

Análisis del discurso: estrategias y propuestas de lectura

Irene Fenoglio Limón
Lucille Herrasti y Cordero
Agustín Rivero Franyutti
(coordinadores)

Violencia domesticada: transición discursiva entre el relato campesino y el cuento de hadas

Beatriz Alcubierre Moya

Caperucita en el río

Una angelical criatura camina despreocupada por el bosque. Se detiene, sin prisa, a mirar todo cuanto llama su atención. Recoge algunas flores y escucha, encantada, la música que emana del riachuelo. Su cabeza y hombros se hallan cubiertos por una capucha encarnada, y su delicado brazo sostiene con firmeza una canasta de la que asoman suculentas viandas...

De pronto, una fiera salvaje le sale al paso y la interroga insolente:
—¿A dónde vas, Caperucita?

La pequeña no parece inmutarse un ápice y virando los ojos hacia arriba, en obvia señal de fastidio, le responde aún más insolente:

—¡Voy al río a lavarme el coño!

Y continúa su marcha con paso firme, sin volver la mirada.

El lobo, estupefacto, se rasca suavemente la cabeza y exclama para sí:

—¡Caramba! ¡Cómo ha cambiado este cuento!

Si bien esta referencia “en chiste” al famoso cuento de Perrault no puede considerarse más que como una mofa que ironiza el supuesto candor de la protagonista (aludiendo a los desplantes irreverentes de cualquier adolescente contemporánea), también es cierto que su contenido y tono recuerdan en varios sentidos al de otras versiones del mismo relato, más rústicas que aquella fijada por el intelectual francés a finales del siglo XVII. Por otra parte, por poca o mucha gracia que pueda provocarnos, no podemos menos que reconocer lo atinado de su frase final.

Efectivamente, en el transcurso de varios siglos, la Caperucita ha pasado de víctima a victimaria, del infortunio azaroso a la desobediencia culposa, y de ahí a una rebeldía rayana en la virtud. También ha hecho *strip tease*, se ha montado en bicicleta, ha descubierto a su abuela practicando deportes extremos y, más de una vez, ha tenido que defender al lobo contra la furia de los aldeanos. Ha sido devorada de un bocado, ha escapado sola, ha sido rescatada oportunamente y también ha salido de la lupercal panza, junto con su abuela, sin el menor rasguño. Además, puesto que ha corrido con la suerte de no pertenecer a la realeza selecta de la corporación Disney, la mercadotecnia no le ha asignado aún un rostro fijo, por lo que podemos imaginarnosla de muchas maneras distintas: como niña inocente, como pícara irredenta, como una adolescente moderna, como una criatura oscura, o como una suerte de “Lolita” en versión aldeana —una imagen que debemos en gran medida a la interpretación psicoanalítica de Bruno Bettelheim, que ya es en sí misma un clásico— (Bettelheim 235-257).

Pero no es el único cuento que ha sufrido mutaciones radicales a lo largo de la historia. Ciertamente, la gran mayoría de los relatos que hoy conocemos como “cuentos de hadas” han atravesado por avatares semejantes. Han transitado de la tradición oral a la escrita (de ida y vuelta) y varios de ellos han pasado también a la expresión cinematográfica. Sin embargo no han alcanzado ni alcanzarán jamás una versión acabada. Cada una de estas narraciones constituye una realidad autónoma, que goza de vida propia y se mueve —unas veces despacio, y otras a toda prisa—, arrastrada por su dinámica y por las circunstancias históricas cambiantes. Asimismo, todas han sido sujetas a constantes relecturas que les han permitido adaptarse a las condiciones sociales, vinculándose a referencias coetáneas concretas y así mantenerse frescas en el imaginario colectivo.

Los cuentos constituyen una forma de expresión característica de todos los grupos humanos y, a través de ellos, las distintas sociedades han transmitido una explicación de la vida: un catálogo metafórico de situaciones y destinos que, como apunta Italo Calvino, expresa “la sustancia unitaria del todo —hombres, bestias, plantas y cosas—, la infinita posibilidad de metamorfosis de todo lo que existe” (Calvino 17).

