

Un palimpsesto de Caperucitas.

La tradición oral, Perrault y Grimm más allá de Pommerat

Soledad Pérez

UNLP

«Así es la vida. Polimorfa, confusa y difusa como un cuento infantil.

Y así es como siguen apareciendo sin parar versiones de esta historia».

Antonio Rodríguez Almodóvar,

«Juguemos con Caperucita»

¿Por qué, si es algo que abunda, hacer otro análisis de «Caperucita Roja»? Pues, porque siguen publicándose reescrituras y reelaboraciones de un cuento que forma parte del acervo cultural de la humanidad. En nuestro caso, lo que nos sirve de excusa para sumergirnos en este mar de lecturas es la obra teatral del francés Jöel Pommerat, la cual nos presenta una nueva mirada sobre el motivo 'Caperucita'. Es una lectura de nuestro siglo, con nuestra propia concepción de la infancia, la cual difiere de la que se tenía cuando se crearon las versiones ya canónicas de Perrault y de los hermanos Grimm. Esta nueva producción hace que releamos en ella a sus antecesoras, como en un palimpsesto. Detrás de escenas, elementos, símbolos, podemos percibir los relatos que ya conocemos, y más. Y lo que vemos es un cuento de iniciación a la vida adulta, sólo que la noción de paso de niño a mayor difiere.

Lo que más llama la atención en *Le Petit Chaperon Rouge* (2004) de Pommerat es su comienzo. En éste se puede percibir el vértigo de la cotidianeidad del siglo XXI. Se dedican unas cuantas páginas –lo que implica tiempo en la puesta en escena– a la relación de la niña protagonista con su madre y con el mundo que la rodea. Esta Caperucita «se aburría» (10) porque su madre, la única figura adulta en su entorno más cercano (hay una ausencia de padre muy marcada), está casi siempre ocupada, y no tiene tiempo suficiente para dedicarle. Además, percibimos una especie de preocupación con respecto a la seguridad de la menor, ya que no se le permite salir sola más que a la escuela, que «estaba al lado de la casa» (13), y tiene escaso contacto con otras personas. La prohibición de salir afuera nos señala lo habitual, ya no de una aldea de antaño, sino de las costumbres actuales y la posibilidad de otros peligros nuevos y diferentes de los de las caperucitas conocidas.

A continuación de esta introducción diferenciadora de la obra, se comienza a distinguir la presencia subyacente de formas previas de esta historia. El hecho de que la mayor parte del texto sea contado por «el hombre que narra», con interpretación muda de los actores de lo que éste dice, nos sugiere un retorno al relato tradicional oral, tan estudiado por los folkloristas, que nos señalan que fue transmitido durante siglos, en variadas geografías, en situación de reunión de la comunidad –la cual incluía a adultos y niños sin diferenciarlos–, «acompañado de mímicas, engañosos que lo transformaban en juego» (SORIANO, 1975: 159). Poco más se sabe de las características de este tipo de relato. Sin embargo, el folklorista Paul Delarue publicó en 1951 una recopilación de cuentos de este tipo que se había realizado en la zona de Bretaña unos setenta años antes, entre los que se encontraba «La historia de la abuela», que los especialistas¹

consideran la versión más cercana a la que circulaba en la época en la que Perrault la reelaboró y la publicó por escrito por primera vez en 1697. En este cuento se presenta la estructura y gran parte de los elementos simbólicos que conocemos y que se siguen repitiendo, más otros que ya no aparecen en versiones posteriores. Aquí la niña –que no tiene un tipo especial de ropa que la destaque– es enviada por su madre a llevarle pan y leche a su abuela. En un cruce de caminos, se encuentra con un lobo, que le pregunta hacia dónde se dirige y qué camino va a tomar: el de alfileres o el de agujas². Ella elige el segundo. Luego, mientras el lobo se apura y llega a casa de la abuela por el otro sendero y mata a la mujer, la niña se entretiene juntando agujas. Cuando ésta llega, el lobo simula ser la anciana y le indica que coma carne y beba vino (que, en realidad, son los restos y la sangre de la abuela). A esto le sigue una especie de *strip-tease* en el que ella se va quitando las prendas una a una para acostarse con ‘su abuela’ y le pregunta adónde las pone, seguida de la respuesta repetida de que las arroje al fuego, porque ya no las va a necesitar. Luego, la protagonista se asombra de los pelos que ve en todo el cuerpo del lobo-abuela y se procede a la tan conocida progresión dramática con las exclamaciones de la niña respecto de las dimensiones de las partes del cuerpo de éste, y las respuestas del ‘para qué’ de cada una. Al llegar al famoso «para comerte mejor», ella dice que necesita ir al baño. El lobo la deja salir con una cuerda atada al tobillo. La niña, cuando está afuera, ata la cuerda a un árbol y huye. Cuando él se da cuenta y la persigue, es tarde, porque ella ya está a salvo en su casa.

