorbido por la cultura oral luego de ser escrito. Los Hugonotes provenientes de Francia probablemente llevaron parte de esta difusión a Alemania. Wilhelm Grimm, el más conservador de los dos hermanos, hizo la mayoría de las revisiones, con el fin de sanitizar los cuentos y hacerlos más aceptables para los niños de la burguesía, “a pesar de que la primera publicación no fue expresamente dirigida para niños” (Zipes, 62). La primera edición de *Cuentos de niños y del hogar*, publicada en dos volúmenes entre 1812 y 1815, profusamente anotada y sin ilustraciones de ningún tipo, distaba mucho de ser una lectura ligera. Entre sus intereses principales encontramos el de una investigación filológica, motivada por una ideología de un retorno nacional a las “raíces”. Así, mientras en el prefacio de la primera edición de 1812, escrita por Wilhelm Grimm aseguraban que: “Hemos tratado de presentar estos cuentos de hadas de la manera más pura posible (...) no se ha agregado, embellecido o cambiado ningún detalle”, lo cual ya hemos identificado como altamente dudoso, luego especifican: “El libro no está escrito para niños, aunque si les gusta, tanto mejor; no hubiera puesto tanto ánimo en componerlo de no haber creído que las personas más graves y cargadas de años podían considerarlo importante ...”.

En la segunda edición se dieron la tarea de completar cuentos y tener en cuenta a los lectores más jóvenes: “Sin embargo, en esta nueva edición hemos borrado cuidadosamente todas las expresiones inadecuadas para la niñez. Si, no obstante, se hubiera de objetar que a los padres este u otro detalle les resulta embarazoso o chocante, de modo que serían renuentes a poner el libro en las manos de los niños, podría haber casos en que su preocupación estuviera justificada y entonces ellos pueden escoger fácilmente: en general, es decir, en condiciones sanas, eso es ciertamente innecesario.” Los Grimm recolectaron los cuentos no sólo para “hacer un servicio a la historia de la poesía y la mitología”⁶, sino que para crear un libro que produjera aquél efecto de placer educación, el ya famoso *docere* y *delectare*. En la edición de 1819 del ya citado libro, los autores lo denominan un *Erziehungsbuch*, un “libro educativo”, en el cual discuten y exponen la manera en que hicieron los cuentos más “puros, verdaderos, y justos” (Zipes, 62), y a través de lo cual sanitizaron y eliminaron aquellos pasajes que podrían ser dañinos para la lectura de los niños de la época. La audiencia lectora de Alemania se hacía cada vez más victoriana en términos de sus estándares morales. Wilhelm Grimm quería satisfacer y contribuir a aquellas demandas sociales, por lo que adecuó los cuentos con tremenda rigurosidad.

En el transcurso de mi investigación me he encontrado con varios ejemplos de cuentos de hadas pertenecientes a la compilación de los Grimm que sufrieron grandes modificaciones en cortos periodos de tiempo. Comparando versiones del manuscrito de 1810 con ediciones de 1812 y 1857, salta a la vista que los cuentos fueron muy ornamentados con el paso del tiempo, estructuras narrativas simples se complejizaron para dar más datos acerca del cronotopo narrativo y cómo se articula en ellos la batería valórica que los Grimm buscaban imponer. Se melificaron las descripciones, se suavizaron las referencias sexuales, se hizo aún más ingenuo el carácter de las mujeres protagonistas. En el caso de *La caperucita roja*, basta comparar la versión de 1697 de Perrault con la Rotkäppchen de los Grimm de 1812 para notar estos cambios a primera vista. El primer párrafo de la versión de los Alemanes va de la siguiente manera:

“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

⁶ Según señalan los propios Grimm en su prefacio *Cuentos para los niños y el hogar*, en la edición de 1819.

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”.

Tenemos ante nosotros una niña “adorable”, justo como en el cuento de Perrault, objeto de adoración de su familia y el pueblo entero, que se constituye, ya no como una simple campesina, sino que como el epítome de la inocencia misma. Hemos recorrido una gran distancia desde la campesina sencilla y valiente de las versiones orales, porque acá nos encontramos con un modelo femenino llevado al extremo de la dulzura e ingenuidad, todo coronado por la advertencia -inexistente en la versión previa de Perrault- de la madre, un detalle no menor si observamos que a través de los siglos, ninguno de los cambios en esta historia ha sido precisamente inocente (detalle sobre el cual volveré más adelante). Si hay algo que encontramos presente, y muy intensamente, es la profundización de la sanitización a la que es sometida el sustrato original del cuento, especialmente en cuanto a la configuración de la Caperucita como personaje: es sometida a una violencia tremenda, siempre en forma de una violación simbólica. En Perrault enfrenta la muerte, y en el cuento de los Grimm es sometida la brutalidad del lobo-macho por su propia y esta vez explícita desobediencia a la advertencia materna. Finalmente la conclusión de los acontecimientos, aunque varía narrativamente, es la misma en estas dos últimas versiones: la Caperucita es violentada *por culpa suya*. El hecho de internarse en un lugar oscuro, peligroso, el encuentro imprudente con un lobo evidentemente amenazante, y llegar incluso a acostarse junto a él con consentimiento sin darse cuenta que la bestia no es la abuela, confabulan para articular aquél discurso acerca de la violación que subyace a la narración y permanece en muchos lugares hasta hoy: la Caperucita roja *quería ser violada*, y en esa radica la violencia simbólica y de género del discurso de Perrault, los Grimm, y muchas de las elaboraciones que les siguieron.