La tradición oral, que ha constituido uno de los medios más antiguos para la transmisión de la memoria colectiva, se encuentra íntimamente relacionada con el desarrollo de los relatos. En los pueblos sin escritura, la oralidad desempeña la función social de fundamentar —en un sentido aparentemente histórico— la existencia de etnias o de familias a través de los mitos de origen (Le Goff 136). Sin embargo, aun en sociedades como la nuestra, en las que se cuenta con formas más sofisticadas de transmisión de la memoria (principalmente, la escritura), la oralidad sigue conservando aquella función vital en el ámbito de la vida cotidiana. Las anécdotas, rumores, chistes y “leyendas urbanas” que circulan en torno a acontecimientos importantes que han marcado la vida de una comunidad constituyen ejemplos de esta contribución de la tradición oral a la construcción de la memoria colectiva.

Aunque no debemos confundir el relato estrictamente mitológico con el cuento popular, la tesis de que ambos comparten un vínculo profundo ha sido generalmente aceptada entre los estudiosos del tema.¹ Aunque no todos los autores concuerdan en que el mito sea origen del cuento, se ha aceptado que ambos comparten la característica común de construir explicaciones de lo existente. Es así como un personaje puede ser, a un tiempo, protagonista de un mito y de uno o varios cuentos, pues ambos relatos son concebidos como expresiones de una misma realidad: uno se manifiesta en el ámbito de lo sagrado, el otro en el de lo profano (Segre 48).

Por todo esto, es importante reconocer en los cuentos mucho más que una forma de entretenimiento: al constituir una explicación de la realidad son fundamentales para el establecimiento de códigos de conducta, así como para la socialización de la comunidad en su

¹ Vladimir Propp ha señalado una línea genealógica que va del mito al cuento. Confrontando los cuentos populares rusos con los testimonios de los etnólogos sobre los pueblos primitivos, llega a la conclusión de que el nacimiento de muchos de ellos tuvo lugar en el momento de transición de la sociedad de clanes, basada en la caza, a las primeras comunidades agrícolas; es decir, cuando los ritos de iniciación cayeron en desuso y los relatos secretos que los acompañaban o precedían comenzaron a ser narrados sin tener ya ninguna relación con las instituciones o las funciones prácticas a las que estaban ligados. Perdieron toda significación religiosa y se convirtieron en historias de maravillas, horror y crueldad (Propp 387).

conjunto. De ahí que, como señala Calvino, no obstante su contenido fantástico, el cuento pueda ser considerado como un relato “verdadero”: “una explicación general de la vida, nacida en tiempos remotos y conservada en la lenta rumia de las conciencias campesinas hasta llegar a nosotros” (Calvino 17).

Pensar en estas narraciones y en sus transiciones discursivas, en especial aquellas que entrañan un proceso de “modernización” a partir de una serie de mediaciones de carácter editorial, implica tomar en cuenta diversas categorías culturales que enmarcan ciertos rasgos asociados a la construcción de un modelo de conducta “civilizado” en la Europa de los siglos XVIII y XIX. Así pues, específicamente, propongo aquí la problematización del discurso contenido en algunos de los “cuentos de hadas” publicados por Perrault y más tarde por los hermanos Grimm, desde tres perspectivas que atañen particularmente a la historia cultural: en primer lugar, la del uso y apropiación de elementos sustraídos de la mentalidad campesina, entendida como “marginal” en un contexto que apunta a la estandarización de cánones y prácticas sociales; en segundo término, el empleo de ciertos recursos estéticos como estrategia para la construcción de un *ethos* colectivo, a partir de los medios impresos, y por último, el desarrollo paralelo de una noción de infancia, relacionada con el ideal de ciudadanía en el contexto de formación de los Estados nacionales.

Un juego de espejos

En uno de sus textos clásicos, Robert Darnton señala que “el mundo mental de los no ilustrados parece irremediablemente perdido durante la Ilustración” (Darnton 15). Con ello hace referencia a un proceso gradual de marginalización de la cultura del campesinado, a través del cual éste va adquiriendo matices sombríos en contraste con los hábitos cada vez más “urbanizados” de los grupos dominantes. Aunque Darnton se ocupa específicamente del caso francés, dicha aseveración puede hacerse extensiva a buena parte de la Europa moderna, como lo muestran los estudios del sociólogo

go Norbert Elías en torno a lo que ha denominado “proceso de la civilización”.²

En un contexto donde los “buenos modales” (relacionados fundamentalmente con los hábitos de mesa y la higiene personal) se definían en términos del autocontrol y la represión de los impulsos corporales y afectivos, la espontaneidad característica de las conductas aldeanas sería muy pronto identificada como opuesta al ideal civilizatorio. Pero, como el mismo Darnton apunta, existieron espacios donde la élite y la cultura popular se conectaron y a partir de los mismos se hizo posible la transferencia de elementos del imaginario campesino (marginado del ámbito urbano) al dominante, así como su eventual resignificación desde la mirada pedagógica decimonónica.