Ciertos críticos³ ven este relato tradicional como un típico cuento de iniciación. La niña llega a la edad en la que debe pasar a la madurez enfrentándose al mundo con sus peligros por sí sola. Ya puede asumir responsabilidades como la de cruzar un bosque para cumplir con lo que le ha encomendado la generación que la precede. El hecho de que la abuela muera señala un movimiento de continuidad social: los jóvenes reemplazan a los ancianos y así se revigora la tradición. «El relato folklórico explora, así, nociones de relaciones inter-generacionales y familiares en términos del rol de la niña en la sociedad»⁴ (DANIEL, 2006: 149). Por otra parte, el acto de antropofagia que la niña comete sin saberlo es visto por Zipes (2006) como el reemplazo simbólico que ésta hace de su abuela y, además, señala respecto del camino de agujas y el de alfileres que existían comunidades de costureras en las que, para probar su madurez, la mujer debía demostrar un buen manejo de esos elementos, reemplazar a la mujer mayor y enfrentarse al sexo opuesto.

También se trata de un cuento de advertencia. ZIPES interpreta que, como generalmente lo contaban mujeres, «hacia surgir preguntas acerca de la naturaleza depredadora de los hombres y de cómo evitar la violación para sobrevivir»⁵ (2006: 37-38). Por otra parte, SORIANO (1975) indica que los lobos eran un peligro real en los tiempos en que se contaba esta historia. DANIEL (2006), además, menciona la creencia en hombres-lobo que se tenía en los siglos XVI y XVII, y que, en casos aislados, extremas situaciones de hambruna en esos tiempos llevaron a algunas personas a comerse a sus hijos o a abandonarlos en los bosques.

Ahora bien, podemos percibir, en la obra de Pommerat, que la suya también es una historia de iniciación (aunque ya no de advertencia). La narración en este caso se focaliza en la niña (de quien tampoco se expresa que vista la característica caperuza, más que en el título), que no comprende todo lo que sucede a su alrededor, e interpreta las cosas a veces erróneamente. El hecho de que su madre no le permita salir sola es visto por ella como un acto de condescendencia: piensa que ésta «me toma por una niña» (40) y «no me cree capaz de tener responsabilidades en la vida» (40). Además, ya su madre «no es suficiente» (10) para ella, lo que puede verse como el inicio del corte que se produce en la pubertad, en el que los hijos comienzan a buscar independizarse de los padres, al menos de modo simbólico. Como dice el psicólogo BETTELHEIM con respecto al cuento de los hermanos Grimm: «[salir fuera de casa] Caperucita lo hace voluntariamente. No le asusta el mundo externo pero reconoce lo atractivo que puede ser para ella. Y en esto, precisamente, radica el peligro» (2007: 179). Esta niña ya considera que está lista para emprender ese viaje sola, y es ella misma quien insiste en hacerlo. Podría argumentarse que esto se debe a que, además de las ansias naturales de los niños por crecer, ésta en particular a menudo debe «cuidarse sola» (13) cuando su madre no está, lo que le causaría una especie de maduración prematura por la ausencia del adulto responsable.

Su madre, al principio recelosa de dejarla partir, la pone a prueba: no se lo permitirá hasta que logre cocinar algo para su abuela por sus propios medios. Ella lo logra «no se sabe bien cómo» (19) y demuestra, bajo los estándares de esta comunidad de dos, que está preparada. Aun así, la mujer le advierte que «en el bosque hay bestias» y que «te comerán», a lo que le responde «no es verdad» (17), como desafío de la autoridad de la palabra de la adulta.