Volvamos, por ahora, al análisis del cuento central de este capítulo: es bien sabido que la mayor modificación que introdujeron los Grimm al cuento de Perrault fue el final

feliz, gracias a la afortunada aparición de aquella benévola autoridad patriarcal en la figura de un leñador o cazador, quien llega a salvar a la Caperucita y la abuela llenándole a lobo la panza con piedras. El lobo trata de escapar y muere. Claramente, los autores habían encontrado el final de la versión francesa demasiado trágico y sexualmente sugestivo (recordemos que la niña muere devorada en una cama). Suprimieron también aquella extensa moraleja en verso que he citado parcialmente en el análisis anterior, pero incluyeron una enseñanza en la narración que le sigue al clímax: la Caperucita se encuentra con otro lobo en el bosque, pero esta vez ella acude rápidamente donde la abuela, quien le da instrucciones de cómo engañar al lobo, lo que resulta en que éste muera ahogado. Ya nos referimos al modelo de género femenino que Perrault instaló y los Grimm exageraron, pero siento la necesidad de volver sobre el tema porque me parece que pervive no resuelto hasta hoy, incluso hasta en las versiones que escuchamos hoy en la cotidianidad. Esta versión decimonónica deja a Caperucita roja al borde del aturdimiento y en la más completa indefensión: es una niña linda, inocente y terriblemente incapaz de evadir el peligro por sus propios medios, incapaz de salvarse y desenvolverse en el mundo cada vez más complejo de la modernidad. Si en Perrault esta estupidez le trae como consecuencia la violación y la muerte, en los Grimm sólo es capaz de salvarse a través de diversas figuras de autoridad: el cazador, la abuela, la madre. El encuentro con el lobo nunca fue una casualidad, ni siquiera en las versiones primitivas. Ya vimos que en la versión recogida por Delarue el encuentro con el lobo es el catalizador de una transformación de la campesina en que por medio del contacto con lo salvaje, retorna a casa imbuida de nueva sabiduría. En las dos versiones posteriores que estamos analizando, la misión del lobo es concretar una enseñanza restrictiva, un castigo, por medio de la degradación.

Es pertinente retomar ahora el motivo de la advertencia materna añadida por los Grimm, pues esta es la marca textual que evidencia la profundización que realizaron los autores en relación a la misión pedagogizadora del cuento, que Foucault identifica como la “pedagogización de la sexualidad infantil” (Foucault, 104), mecanismo por el cual familias, educadores, y eventualmente psicólogos tendrían que hacerse cargo del peligroso, y a la vez vulnerable, potencial sexual infantil. Caperucita establece un contrato de palabra con su madre, quien le ordena obediencia al exigirle que se mantenga en la ruta fija a la casa de la abuela, contrato que es finalmente roto por la niña cuando

sucumbe a las tentaciones sensuales del bosque. Esto tendría que conllevar un castigo ejemplar, para que la pedagogización sobre la niña (y todas las niñas que escucháramos o leyéramos el cuento, incluso aún hoy) surtiera efecto. El bosque, que ha sido identificado como el lugar del terror y la locura dentro de la literatura, se convierte, según Catherine Addison en la salvación de la Caperucita, porque el bosque también sería la fuente de sabiduría del cazador que la rescata (Addison, 18). Discrepo de esta visión, ya que al parecer la autora no ha reparado en el hecho de que quizás la mayor tragedia de la Caperucita es el ser salvada por otros -nunca por ella misma-, por un hombre o autoridades adultas, dejando en evidencia toda su incapacidad femenina e infantil. Si acaso el bosque es la fuente de sabiduría y desenvoltura del cazador, es también la fuente de una legalidad autoritaria, restrictiva y violenta, que no hace más que rescatar a la niña sólo para hacerle ver que sus formas autónomas y espontáneas deben ser firmemente reprimidas. El bosque no sólo se ha armado de terror y del cuestionable refugio que simboliza el cazador, sino que también, y antes que todo, estuvo armado de seducción: el lobo es un animal altamente seductor, que explota el deseo de la niña por la libertad que simboliza aquél bosque desconocido y lleno de atracciones. La oposición entre el camino correcto y el espacio indómito del bosque, aquel conocido juego de contraposiciones entre el orden, civilidad, obediencia y razón, versus la naturaleza salvaje, libre y contraria a las enseñanzas de la modernidad.