El origen de los cuentos de hadas, así como el de los relatos orales a partir de los cuales surgieron, es remoto tanto en su dimensión temporal como en la espacial. Los analistas han rastreado su temática y estructura hasta los mitos de la antigüedad clásica y la lejana China. No obstante, su evolución implicó un incesante proceso de apropiación que los convirtió en el lenguaje “natural” de la cultura campesina a lo largo de la Edad Media.

Los cuentistas campesinos echaban mano de lugares comunes y recursos nemotécnicos para mantener intactos los elementos principales del relato; pero al mismo tiempo los adaptaban a su medio ambiente con la intención de mostrar la especificidad del tiempo y del lugar. En última instancia, era su particular visión del mundo la que dotaba de sentido a la narración.

A pesar de las ocasionales pinceladas de fantasía los cuentos están enraizados en el mundo real. Casi todos se desarrollan en dos marcos de referencia básicos, que corresponden al escenario dual de la vida campesina durante el Antiguo Régimen: por una parte la casa y la villa; por la otra los caminos abiertos (Darnton 41).

² Tal como lo define Elías (Proceso y Sociedad), el término “civilización” fue utilizado para designar las formas de “cortesía” o de “urbanidad” que se oponen a la “barbarie”. Es decir, los hábitos que distinguen a las élites en el interior de una sociedad. Así, la civilidad se define por oposición a la voracidad del animal o a la tosquedad del campesino. El proceso civilizatorio consiste en pasar del estadio animal al humano, del salvaje al civilizado y finalmente al modo de vida urbano identificado con las maneras de la corte.

Pese a que su nombre se encuentra irremediabilmente vinculado con el nacimiento del concepto de "literatura infantil", Charles Perrault fue ante todo un cortesano intelectual con escaso interés en comprender la cultura arcaica y menos aún preocupado por captar la atención de una (para entonces) inexistente comunidad de niños lectores. Sin embargo, respondiendo a un impulso primordialmente estético, recopiló una serie de relatos, escuchados de la voz de nodrizas y sirvientas (una inevitable presencia campesina en el ámbito urbano), modificando el tono para adecuarlo al gusto del público refinado que frecuentaba los salones de lectura. Con ello dio forma escrita a la confluencia entre la cultura popular, de origen rural y la alta cultura urbanizada.

Un siglo más tarde, en el ámbito germano, la metamorfosis del cuento campesino al cuento de hadas señalaría —ahora sí— la importancia de esta literatura como específicamente dedicada al público infantil: vehículo de un discurso que, dicho sea de paso, mostraría en adelante un creciente interés por contribuir a la formación de espíritus dóciles, encerrados en cuerpos reglamentados.

Fue así como al atravesar el umbral de la Ilustración (y más tarde el del Romanticismo), los cuentos campesinos europeos, que poseían una gran carga escatológica, sexual y de violencia, se sometieron a un incesante proceso de reinterpretación que los despojó parcialmente de aquella impronta medieval y los revistió de un tono moralizante.

Aunque los antologistas más célebres del siglo XIX, como los hermanos Grimm, hicieron énfasis en presentar sus obras como colecciones de "relatos naturales", extraídos directamente de la boca del pueblo, también se preocuparon por resaltar las cualidades educativas supuestamente inherentes a los mismos. Comentan los propios hermanos Grimm:

En ciertos rasgos, es posible observar las bases del precepto moral y de la lección que puede derivarse de estos cuentos. Nunca fue su propósito instruir, ni fueron creados por esa razón, pero una moraleja surge en ellos, igual que el buen fruto aflora de un botón saludable sin ayuda del hombre (207-208).

No obstante, sobre las palabras dictadas por las ancianas (e incluso sobre versiones derivadas de las del propio Perrault), los Grimm pusie-

ron mucho de su propia pluma: no solamente traduciendo los dialectos alemanes, sino también seleccionando e integrando las variantes de una misma historia, unificando los estilos y, sobre todo, reestructurando la narración cuando la encontraban excesivamente rústica. Inevitablemente, estas intervenciones minuciosas dieron como resultado una apropiación en la cual aquellos relatos fueron asimilados a la mentalidad de sus compiladores, adoptando con ello sus criterios educativos y sus valores morales.