En el viaje la acompaña su sombra, que la hacía «sentirse todavía un poco segura» y que «a veces se parecía un poco a su mamá» (21), lo que indica que, a pesar de este logro, no parece haber cortado el lazo estrecho con la figura materna en su totalidad. Tampoco parece, en un principio, muy segura de sí misma: siente deseos de llorar y duda si hizo bien en irse sola. Lo que la alienta a continuar es la idea de que sorprendería a su abuela, que «la encontraría más grande, quizá un poco más señorita» (22). Esto último nos devuelve a la noción de cuento iniciático, en el que el personaje protagonista alcanza la madurez.

A continuación, la niña ya no demuestra dependencia con la generación previa, y comienza a explorar el bosque por sí sola, lo que hace que se aleje del claro del camino, por lo que los árboles impiden que los rayos del sol hagan aparecer su sombra. Debido a que la misma está asociada a la madre, vemos que ya puede actuar sin ella, tomar sus propias decisiones: ser adulta. O, al menos, es lo que ella cree.

Es en este preciso momento en el que aparece el lobo, y son el encuentro, el diálogo que tiene lugar entre ellos y los sucesos disparados por éste, los que nos transportan a las dos versiones más famosas de la historia, la de Perrault y la de los hermanos Grimm, por las descripciones que hacen de esta escena y el énfasis que le otorgan a la misma y a la figura simbólica del lobo para el desarrollo del relato.

Es preciso señalar que, al momento en que Charles Perrault publicó *Histoires et Contes du temps passé*, el género ‘cuento de hadas’ se había vuelto muy popular en el ámbito de las reuniones de *salon* en las clases altas francesas, principalmente parisinas. En «*Le Petit Chaperon Rouge*» notamos que ciertos elementos que aparecen en el relato oral, que podrían haber resultado chocantes a su auditorio, han sido eliminados (a saber: el hecho de que la niña consuma la carne y la sangre de su abuela, y la mención del cuerpo peludo del lobo-abuela). Tampoco aparece la opción entre el camino de agujas o de alfileres, aunque su simbología podría ya haber sido lo suficientemente arcaica como para no ser comprendida por los lectores. De todos modos, como señala Soriano, «nuestro autor elimina el asunto espinoso de los pelos que cubren a la abuelita, pero tal atención al decoro atañe más a las palabras que a las ideas» (1975: 158), porque con la moraleja irónica que incluye al final, deja bien en claro que las variadas alusiones que encontramos en el texto son, de hecho, con respecto al sexo.

La estructura del cuento se asemeja mucho a la del relato oral. Lo que se modifican, sobre todo, son las connotaciones. En el encuentro en el bosque, por ejemplo, vemos que el lobo desea ‘comerse’ a la niña de la caperuza roja ahí mismo, sólo que se contiene porque hay gente alrededor y pueden verlo. Esto es interpretado por Zipes como la manera de actuar de un abusador más que de una fiera, que no se habría contenido de atrapar a su presa por nada del mundo. Por otra parte, ella no siente miedo porque «no sabía lo peligroso que es detenerse a escuchar a un Lobo» (9) y le responde adónde se dirige, con indicaciones exactas. Al escuchar que va a casa de su abuela, el lobo también decide ir –sin dar posibilidad a la niña para que lo invite o se niegue– y dispone por cuál camino irá cada uno: él por el más corto y ella por el más largo, aunque no le informa a ésta de la diferencia. Caperucita se distrae «en cosechar avellanas, correr tras las mariposas y en hacer ramilletes con las florcitas que se encontraba» (13) y el lobo llega primero. Para que la anciana le permita entrar, éste imita la voz de la niña. A continuación, devora a la abuela «en menos de nada» (19) y toma su lugar en la cama. Le dice a Caperucita que deje la tortilla y la mantequilla que le trae, y se acueste con ‘ella’. Al hacerlo, ella «quedó bien despistada al ver cómo estaba hecha su Abuelita» (22) y comienza el intercambio con respecto a lo grandes que son diferentes partes del cuerpo de ‘la abuela’. Cuando se llega a los dientes y se espera la respuesta de «‘para comerte mejor’ (...) el cuentista burla esa expectativa. (...) La supresión del término *mejor* y la brusca reaparición del pronombre «te» (...) precisa y especifica la amenaza del lobo...» (SORIANO, 1975: 160; cp. SHAVIT, 1991: 12). Y así termina esta versión, con