Los Grimm trataron de eliminar toda crueldad y sexualidad implícitas en el cuento, para imponerle a la Caperucita obediencia a los estándares normativos de la responsabilidad establecida por los adultos, donde la salvación sólo viene de la mano de una figura patriarcal que con su fortaleza mantiene a raya y controla las intempestivas fuerzas de la naturaleza: las del bosque, y también las de la naturaleza femenina de la Caperucita. Mediante esta dura enseñanza, ella aprendería a moverse dentro del orden racional que por su naturaleza impetuosa, resultaba extraño y peligroso para ella. Con esta versión se termina de cumplir aquél proceso anunciado por Foucault en la cita que he incluido al comienzo de la sección anterior⁷: lo que primitivamente era un cuento oral honesto, sexualmente explícito, acerca de los peligros de los bosques y las aventuras de una campesina que aprende una lección por sí misma, se transformó en un modelo

victoriano de auto-restricción, de normativización sobre los cuerpos y la sexualidad, construido sobre un discurso relamido, adornado, y altamente codificado.

Caperucita en el vertiginoso siglo XX: la animación de Tex Avery

“Una tarde, en un bosque oscuro, un gran lobo esperaba por una pequeña niña que iba a aparecer llevando una cesta de comida para su abuela. En efecto, la niña apareció cargando con la cesta de comida. “¿Vas a llevarle esa cesta a tu abuelita?”, preguntó el lobo. La pequeña niña dijo que sí, que así era. Entonces el lobo le preguntó dónde vivía su abuela y la niña se lo dijo, y el lobo desapareció entre los árboles. Cuando la niña abrió la puerta de la casa de su abuela vio que había alguien acostado en la cama con el gorro de dormir puesto. No se acercó a más de unos pasos cuando se dio cuenta de que no era su abuela sino el lobo el que yacía sobre la cama, ya que, aún con el gorro puesto, el lobo se parecía a su abuela tanto como el león de la Metro-Goldwyn se parece a Calvin Coolidge. Por lo que la pequeña niña extrajo una pistola automática de la cesta y se la vació encima al lobo.

Moraleja: Ya no es tan fácil engañar a las pequeñas niñas como lo era antes.”

-James Thurber, La niña y el lobo (1939)

La restrictiva tendencia impuesta por Perrault y los Grimm en los siglos XVIII y XIX comenzó a fisurarse en las primeras décadas del XX, Fue el período entre guerras, entre 1919 y 1945, que trajo consigo un gran número de revisiones a los discursos y estructuras presentes en los cuentos de hadas, cuestionando aquellas directrices tradicionales, y que fueron difundidos por los crecientemente relevantes medios masivos de comunicación. A partir de estos momentos el desarrollo de la difusión de los cuentos de hadas se intensificaría, lo que también produciría sus primeros resquebrajamiento. A partir de los

“felices años 20” se produciría en Estados Unidos una explosión de producciones culturales masivas, donde la combinación de progreso tecnológico con abundancia de créditos hace posible la producción masiva de buena cantidad de utensilios, abaratando su costo y abriendo las puertas del consumo a las masas, inaugurando el consumo de masas: estas condiciones forjaron lo que hasta hoy vivimos como sociedad de consumo. El auge de la publicidad, que a través de la persuasión creaba demandas y generaba necesidades, se ocupó de reproducir los discursos que Estados Unidos se dedicaba a generar: los medios ayudaron a la cultura norteamericana a cohesionarse, y las representaciones y patrones culturales que forjaron sería a su imagen y semejanza. Surgiría en los mass media la representación del peso y presencia de la clase media, acuñando un individualismo a la búsqueda incesante de gratificaciones, generando una propia gramática para un particular estilo de vida: el *american way of life*, la utopía suburbana del *american dream*, la visión del emprendedor que surge desde abajo, el imperio del *self made man*.

El discurso de los cuentos de hadas no estuvo ajeno a este desarrollo vertiginoso dentro de la cultura mediática y masiva estadounidense. Ciertamente el exponente más importante en la difusión de este discurso fue la industria creada por Walt Disney. La productora recogió cuidadosamente las bases establecidas por los Grimm para ejecutar un proyecto tremendamente ambicioso: la realización cinematográfica de *Blancanieves y los siete enanos* (1937), primer largometraje animado de la industria⁹. Disney mantuvo la línea central de moral restrictiva trazada por los Grimm, omitiendo ciertos detalles que podrían parecer violentos al público de la época, e incluyendo un final levemente distinto: Blancanieves, toda languidez y pasividad, sería despertada del embrujo sólo por el beso del príncipe intrépido que se ocupa de salvarla (similar a lo que ocurre en la versión de los Grimm, donde ella despierta mientras él se la lleva a su castillo). Dentro del tratamiento estético-ideológico de la historia, Disney introdujo el establecimiento de una apariencia luminosa, clara, y limpia. La sanitización y cristalinidad de la imagen habría de reflejar la sanidad de la historia misma y el mensaje que quería transmitir: una estética depurada para una moral acorde. Animalitos amables, enanos trabajadores, con alta ética y valoración de trabajo, una princesa hermosa, servil y pasiva, una figura masculina fuerte y

⁹ Fue el primer largometraje animado en la historia del cine, así como el primer filme animado producido en Estados Unidos, la primera producción a todo color, y la primera producción de Walt Disney.

protectora, se convirtieron en las representaciones que Disney buscaba establecer como modelos a seguir para la sociedad norteamericana.