Está claro, entonces, que lo que conocemos como "cuentos de hadas" es, en realidad, el conjunto de las versiones "civilizadas" de cuentos extraídos de la tradición oral. Por lo tanto, su contenido brinda menos información en torno a la mentalidad campesina como tal que la que ofrece respecto a la de sus propios compiladores (no obstante su interés antropológico expreso). Este proceso mediático, de apropiaciones, exclusiones y adaptaciones, resulta ser un juego de espejos, donde el observador "civilizado" devuelve una visión alterada de "lo marginal" y termina proyectando en ella sus propios esquemas mentales.

La historización de "lo marginal" parte de la hipótesis básica de que "una sociedad se revela toda entera en el tratamiento de sus márgenes" (Schmitt 423). Si bien, hay que tomar en cuenta que la condición de marginalidad no supone una exclusión radical, puesto que todo elemento que escapa a esa frontera se encuentra sujeto a la integración. Entonces podemos hablar de una suerte de "reciclaje" de aquello que representa alguna utilidad a la colectividad.

Se entiende, pues, que el discurso marginal tiene un uso práctico. Marca el límite entre la "civilización" y la "barbarie". Pero también existe una recuperación de lo marginal. Como veremos, en este caso, más allá de la anécdota adaptada al discurso "civilizado", el elemento violento será recuperado como función estética, que persigue la fascinación del receptor.

La violencia como estrategia discursiva

Contra una creencia más o menos generalizada de que los cuentos de hadas fueron endulzándose progresivamente conforme se iban "in-

fantilizando”, María Tatar ha señalado un fenómeno aparentemente inverso en las antologías decimonónicas. Mientras más se adentraban en el siglo XIX, las versiones manifestaban mayor intolerancia frente a los elementos escatológicos y sexuales, hasta anular casi por completo las funciones corporales de los personajes. Pero, en el mismo proceso, la violencia contenida en los relatos se intensificó, hasta llegar a convertir a algunos de ellos en verdaderas historias de horror (Tatar, *Hard*; Tatar, *Off*).

Así pues, como dicha autora demuestra, el elemento corporal no desapareció de los cuentos de hadas, siguió presente en ellos como un instrumento de culpa y un medio de castigo. Las escenas de suplicio extremo para el villano, así como de escarmientos brutales que no guardaban proporción alguna con la falta cometida por el protagonista, quedaban justificadas al plantearse como enseñanzas morales de valor universal y ejemplos estimulantes para la buena conducta.

Una cosa parece bastante clara: estos cuentos no fueron adaptados para entretener a los niños con una intención puramente recreativa —como de hecho se les entiende hoy en día—, sino con una finalidad explícita de despertar en ellos un temor profundo ante las posibles consecuencias que les acarrearía el descontrol de sus propias actitudes corporales.

La pregunta es entonces, ¿de qué manera se llevó a cabo este proceso de domesticación de la violencia, convertida en un elemento de disuasión más que de diversión?

Como lo explica Mijail Bajtín en su análisis de *Gargantúa y Pantagruel*, el realismo grotesco (referido fundamentalmente a la ingestión de alimentos, a la evacuación y al sexo), así como el humorismo irreverente de la cultura campesina, constituyó una estrategia de subversión con relación al orden feudal. En la cultura carnavalesca, las funciones corporales (tanto en su sentido reproductivo como en el degradante) eran celebradas como el triunfo de lo material sobre lo espiritual y como fuente de vida (Bajtín).

En la medida en que se despojaron de dichos elementos, los cuentos campesinos perdieron su carácter subversivo y se asimilaron a un canon oficial de literatura para niños. No obstante, los motivos violentos fueron objeto de un trato radicalmente distinto. Como ya

mencioné, la violencia se mantuvo presente en muchos de ellos, e incluso llegó a intensificarse de manera notable, lo cual se justificaba siempre que la representación del sufrimiento físico se pusiera al servicio de un propósito moral específico.