el lobo comiéndose a la niña. El final no es feliz, por lo que algunos críticos no lo consideraron un cuento de hadas o lo vieron como una versión trunca de la historia. No obstante, Soriano dice que ya existía el cuento con ese tipo de desenlace en el s. XVII, y lo vincula con las *Scheckmärchen* o las *Warmmärchen* que, a través del miedo, servían de enseñanza a los niños sobre lo que no se debía hacer.

En esta versión, entonces, el 'lobo' ya no es una bestia real, sino un seductor masculino del que las jovencitas deben cuidarse (lo que queda bien claro en la moraleja: «las jovencitas (...) hacen muy mal en escuchar a toda clase de gentes. (...) no extraña que siendo fiera, tantas muchachas el lobo ingiera», p. 30). Es así que ZIPES (2006) y TATAR (1999), entre otros, la interpretan como una parábola de la violación, equiparando el hecho de que el lobo devore a la niña con el acto sexual violento. Zipes va más allá y asocia el color rojo de su caperuza con una caracterización erótica de ésta: el rojo alude al pecado, a la pasión⁶, por lo que, al presentarla como ser sensual, Perrault trasladaría la responsabilidad del hecho a la víctima (que cometió la infracción de hablar con un extraño y recibe castigo por eso), plasmando así en su relato la cosmovisión patriarcal de su época de que las mujeres estaban deseosas de ser seducidas. BETTELHEIM, por su parte, dice que el acto de la abuela de haberle obsequiado tal prenda es un «símbolo de una transferencia prematura de atractivo sexual» (2007: 182).

En este relato de Perrault, es clara la presencia de dos lectores implícitos: niños y adultos. El niño era visto en la época como fuente de diversión para los adultos, los cuales no tenían (cfr. SHAVIT) una noción de responsabilidad por su formación: éstos eran 'adultos en miniatura', sin necesidades ni capacidades diferentes, sólo más pequeños, lo que les generaba una actitud «mimosa» (1999: 16). Al dirigir este tipo de cuento –género considerado menor y exclusivo de las masas campesinas– a los niños, servía de esparcimiento propio a los mayores de clase alta. «De este modo, la ironía y la sátira le hacían señas al adulto de alta cultura, mientras que las estructuras de fórmulas le hacían señas al lector niño» (SHAVIT, 1991: 14).

Ahora bien, si lo comparamos con la reelaboración que formularon los hermanos Grimm, notamos que se ha producido un cambio importante en la concepción de la infancia en los poco más de cien años que habían transcurrido desde la versión de Perrault. La «*Rotkäppchen*» de los Grimm, incluida en su *Kinder und Hausmärchen* (1812) denota un interés por la idea, novedosa entonces, de la educación del niño, la cual era considerada una responsabilidad absoluta del adulto. Se había comenzado a tener en cuenta «la capacidad del niño para entender el texto y (...) las obligaciones del texto para con el niño» (SHAVIT, 1991: 16), que incluían la búsqueda de un bienestar espiritual. Además, en este caso en particular, la niña es representada como 'pura' y capaz de ver al mundo de una manera especial.

Se destaca en este cuento la relación de afecto que une a las tres generaciones: la abuela fabrica la caperuza para su nieta; la madre hornea para que su madre, que está enferma, se mejore; la niña lleva el alimento a su abuela y junta flores para alegrarla –y no, como en la *Caperucita* de Perrault, que lo hace para ella misma. Además, se hace clara la intención pedagógica del relato con las instrucciones que le da la madre antes de que parta: no debe apartarse del camino y debe saludar cuando llegue «como una niña bien educada» (144); y con la 'lección' de no desobedecer a su madre ni desviarse, que la niña aprende al final.