Caperucita roja, mientras tanto, encontró su lugar en los massmedia: el cine, la televisión, la publicidad, las revistas, se valieron de su figura para desarrollar distintos tipos de discursos. Hemos analizado el cambio en la narración de la Caperucita para constituir un modelo de sujeto femenino. Desde la campesina valiente, a la niña burguesa inocente e inoperante hasta la ridiculez, hasta la divergencia y multiplicidad de formas que tomó en el siglo XX, y a la cual me interesa referirme. Las representaciones de la Caperucita roja como objeto sexual en el pasado siglo que la retratan como una mujer crecida y deseante de algún tipo de relación sexual con el lobo, conviven con las elaboraciones saneadas para el público infantil, que tratan de alejar la historia de toda significación erótica. La primera manifestación la encontramos en los avisos publicitarios que mostraban a una Caperucita altamente seductora, icónica de la figura de la femme fatale, que atrae a los hombres y al mismo tiempo es obligada a sufrir las consecuencias de sus actos. Un buen ejemplo de esto es la publicidad estadounidense de Hertz, primero impresa en el *New Yorker* donde se le retrata como una joven de mirada insinuante (anexo, fig. 1)

A pesar de la potencia de los dispositivos civilizadores que se había establecido hace ya doscientos años y que ahora contaban con el aparataje industrial de la cinematografía, los medios de comunicación masivos se convirtieron también en espacio de crítica. Creo pertinente denominar el surgimiento de esta crítica dentro de los medios masivos de comunicación, usando un término de Jesús Martín Barbero, como las “mass-mediaciones”, donde la masa se torna activa para apropiarse y re-elaborar los discursos provenientes de la hegemonía. El concepto de mediación de Barbero hace referencia a cómo los procesos comunicacionales masivos son recibidos por la masa, formando ésta parte activa del proceso de creación de contenido cultural masivo. “La comunicación se nos tornó cuestión de *mediaciones* más que de medios, cuestión de cultura y, por tanto, no sólo de conocimiento sino de re-conocimiento. Un reconocimiento que fue, de entrada, operación de desplazamiento metodológico para re-ver el proceso entero de la comunicación desde su *otro* lado, el de la recepción, el de las resistencia que ahí tienen su lugar, el de apropiación de los usos.” (Barbero, 10). Es interesante recoger esta perspectiva para revisar el objeto de estudio de este capítulo final: aquellas elaboraciones

de *La caperucita roja* donde observamos el ya señalado resquebrajamiento del discurso normativo tradicional que hemos encontrado en los cuentos de hadas, sobre todo desde el enfoque de género. Me parece que el cortometraje animado de Tex Avery refleja estas elaboraciones que surgen desde la crítica, la ironía y el cuestionamiento lúdico e incisivo de las líneas tradicionales que hemos venido revisando hasta aquí.

El cortometraje norteamericano animado *Red Hot Riding Hood* (“Caperucita roja ardiente”) salió al aire en 1943 gracias a la iniciativa del animador y director Tex Avery. El escenario en que se presenta esta reelaboración es diametralmente distinta a los parajes europeos poblados de bosques oscuros. En cambio, Caperucita y el lobo son trasladados a un lugar no menos peligroso y lleno de engaños: el Hollywood de los clubes nocturnos, la selva urbana de los años '40, transformando el cuento en una caricatura del cortejo “a la americana”. Recordemos que la protagonista, desde ya dos siglos atrás con la versión de Perrault, encarnaba aquel contraejemplo de la mujer burguesa y civilizada que quería criticarse, sirviendo como advertencia sobre los peligros de la promiscuidad y el abandono a las lujuriosas fuerzas de la naturaleza. Esta realización cinematográfica la convirtió en su opuesto simbólico: una bailarina y cantante de un local de strip-tease, una femme fatale que poco tiene de inocente, altamente erotizada y que no habría de caer en los engaños del lobo con aires de dandy.

Zipex explica estas reinterpretaciones subversivas del cuento, sobre todo en términos de roles de género que asociaban a la mujer con una pasividad exasperante, con el gradual cambio de derechos civiles y movimientos feministas emancipadores que tuvieron lugar en el siglo XX, que llevarían también a cuestionar los métodos de crianza de los niños y la educación sexual en la esfera pública. El devenir de estos cuestionamientos críticos puede resumirse en que todos apuntaban hacia la necesidad de cambiar las visiones sociales sobre la sexualidad y la dominación, aquellas que se habían inaugurado doscientos años atrás con la moral civilizadora de la modernidad. Estas corrientes de pensamiento crítico que exigían cambios desarrollaron versiones alternativas para el cuento de la Caperucita, cuestionando la forma en que se desarrollan patrones de género y civilización sobre la base y arquetipo de *La caperucita roja*.