Así, una de las tramas más socorridas en los cuentos de hadas es aquella que repite, con gran cantidad de variantes, el esquema narrativo de la caída de Adán y Eva: una prohibición explícita, que proviene de una figura de autoridad, es seguida por un debate entre la conciencia y los impulsos del protagonista, que termina por sucumbir a la tentación. Finalmente, la desobediencia descubierta desencadena un castigo ejemplar. Es, desde luego, el caso de cuentos como *Barba Azul* y sus distintas variantes.

En dicho relato, la dama en cuestión se convierte en la transgresora que cede a la tentación de la curiosidad, sin importar demasiado que el hombre al que traiciona resulte ser nada menos que un asesino serial. Si bien la heroína logra salvar la vida, el cuadro terrorífico representado por el cúmulo sangriento de los cuerpos mutilados de las anteriores víctimas resulta suficientemente impactante como para plantear un mensaje inequívoco.

Otro esquema típico es el de la huérfana acosada por una madrastra envidiosa. En el caso de *Blanca Nieves* la madrastra es arrastrada por la envidia hasta el extremo de intentar asesinar a la heroína en tres ocasiones distintas. El castigo impuesto por los hermanos Grimm consistirá en bailar y bailar en la boda de aquélla sobre un par de zapatos ardientes, hasta caer muerta de dolor y vergüenza.

En el caso de *Cenicienta*, mientras Perrault hacía hincapié en la bondad de la chica, que llevó a sus hermanastras a vivir al palacio y se ocupó de casarlas con hombres de la corte (versión en la que se inspiró la película de Disney), los Grimm se ensañaron con ellas. De tal suerte, pasaron de mostrarlas horrorizadas y devastadas ante la buena fortuna de su rival, en la primera edición de los cuentos, a presentarlas, en la segunda edición, mutilando sus propios pies a fuerza de colocarse la zapatilla encantada y siendo atacadas por cuervos que les sacarían los ojos, instrumento indispensable de su indecorosa envidia.

Tanto en *Blanca Nieves* como en *Cenicienta* la escena del castigo es mucho más larga y detallada que la de la boda. De hecho es con lo

que ambas historias finalizan, lo cual nos sugiere que es en aquella revancha donde el verdadero final feliz radica.

Pero volvamos con *Caperucita Roja*, sin duda el más conocido de los cuentos sobre niñas desobedientes y el que posiblemente más mutaciones haya atravesado hasta nuestros días. En la versión de los hermanos Grimm, la madre de Caperucita le hace a ésta el encargo de llevar pasteles y vino a su abuela enferma, advirtiéndole:

Cuando estés en el bosque, sé una niña buena y no te alejes de la vereda; si lo haces te caerás y romperás el vidrio, y tu abuela no recibirá nada. Y cuando entres en su alcoba, no te olvides de dar los buenos días, y no vayas a husmear en todos los rincones (“Caperucita” 212).

Como es bien sabido, las consecuencias de la desobediencia de la niña resultaron bastante distintas a las que la madre pronosticó y considerablemente desproporcionadas frente a la supuesta travesura cometida. La historia culmina fatalmente cuando la heroína es devorada por el lobo. La lección sobre la desobediencia es aprovechada aquí por los Grimm para establecer algunas reglas en materia de urbanidad, que poco o nada tienen que ver con la anécdota central del cuento.

Aun cuando se basaron en la versión de Perrault, en la que el relato crudamente termina con la muerte de la niña, los Grimm decidieron cambiar el final por aquel en el que el leñador abre la panza al lobo y libera de ésta a la niña y a la anciana, creando así un doble castigo: uno para *Caperucita* (por desobediente) y otro para el lobo (por devorar ancianas y niñas indefensas).

Ahora bien, resulta de un enorme interés echar un vistazo a una de las versiones que se mantiene más apegada a la tradición oral. En la *Historia de la abuela*, publicada por el folclorista Paul Delarue en 1951 (citado en Dundes 15-16), no existe la desobediencia porque tampoco existe la prohibición, para empezar. Y tampoco existe el “castigo”, puesto que no hay transgresión que castigar. De modo que la niña logra engañar al lobo y escapar de sus garras, rayando más en la picaresca que en la tragedia. ¿Dónde está la violencia en este relato rural? Los motivos violentos y sexuales (seguramente demasiado grotescos o inapropiados para la sensibilidad de Perrault y los Grimm) aderezan vívidamente el relato:

El lobo se apresura a la casa de la abuela y la mata. Coloca un poco de su carne en un plato, al lado de una botella con sangre. Al llegar la niña, el lobo se hace pasar por la anciana y le ordena que coma y tome la “carne y el vino” que están sobre la mesa. La niña obedece en seguida, mientras un pequeño gato murmura: “Ramera es aquella que come la carne y bebe la sangre de su abuela”.