Esta versión también presenta una iniciación. Siguiendo el análisis de MURPHY (2000), el uso de la palabra *lobo* en la tradición germano-cristiana hace referencia a una forma del demonio. El encuentro con éste y la posterior supervivencia a su ataque aludirían a la «llegada a la siniestra edad de conciencia moral»⁷ (MURPHY, 2000: 77). Aquí el relato repite la estructura de su antecesor francés hasta el punto de la 'muerte', con mínimos cambios en ciertos elementos, como el tipo de alimento que se lleva a la abuela, el hecho de que haya un solo camino –del que no hay que salirse– y no dos, y la incitación por parte del lobo a distraerse juntando flores, que Caperucita acepta ya no por su mera volatilidad.

Se vuelve a incluir el diálogo que la niña tiene con el lobo antes de ser devorada, pero termina nuevamente con el «¡Para comerte mejor!» (148) tradicional. Por otra parte, la aparición del cazador, que siente curiosidad y preocupación por la señora mayor al escuchar los ronquidos que emite el lobo tras 'alimentarse', y rescata a ambas del vientre de la bestia es, según ciertos

críticos (cfr. SORIANO, 1975; BETTELHEIM, 2007; y otros), un agregado de los Grimm porque el modelo de cuento folklórico que manejaban los hermanos debía obligadamente tener un final feliz (cfr. SHAVIT: 1991: 18).

El color rojo en esta versión es, según MURPHY (2000), un signo de la madurez sexual femenina –como lo interpreta Bettelheim– pero también «un signo del momento de madurez espiritual en una lectura cristiana»⁸ (MURPHY, 2000: 74). Rojo es el color de Pentecostés y del momento de la confirmación, «cuando un niño (...) es enviado al viaje de la vida, al bosque, justo cuando su figura paralela, la abuela, puede estar preparándose para terminarlo»⁹ (*Ibid*: 75). Si seguimos esta lectura, entonces, también podemos ver el rescate como una resurrección y al cazador como el Salvador, Cristo; y, además, al pastel y al vino que reaniman a la abuela como los elementos de la comunión.

Volviendo a la obra de Pommerat, encontramos allí una alusión al final de la versión de Perrault en el juego que compartían madre e hija, en el que la primera simulaba ser una «bestia monstruosa» que siempre terminaba «comiéndose a la niña» (18). Otro acercamiento a ese cuento es la propuesta del lobo de ir uno por cada camino. Las diferencias son que ahora la niña acepta *conscientemente*, aunque como juego, ir por el más largo «porque está lleno de florcitas que crecen en el borde» (29) –el detalle de las flores también lo acerca al anterior–; y que el lobo sabe de antemano dónde queda la casa de la abuela.

El contacto con la versión de los hermanos Grimm es lo que podría verse como una modificación en el rol materno ya no como fuente de enseñanza, sino como consejera: «es necesario que te cuides» (20), le dice. También la sombra-madre le advierte que no se aparte del camino, aunque de manera solapada, con el pretexto de que los árboles no permitirían que el sol la haga aparecer. Además, la relación con la abuela también se basa en el afecto, aunque en Pommerat existe una brecha generacional que dificulta la comunicación entre ellas.

Otro acercamiento a los Grimm es el rescate por parte de «un hombre» (49), que ve al lobo –pero no lo oye– en el bosque –no la casa– con apariencia tan pesada y gorda, que lo apalea y abre su barriga para ver qué tiene adentro. La frase del narrador que anuncia que «no estaban todavía muertas»¹⁰ (49) implica la posibilidad *real* de la muerte, cosa que el relato antecesor no hace. Y, por último, la lección que para los Grimm la aprendía Caperucita, es ahora aprendida por el lobo, que (sobrevive y) toma la «decisión de no acercarse nunca más en su vida a las abuelas y sobre todo a las niñas» (49-50).

Las ‘caperucitas’ previas no sienten miedo al encontrarse con el lobo porque ignoran su peligrosidad. Algo novedoso en Pommerat es que sí sabe del peligro (su madre le anunció que se encontraría con fieras en el bosque) y sí siente un poco de temor, pero le produce placer: lo encuentra atractivo y bello, y «quiso acercarse inmediatamente» (24).