Ahora bien, volviendo al análisis mismo de la animación, es necesario señalar que las transgresiones estéticas y narrativas introducidas por Avery lo sitúan en la vereda opuesta al realismo depurado y moralizante de Disney. De hecho, parece ser que se

instala conscientemente dentro de la oposición al modelo de Disney desde un principio: la animación comienza con un paisaje tradicional, donde la Caperucita, aún una niña, vaga por el bosque inocentemente. La estética y el argumento recuerda al tratamiento artístico de Walt Disney, y se escucha la voz de un narrador que dice con dulzura: “Buenas noches, niños. Érase una vez Caperucita roja, una hermosísima y dulce niña que portaba una cesta llena de comida...”. Desde la oscuridad del bosque surge nuestro conocido lobo, diciendo que está aburrido de “estas bobadas de Hollywood. Es la misma vieja historia una y otra vez, si no pueden hacerlo de manera más innovadora yo presento mi dimisión!”. Al reclamo del lobo se suman los reclamos de Caperucita -con un notorio acento neoyorquino- seguidos por lo de la abuela. Ante los requerimientos de los personajes, el narrador accede a recomenzar la historia, situándola ahora en el Hollywood Boulevard de los '40 y dando inicio a la historia de la *Ardiente caperucita roja*. El escenario y los personajes son alterados dramáticamente. Caperucita es la viva imagen de una pin-up, cantante de un club nocturno, seductora y erotizada que canta una juguetona canción que apela a “Daddy, you get the best for me” (“Papi, consigue lo mejor para mí”) El lobo es ahora un millonario playboy, un depredador sexual que sabe cómo moverse en la metrópolis y que está dispuesto a ofrecer hasta lo imposible por conseguir la atención de la protagonista. La abuela sufre también un cambio drástico desde las representaciones que la retrataban como una vieja agonizante: ahora la vemos como una señora madura ávida de sexo, cuya casa se encuentra convertida en un burdel en el último piso de un edificio de departamentos, anunciado con un aviso de neón que incita a verla con una seductora mano que invita a los transeúntes a subir.

La primera aparición de Caperucita sobre el escenario la hace enfundada en la paradigmática capa roja -simbólico color del pecado, es más- y la canasta donde lleva la comida para su abuela. Rápida y seductoramente se despoja de estos elementos para quedar vestida con un cortísimo vestido rojo, ante lo cual el lobo se desbanda en manifestaciones de eróticas que incluyen aullidos, gritos, silbidos, hasta manifestaciones fantasiosas como golpearse a sí mismo con un martillo y que literalmente, los ojos se le salgan de las cuencas. Incluso llega a elevarse en el aire hasta quedar petrificado todo su cuerpo en una erección.

Cuando el show de la Caperucita ha terminado, trata infructuosamente de seducirla, prometiéndole un viaje a la Riviera, joyas y diamantes. Avery instala aquí una

crítica a este esquema de cortejo de consumo tan propio del siglo XX, donde las demandas sociales y de mercado instalaron un modelo del “cómo seducir” estadounidense que involucraba, por supuesto, el ofrecimiento de diamantes (joya que se convertiría en el paradigma de la pedida matrimonial). Transgrediendo todo modelo previo y expectativa actual, Caperucita se niega rotundamente con un enérgico “NO”. Más aún, la transgresión se intensifica al encontrarse el lobo con la abuela -anteriormente desvalida y devorada- convertida ahora ella misma en una “devoradora”, una mujer madura con un deseo sexual intenso, que termina acosando al lobo, quien rechaza sus avanzadas sexuales. El final del cortometraje que se emitió principalmente relataba el final del lobo como suicida, ya que, enloquecido por el acoso de la abuela, decide no fijarse nunca más en ninguna otra mujer. Lamentablemente para él, al ver a la ardiente Caperucita cantando el mismo número en el mismo club nocturno, decide dispararse. Luego de su muerte, surge su fantasma que aplaude y aulla ante la presencia de la femme fatale, una vez más.¹⁰

Avery rescató los personajes de *La caperucita roja* en términos de la alta trascendencia y carga simbólica que llevan. Los personajes representan diversos arquetipos que pueden situarse dentro de la disposición sociocultural y el tratamiento de la sexualidad humana, donde la dinámica del amor y cortejo heterosexual están marcados por la violencia. Hacer de Caperucita un modelo de femme fatale, un objeto sexual, la hace, implícitamente, culpable de su propia violación. Las referencias sexuales en los dibujos de Avery son claros y evidentes, por lo que la censura estadounidense se interesó por observar y normar su obra. Lo cierto es que es dudoso que con este tipo de elaboraciones simbólicas y metafóricas, los cortos estuvieran pensado explícitamente para niños. Ciertamente los niños serían parte del público espectador -pues ya se había instalado la Caperucita como un referente a la entretención y educación infantil- pero el cortometraje no habría de ser exhibido primeramente en televisión, sino que como antesala a películas en las salas de cine.