—Desvístete, mi niña, y ven a dormir a mi lado —indica luego el lobo.

—¿Y dónde pongo mi delantal?

—Tíralo al fuego, mi niña. No lo necesitarás más.

Ella obedece nuevamente y el mismo diálogo se repite con el resto de su ropa, hasta que queda desnuda. Se acerca a la cama y exclama:

—Oh, abuela. ¡Qué peluda estás!

—Es para mantenerme caliente, mi niña.

—Oh, abuela. ¡Qué uñas tan grandes tienes!

—Son para rascarme mejor, mi niña.

—Oh, abuela. ¡Qué orejas tan grandes tienes!

—Son para escuchar mejor, mi niña.

—Oh, abuela. ¡Qué boca tan grande tienes!

—Es para comerte mejor, mi niña.

—Oh, abuela. Necesito ir afuera para orinar.

—Hazlo en la cama, mi niña.

—No abuela, quiero ir afuera.

—Bueno, pero no tardes (Dundes 15-16; la traducción es de la autora)

Engañado por la niña, el lobo le ata una cuerda al pie y la deja salir. Una vez fuera de la casa, ella coloca la misma cuerda alrededor del tronco de un árbol y escapa a toda prisa. Poco después el lobo se percata del truco y echa a correr detrás de su presa, pero no consigue alcanzarla...

Está claro que en este caso, el motivo grotesco (la niña ingiriendo la carne y sangre de su abuela, o bien corriendo desnuda por el bosque) cumple con una función más estética que moralizante, puesto que el sentido del relato en su versión “rústica” es el de entretener y divertir y no el de educar. Son estos elementos horrorosos los que revisten de interés y dan valor al relato, puesto que, como afirma Rodrigo Bazán Bonfil “afectan la sensibilidad del receptor más inme-

diatamente que su capacidad de juicio ético". Por lo tanto, "un motivo violento con tratamiento horroroso puede resultar más atractivo como fuente de emociones que como *exempla*" (Bazán 4-5).

Lo anterior, sin embargo, no obsta para que el recurso estético, que provoca un efecto emotivo, sea tratado de distintas formas según lo determine la circunstancia histórica.

Si las expectativas que se generan sobre lo cotidiano cambian en el tiempo y en esa medida también lo narrable y la forma de narrar se transforman, el cambio no implica que la productividad de ciertos temas para hacer cuentos —de amor, locura y muerte, por ejemplo—disminuya, sino al contrario, que se mantiene porque cada vez se les trata de manera distinta" (Bazán 3).

Así pues, la violencia se mantendrá en los relatos "infantilizados" a lo largo del siglo XIX, pero su uso habrá de transformarse en ellos, desplazando el acento de la parte grotesca, sexual y emotiva a la ejemplar.

Construcción de la infancia

En conclusión, observados de esta manera, como códigos de conducta particularmente orientados a los niños, los relatos de los hermanos Grimm parecen concederle la razón al historiador francés Philippe Ariès cuando afirma que, a partir del siglo XVIII, la infancia europea se vio privada de la libertad que antaño gozaba y sometida, asimismo, a la disciplina de control que le impusieron la familia, la Iglesia, los moralistas y el Estado (542).

En este proceso, las pautas emotivas y conductuales de los adultos se fueron distanciando de las que en adelante caracterizarían al mundo infantil. Con el refinamiento de los métodos educativos durante los siglos XVIII y XIX, los hábitos de los niños se vieron gradualmente condicionados y reglamentados por razones morales e higiénicas. Asimismo, la actitud frente a las necesidades naturales, así como los comportamientos en la mesa y el dormitorio, fue modelada en la personalidad infantil como actitud sujeta al control de los impulsos y al cultivo de los buenos modales.