La figura del lobo contemporáneo se parece a la de Perrault como símbolo del seductor masculino en el hecho de que se asegura de que la niña esté sola al preguntarle si su sombra sigue todavía cerca, y de que se impacienta cada vez más cuando la muchacha no se acerca a la cama, no se saca la ropa ni se acuesta con él. Sólo ante su enojo que la vuelve «aterrorizada» (44), la protagonista permite que la abrace.

Además, la mención de los «pelos en todas partes del cuerpo» (45) de la ‘abuelita’ nos retrotrae a la versión oral.

Por otra parte, es interesante la reacción de la niña ante la seducción: en un comienzo le agrada, pero después la atemoriza, por lo que inventa excusas para retrasar el momento fatal que no comprende totalmente, pero que sí es consciente de que se aproxima. Es llamativo que piense en su madre, se entristezca y quiera «volver a mi casa» (46) mientras el lobo insiste con que se le acerque, lo que parece indicar que todavía se encuentra en el proceso de hacerse adulta y *no* que ya lo ha completado, como lo sentía antes.

Aquí no se produce la progresión dramática tradicional, sino que se la modifica con la escena en la que el lobo dice que tiene hambre, la niña le pregunta qué quiere comer, él le responde «a ti, mi niñita» y ella le replica «no tengo ganas» (47). Su estatus intermedio entre niña y mujer retrocede a lo primero con las palabras del lobo: «no son los niños lo que deciden» (47) y la proclama así indefensa, inexperta, niña... y la come.

Es menester mencionar que, al final, inmediatamente después de decirse que ha sido rescatada, Caperucita ha crecido, se señala que «actualmente la niña es una mujer grande como su mamá» y que «se acuerda muy bien de esta historia» (49). El ciclo iniciático se ha cumplido. Con la superación de las pruebas –sobrevivir al peligro así como también completar el viaje en solitario– se ha producido el paso a la adultez. La escena en la que el lobo devora a la niña puede verse también, como en Perrault (y tal vez los hermanos Grimm, en un plano subyacente), como una iniciación sexual.

Como hemos visto, son claras las conexiones de la obra de Pommerat con las versiones tanto de Perrault como de los hermanos Grimm, aunque también hemos hallado elementos comunes con la versión oral presentada por Delarue. Las cuatro versiones pueden ser interpretadas como relatos de iniciación, aunque varía la concepción de iniciación porque varían las nociones de niñez –y, por lo tanto, de madurez– entre cada una. «La historia de la abuela» es una iniciación a la vida adulta femenina, la cual implicaba ciertos conocimientos y deberes. En la formulación de Perrault, es una iniciación sexual de una mujer de su tiempo. En la de los hermanos Grimm, es una iniciación a la madurez moral (con connotaciones cristianas). Y en Pommerat, también se produce una iniciación a la vida adulta, como en la versión tradicional, aunque las pruebas a las que se somete a la protagonista son otras: primero cocinar por los propios medios (lo que se pone un poco en duda), realizar el viaje sola, y tener una primera experiencia sexual.

Pommerat impregna su obra con el sentimiento de soledad que se produce cuando se crece y se deja de ser objeto del cuidado de los mayores para tener que cuidarse uno mismo. Y, por otra parte, no pretende transmitir un mensaje moral o una enseñanza, como en otros tiempos en que la literatura infantil era vista como un medio y no como un fin, debido a que no se consideraba que los niños fueran capaces de comprender y disfrutar una obra literaria más allá de por lo que podía aportar a su formación.

Textos

- ~ANÓNIMO, «The Story of Grandmother», presentado por Paul Delarue y citado por Maria Tatar en *The Classic Fairy Tales*, New York, Norton & Company, 1999.
- ~GRIMM, Jacob y Wilhelm, *Cuentos de los hermanos Grimm*, María Campuzano, trad. Barcelona, Noguer, 1977.
- ~PERRAULT, Charles, *La Caperucita Roja*, Leicia Gotlibowsky, trad. e ilustr., Buenos Aires, Ediciones del Eclipse, 2008.
- ~POMMERAT, Joël, *Caperucita Roja*, Nora Lía Sormani, trad., Buenos Aires, Colihue, 2005.