¹⁰ El final original que fue censurado para su transmisión incluía una escena bastante más fuerte: su explícito aire de bestialismo chocó con el código de censura vigente en los Estados Unidos. En esa versión la abuela y el lobo se casan por obligación (con Caperucita sentada detrás de una batería antiaérea que apunta a la espalda del lobo) y en la siguiente escena aparecen de nuevo en Hollywood, acompañados por una carnada de lobitos llorones, para contemplar el último número de Caperucita.

Las referencias lúdicas al erotismo, la transgresión a la literatura y narraciones infantiles tradicional, se entremezclaban con la crítica que Avery quería instalar en torno a la vida americana durante la época de la guerra, y sobre todo la configuración de las relaciones entre géneros y de cortejo y el manejo de la educación sexual tan restrictiva que se manejaba en la época. Su Caperucita Roja está obviamente modelada con base en las mujeres de portadas encargadas de “elevar la moral” de las tropas durante la segunda guerra mundial, las célebres pin-ups de los '40. Tex Avery supo captar en *Red Hot Riding Hood* y su atractiva protagonista una parte de la historia de los Estados Unidos, y consiguió también dar al cuento un nuevo sentido como narración de un cortejo. Su versión, además, anunciaba el nacimiento de un nuevo rol para Caperucita Roja, en términos de modelos de comportamiento de género. En la cultura popular del siglo XX, Caperucita se convirtió cada vez más en expresión de los ideales de la mujer adulta y empezó a representar un tipo social en auge: la mujer soltera. La «señorita Caperuza», tal y como la llama el lobo en las historias de Avery. Lo cierto es que a pesar de las representaciones restrictivas inauguradas por los Grimm y Perrault que siguieron -y siguen aún hoy- vigentes en el siglo XX, se abrió en esta época un espacio para la crítica reivindicatoria de la figura de Caperucita como sujeto femenino crítico y autovalente. Thurber tenía profunda razón cuando al escribir que “ya no es tan fácil engañar a las pequeñas niñas como lo era antes”¹¹

11 James Thurber, “La niña y el lobo”

Conclusiones

Dentro de la investigación que he realizado para mi proyecto de tesis, me he encontrado con diversas versiones del cuento de la Caperucita a través de los siglos, y he recogido como corpus aquellos que introducen los cambios más representativos de las épocas en que fueron producidos: quiero dar cuenta de cómo éstas ha sido progresivamente modificadas con propósitos específicos. Ya sea que en la versión primitiva, pre-moderna oral de la ruralidad francesa nos encontramos con el paso de una niña campesina por un bosque peligroso que encarna la toma de conciencia para la edad adulta, un encuentro con el lobo que incluye el canibalismo de la carne y la sangre de su abuela (escena ritualica ligada a la llegada de la madurez) y su posterior escape heroico, que la hace retornar al espacio civilizado del hogar como una adulta consciente de sí misma y del mundo; hasta la versión sanitizada y restrictiva de Perrault para las cortes francesas del siglo XVIII, donde Caperucita es devorada por su desobediencia y estupidez. Nos encontramos luego con la versión aún más depurada, burguesa, normativa y "victoriana" de los Grimm, donde Caperucita ya no muere (encontraron en este final demasiada violencia), sino que es convertida en el epítome de la inocencia y dulzura femenina que sólo puede ser salvada por la autoridad patriarcal, adulta y civilizada del cazador; hasta llegar a la revisión irónica que hace el animador Tex Avery en la década de 1940, donde Caperucita está convertida en una femme fatale que canta en un club nocturno -en la selva urbana en la que se había convertido Nueva York- y que encanta al lobo sin caer en su trampa, satirizando lúdicamente la moral implícita en las versiones dieciochescas y decimonónicas del cuento.

¿Qué es lo que ha hecho, a fin de cuentas, a *La Caperucita Roja* un cuento tan perdurable sobre el cual se vuelve una y otra vez? A mi parecer, es un cuento que esquematiza ciertas dinámicas inagotables y no resueltas: el paso de la niñez a la adultez, las relaciones entre géneros y la autoridad, el tratamiento social de la sexualidad, y sobre todo, la dinámica de la violencia física y simbólica que se ha instalado en las sociedades occidentales. Perrault transformó una narración folclórico acerca del paso a la adultez en