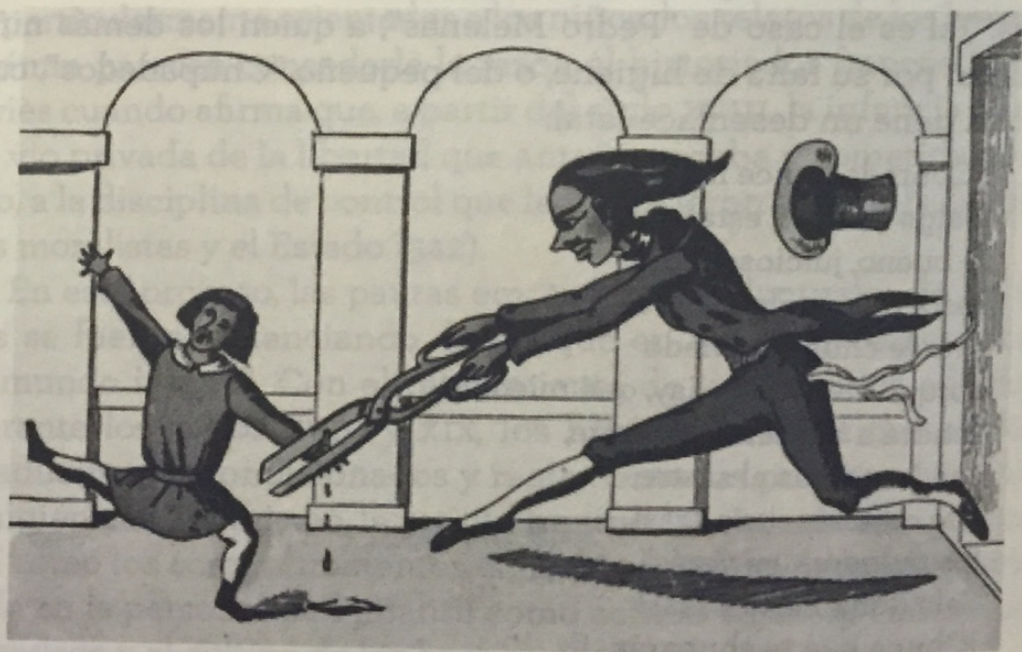
Enmarcado en el contexto de construcción de una cultura infantil, el esfuerzo por el “rescate” y canonización de los cuentos de hadas marcharía paralelo al desarrollo y publicación de los “relatos precautorios” y “cuentos ejemplares”, que junto con aquéllos, integraron el corpus de la literatura infantil difundida como tal de manera sistemática hacia finales del siglo XIX. La mayor parte de ellos siguió el patrón básico de transgresión, prohibición y castigo que he descrito anteriormente.

Así, mientras los cuentos de hadas cobraban la forma de literatura infantil, quedando irreversiblemente revestidos de un carácter didáctico que justificaba la exagerada descripción de las escenas de castigo, los cuentos ejemplares y precautorios integraron elementos fantásticos y grotescos, añadiendo un tono terrorífico al efecto perseguido.

Un ejemplo de lo anterior lo constituye *Struwwelpeter* —traducido al castellano como *Pedro Melenas; historias muy divertidas y estampas aún más graciosas*—, del psiquiatra alemán Heinrich Hoffmann (1987), que fue publicado en 1845 con quince láminas coloreadas, dedicado a los niños de entre tres y seis años de edad. El libro es un catálogo humorístico de historias en rima que giran en torno a niños desobedientes que, al ignorar los consejos de sus padres y las normas de buen comportamiento, sufren consecuencias desafortunadas. Tal es el caso de “Pedro Melenas”, a quien los demás niños rechazan por su falta de higiene, o del pequeño “Chupadedos”, cuya historia tiene un desenlace fatal:

“¡Conrado!”, dice mamá:
 “Salgo un rato, estate acá;
 sé bueno, juicioso y pío,
 hasta que vuelva, hijo mío,
 y no te chupes el dedo
 porque entonces —¡ay, qué miedo!—
 vendrá a buscarte, pillastre,
 con las tijeras el sastre,
 y te cortará —itris, tras!—
 los pulgares, ya verás”.
 Sale doña Berta y izas!
 ¡Chupa que te chuparás...!

Se abre la puerta y de un salto,
entra en la casa, al asalto,
el terrible sastre aquél
que venía en busca de él.
Con la afilada tijera
le corta los dedos —¡fuera!—
y deja al pobre Conrado,
llorando desconsolado.
Cuando vuelve doña Berta,
lo encuentra, triste, en la puerta.
¡Sin pulgares se quedó,
el sastre se los cortó! (53).