Bibliografía Específica

- ~BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Critica, 2007.
- ~BOTTIGHEIMER, Ruth B., *Fairy Tales. A New History*, New York, State University of New York Press, 2009.
- ~DANIEL, Carolyn, «Hairy on the Inside. From Cannibals to Pedophiles», en *Voracious Children. Who Eats Whom in Children's Literature*, New York, Routledge, 2006.
- ~GURTUBAY, María del Carmen; KALLAY, Estela y VILARIÑO, Andrea, «Otros paradigmas en literatura para niños. Las nuevas 'Caperucitas Rojas'», en BLAKE, Cristina y SARDI, Valeria (eds.), *Literatura Argentina e Infancia: Un caleidoscopio de poéticas*, La Plata, Vuelta a Casa, 2010, pp. 223-233.
- ~HAUSE, Donald (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Westport, EE.UU., Greenwood Press, 2008.
- ~JEAN, Lydie, «Charles Perrault's Paradox: How Aristocratic Fairy Tales Became Synonymous with Folklore Conservation», en *Trames*, n° 11 (61/56), 2007, pp. 276-283.
- ~MACHADO, Ana María, *Clásicos, niños y jóvenes*, Bogotá, Norma-Catalejo, 2004.
- ~MURPHY, G. Ronald, *The Owl, the Raven and the Dove. The Religious Meanings of the Grimms Fairy Tales*, New York, Oxford University Press, 2000.

- ~PERRAULT, Charles, *The Complete Tales by Charles Perrault*, Christopher Betts, Trad., introducción y notas, New York, Oxford University Press, 2009.
- ~RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio, «Juguemos con Caperucita», en *Biblioteca Cervantes Virtual*: <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/scclit/12593845339147180754846/p0000001.htm>, página consultada el 08/03/2011.
- ~RUIZ CAMPOS, Alberto Manuel, «Cuatro Caperucitas. Cuánto cuenta un cuento. El problema de la vida en la literatura infantil», en *Escuela Abierta*, n° 8, 2005, pp. 173-191.
- ~SEAL, Graham, *Encyclopedia of Folk Heroes*, Santa Barbara, EE.UU., ABC-CLIO, Inc., 2001.
- ~SHAVIT, Zohar, «La noción de la niñez y los textos para niños», en *Criterios*, n° 29, La Habana, 1991, pp. 134-161.
- ~SORIANO, Marc, *Los cuentos de Perrault. Erudición y tradiciones populares*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1975.
- ~TATAR, Maria (ed.), *The Annotated Classic Fairy Tales*, New York, Norton & Company, 2002.
- ~TATAR, Maria, *The Classic Fairy Tales*, New York, Norton & Company, 1999.
- ~ZIPES, Jack (ed.), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, New York, Oxford University Press, 2000.
- ~ZIPES, Jack, «The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood Once Again», en *Why Fairy Tales Stick: the Evolution and Relevance of a Genre*, New York, Routledge, 2006.

Notas

¹ TATAR, 1999; ZIPES, 2006; SHAVIT, 1991; DANIEL, 2006; MURPHY, 2000; y otros.

² Otras versiones mencionan el camino de piedritas y espinitas; otras, de piedras y raíces (Cfr. TATAR, 1999: 10).

³ Como Yvonne VERDIER (citada por DANIEL, 2006) y ZIPES (2006).

⁴ «The folk tale thus explores notions of intergenerational and familial relations in terms of the female child's role in society.» [traducción mía]

⁵ «...opened up questions about the predatory nature of men and how to avoid rape or violation to survive.» [traducción mía]

⁶ SORIANO (1975) asegura que la caperuca roja es una innovación de Perrault, aunque ZIPES (2006) y otros conectan este cuento con un relato en verso en latín de Egbert de Liège de principios del siglo XI, «De puella a lupelis seruata» (Acerca de una niña salvada de los lobeznos), en el que la protagonista viste ropas de color rojo y escapa de la muerte por estar bautizada. Aquí el color se asocia con la liturgia cristiana.

⁷ «the ominous age of moral awareness» [traducción mía]

⁸ «...a sign of the moment of spiritual maturity in a Christian reading of the tale.» [traducción mía]

⁹ «...when a child is (...) sent on the journey of life, into the woods, just as her parallel figure, the grandmother, may be getting ready to finish it.» [traducción mía]

¹⁰ Resaltado mío.