una tragedia violenta en donde la niña es culpada de su propia violación. El cuento de la Caperucita fue sucesivamente transformado en un relato de violencia, también, de género. Para entender esta violencia, es necesario entender los constructos discursivos sobre los cuales se articulan las nociones de género, lo que hemos revisado largamente a través de los siglos de cambios en la narración. La escritura de Perrault constituye violencia genérica en múltiples términos: concibió una estrategia que violaba una perspectiva oral (femenina), y a través de este mecanismo apadrinó dispositivos de violencia que resultaron en el tratamiento literario de la niña como un objeto sadomasoquista. Nuevamente, la culpa de la tragedia en que es abusada y devorada recae en ella, incluso en aquellas manifestaciones del siglo XX que la retratan como un objeto sexual. Ya sea como objeto de deseo o sujeto “sanitizado”, lo cierto es que Caperucita es obligada a asumir la responsabilidad de la violencia depredadora a la que es sometida, reforzando una noción tremendamente nociva de que las mujeres “quieren ser violadas”. Creo que las elaboraciones contemporáneas de la Caperucita deben -y lo han hecho- tomar esta discusión en sus manos y reivindicar la figura del sujeto femenino en esta narración. Las reescrituras que surgieron a partir de movimientos feministas de los setenta¹² instalaron nuevos dispositivos discursivos para re enmarcar el cuento de *La caperucita roja*, de los cuales la *Caperucita ardiente* de Avery fue un pionero predecesor, en términos de fisurar y cuestionar el modelo tradicional de desobediencia y castigo por donde transitaba Caperucita. Sólo haciendo visibles los mecanismos de la dominación es que será posible revertirlos.

12 Como el cuento “La Compañía de Lobos” de Angela Carter, 1979, o “Roja y Leopoldo”, de Sally Miller, 1990.

Bibliografía

- Addison, Catherine: “Terror, Error o Refuge: Forests in Western Literature”. *Alternation* 14,2, 2007: 116-136
- Ariès, Philippe: “Centuries of Childhood: A Social History of Family Life”. New York: Knopff, 1962: 43-100.
- Barbero, Jesús Martín: *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.
- Darnton, Robert: “Los filósofos podan el árbol del conocimiento: La Estrategia epistemológica de la “Enciclopedia”. En: *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: F.C.E., 2005: 192-215
- --- “Los campesinos cuentan cuentos. El significado de *Mamá Oca*” En: *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: F.C.E., 2005
- Delarue, Paul y Tenèze, Marie: “El cuento de la abuela” en: *Le conte populaire français*, Erasme, París, 1957
- Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad, V. I*. México: siglo xxi editores, 2009: 9-200
- Hazard, Paul: *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Primera Parte. El proceso del cristianismo; pp. 15-102 / Cap. VII La Enciclopedia 180-192; Cap. VII. La idea y las letras: pp. 193-219.
- Kant, Immanuel: ¿Qué es Ilustración? Madrid: Alianza Editorial, 2004: pp. 83-93.
- Zipes, Jack: “Setting standards for Civilization through Fairy Tales”, “Who’s Afraid of the Brothers Grimm? Socialization and Politicization through fairy tales”, en: *Fairy tales and the art of subversion*. New York: Routledge, 2006: 59-79
- --- *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. New York: Routledge, 1993

Anexo

El cuento de la abuela, recopilación de Paul Delarue (1957)

Había una mujer que acababa de cocer pan. Le dijo a su hija:

- Ve a llevarle esta hogaza calentita y esta botella de leche a tu abuelita.

Y la niña partió. En la encrucijada se topó con un bzou, (un hombre lobo), que le dijo:

- ¿Adónde vas?.

- Le llevo esta hogaza calentita y esta botella de leche a mi abuelita.

- ¿Qué camino tomarás? – le preguntó el bzou- ¿el de las agujas o el de los alfileres?

- El camino de las agujas, le dijo la niña.

- Vale, entonces yo tomaré el de los alfileres.

La pequeña niña se distrajo recogiendo agujas. Mientras tanto, el hombre lobo llegó a la casa de la abuela, la mató y puso un poco de su carne en la despensa y una botella de su sangre en el estante. La niña llegó y llamó a la puerta.

- Empuja- dijo el bzou- está cerrada con paja mojada.

- Buenos días, abuelita. Te traigo una hogaza calentita y una botella de leche.

- Ponlo en la despensa, mi niña. Coge la carne que está allí, y bebe de la botella de vino que hay sobre el estante.

Mientras ella comía, un pequeño gato decía:

¡Que puerca! Se come la carne de su abuela y se bebe su sangre.

- Desvístete, mi niña- dijo el hombre lobo- y échate aquí, junto a mí.

- ¿Dónde dejo el delantal?

-Tíralo al fuego, mi niña, ya no te va a hacer ninguna falta.

Y cada vez que le preguntaba dónde dejaba todas sus otras prendas, el corpiño, el vestido, las enaguas, las largas medias, el bzou respondía:

-Tíralas al fuego, mi niña, no las necesitarás nunca más.

Cuando se tumbó en la cama, la niña dijo:

- Ay, abuelita, ¡qué peluda eres!
- Así no paso frío, mi niña.
- Ay, abuelita, ¡qué uñas tan largas tienes!
- Así me rasco mejor, mi niña.
- Ay, abuelita, ¡qué hombros tan anchos tienes!
- Así puedo cargar la leña para el fuego, mi niña.
- Ay, abuelita, ¡qué orejas tan grandes tienes!
- Así te oigo mejor, mi niña.
- Ay, abuelita, ¡qué agujeros de la nariz tan grandes tienes!
- Así aspiro mejor el aroma de mi tabaco, mi niña.
- Ay, abuelita, ¡qué boca tan grande tienes!
- Es para comerte mejor, mi niña.
- ¡Oh abuelita, me he puesto mala! Déjame salir.
- Mejor háztelo en la cama, mi niña.
- Ay, no, abuelita, quiero ir fuera.
- De acuerdo, pero no tardes mucho.