En la estética sangrienta (casi podríamos llamarle *gore*) de estas narraciones, la imagen visual desempeña un papel fundamental, ya que no solamente sirve como ilustración del texto escrito, sino que refuerza el efecto de *impresión* que se busca provocar en quien lee el libro o simplemente lo hojea sin saber todavía descifrar sus palabras. Se trata de una fórmula editorial dirigida tanto a lectores como a analfabetas. Por su parte, el tono humorístico matiza en cierto grado la violencia al anular su aspecto dramático y ofrecer un mensaje menos agresivo, sin con ello dejar de lado la amenaza de un castigo brutal. Ambos elementos —la imagen sangrienta y el humor— apuestan a la atracción y al deleite (aun si lo consideramos “morbo”) tanto como a la lección moral o de higiene.

El punto de equilibrio entre la intención didáctica y la recreativa (apoyado con fórmulas estéticas y editoriales complejas) marca, a mi parecer, el verdadero origen de la literatura infantil. Es en este punto donde se apuntala el carácter civilizatorio de la reinención de los relatos campesinos, “extraídos” de la marginalidad para ser asimilados a un discurso moralizante que aprovecha su impronta estética y la utiliza como gancho para la educación y adoctrinamiento de la infancia moderna. En ese proceso la propia identidad infantil será a su vez reinventada, sometida por los mecanismos de una sociedad controladora y convertida en el proyecto a futuro de aquella comunidad imaginaria que constituye el Estado nacional.

Por otro lado, al convertirse en un referente esencial de la experiencia infantil “moderna” los personajes y situaciones que en aquellos cuentos se presentan forman parte inevitable de un imaginario colectivo que trasciende los límites de la cultura impresa y nos acompañan a todos durante la vida adulta.

Así, aunque el lobo del chiste tenía razón, puesto que los cuentos han cambiado muchísimo (y lo seguirán haciendo), también es cierto que la oralidad los ha devuelto a su condición “natural”, restituyéndoles sus elementos humorísticos, y a veces también los sexuales y escatológicos, y adaptándolos a las circunstancias contemporáneas, tal como solían hacerlo los narradores medievales.

⇨ Obras citadas

ARIÈS, Philippe.

El niño y la vida familiar en el antiguo régimen. Madrid: Taurus, 1987.

BAJTÍN, Mijail.

Rabelais y su mundo. Barcelona: Barral, 1974.

BAZÁN BONFIL, Rodrigo.

"Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al 'suceso' en pliegos de cordel". Tesis de doctorado. México: El Colegio de México, 2003.

BETTELHEIM, Bruno.

Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Barcelona: Crítica, 1977.

CALVINO, Italo.

Cuentos populares italianos. V. 1. Madrid: Siruela, 1990.

"Caperucita encarnada".

La Biblioteca de los niños; revista quincenal para enseñanza y recreo de la niñez. T. IV. Imprenta del porvenir. 1875. 212.

DARNTON, Robert.

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

DELARUE, Paul.

Le Catalogue Raisonné du Conte Populaire Français. París: Maisonneuve et Larose, 1951.

DUNDES, Alan.

Little Red Riding Hood. A Casebook. Wisconsin: U. of Wisconsin P., 1989.

ELÍAS, Norbert.

El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

La sociedad cortesana. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

GRIMM, Jacob y Wilhelm Grimm.

"Preface to the First Edition of the Nursery and Household Tales". 1812. *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*. Maria Tatar. Princeton: Princeton U. P., 1987.

HOFFMANN, Heinrich.

Pedro Melenas; historias muy divertidas y estampas aún más graciosas. Barcelona: Olañeta, 1987.

LE GOFF, Jaques.

El orden de la memoria. Barcelona: Paidós, 1991.

PERRAULT, Charles.

Los cuentos de Perrault seguidos de los cuentos de madame d'Aulnoye y de madame Leprince de Beaumont, Trad. Carmen Martín Gaité. Barcelona: Crítica, 1980.

PROPP, Vladimir.

Las raíces históricas del cuento. Madrid: Fundamentos, 1980.

SCHMITT, Jean Claude.

"La historia de los marginados". *La nueva historia*. Dirs. Jaques Le Goff, Roger Chartier y Jacques Revel. Bilbao: Mensajero, 1988, 400-426.

SEGRE, Enzo.

Metamorfosis de lo sagrado y de lo profano. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.

TATAR, Maria.

The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales. Princeton: Princeton U. P., 1987.

Off with their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood. Princeton: Princeton U. P., 1992.