El bzo le ató un cordón de lana al pie y la dejó salir. Cuando la niña estuvo fuera, ató el cordón a un ciruelo que había en el jardín. El hombre lobo se impacientó y dijo:

-¿Estás haciendo mucho? ¿Estás cagando?.

Cuando vio que no le respondía nadie, salió de la cama de un salto y vio que la niña había escapado. La siguió pero llegó a su casa justo cuando ella cerraba la puerta tras de sí, poniéndose a salvo.

La caperucita roja, Charles Perrault (1697)

En tiempo del rey que rabió, vivía en una aldea una niña, la más linda de las aldeanas, tanto que loca de gozo estaba su madre y más aún su abuela, quien le había hecho una caperuca roja; y tan bien le estaba que por caperucita roja conocíanla todos. Un día su madre hizo tortas y le dijo:

-Irás á casa de la abuela a informarte de su salud, pues me han dicho que está enferma. Llévale una torta y este tarrito lleno de manteca.

Caperucita roja salió enseguida en dirección a la casa de su abuela, que vivía en otra aldea. Al pasar por un bosque encontró al compadre lobo que tuvo ganas de comérsela, pero a ello no se atrevió porque había algunos leñadores. Preguntola a dónde iba, y la pobre niña, que no sabía fuese peligroso detenerse para dar oídos al lobo, le dijo:

-Voy a ver a mi abuela y a llevarle esta torta con un tarrito de manteca que le envía mi madre.

-¿Vive muy lejos? -Preguntole el lobo.

-Sí, -contestole Caperucita roja- a la otra parte del molino que veis ahí; en la primera casa de la aldea.

-Pues entonces, añadió el lobo, yo también quiero visitarla. Iré a su casa por este camino y tú por aquel, a ver cual de los dos llega antes.

El lobo echó a correr tanto como pudo, tomando el camino más corto, y la niña fuese por el más largo entreteniéndose en coger avellanas, en correr detrás de las mariposas y en hacer ramilletes con las florecillas que hallaba a su paso.

Poco tardó el lobo en llegar a la casa de la abuela. Llamó: ¡pam! ¡pam!

-¿Quién va?

-Soy vuestra nieta, Caperucita roja -dijo el lobo imitando la voz de la niña. Os traigo una torta y un tarrito de manteca que mi madre os envía.

La buena de la abuela, que estaba en cama porque se sentía indispuesta, contestó gritando:

-Tira del cordel y se abrirá el cancel.

Así lo hizo el lobo y la puerta se abrió. Arrojo encima de la vieja y la devoró en un abrir y cerrar de ojos, pues hacía más de tres días que no había comido. Luego cerró la puerta y fue a acostarse en la cama de la abuela, esperando a Caperucita roja, la que algún tiempo después llamó a la puerta: ¡pam! ¡pam!

-¿Quién va?

Caperucita roja, que oyó la ronca voz del lobo, tuvo miedo al principio, pero creyendo que su abuela estaba constipada, contestó:

-Soy yo, vuestra nieta, Caperucita roja, que os trae una torta y un tarrito de manteca que os envía mi madre.

El lobo gritó procurando endulzar la voz:

-Tira del cordel y se abrirá el cancel.

Caperucita roja tiró del cordel y la puerta se abrió. Al verla entrar, el lobo le dijo, ocultándose debajo de la manta:

-Deja la torta y el tarrito de manteca encima de la artesa y vente a acostar conmigo.

Caperucita roja lo hizo, se desnudó y se metió en la cama. Grande fue su sorpresa al aspecto de su abuela sin vestidos, y le dijo:

-Abuelita, tenéis los brazos muy largos.

-Así te abrazaré mejor, hija mía.

-Abuelita, tenéis las piernas muy largas.

-Así correré más, hija mía.

-Abuelita, tenéis las orejas muy grandes.

-Así te oiré mejor, hija mía.

-Abuelita, tenéis los ojos muy grandes.

-Así te veré mejor, hija mía.

Abuelita, tenéis los dientes muy grandes.

-Así comeré mejor, hija mía.

Y al decir estas palabras, el malvado lobo arrojose sobre Caperucita roja y se la comió.

Moraleja

La niña bonita,
la que no lo sea,
que a todas alcanza
esta moraleja,
mucho miedo, mucho,
al lobo le tenga,

que a veces es joven
de buena presencia,
de palabras dulces,
de grandes promesas,
tan pronto olvidadas
como fueron hechas.

La Caperucita Roja, Hermanos Grimm (1812)

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 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.

Imágenes e ilustraciones



Figura 1

Imágenes del cortometraje animado de Tex Avery:



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5