

El cuento de hadas como código de conducta y sus adaptaciones en el contexto hispanoamericano

Introducción: del relato folclórico al cuento de hadas

Uno de los rasgos más característicos del cuento popular consiste en su dinamismo. Es decir que, a diferencia de otros géneros literarios, éste jamás alcanza su versión acabada. Cada uno de los relatos constituye una realidad social que goza de vida propia y transita de una tradición a otra, arrastrado por su misma dinámica y por las circunstancias históricas cambiantes: atraviesa grandes distancias, se traduce, se amalgama con otras narraciones, se cuenta y se vuelve a contar, adoptando cada vez un elemento distinto.

Aun al superar la oralidad —sin llegar a abandonarla del todo— y quedar registrado en forma escrita, el cuento se halla sujeto a una relectura constante que le permite adaptarse a las condiciones sociales y conservarse fresco en el imaginario social. Por tanto, es importante reconocer en aquél mucho más que una forma de entretenimiento: estrechamente vinculado con el mito, el cuento popular es una explicación de la realidad.¹ Por tal razón, incluso en las sociedades contemporáneas constituye una de las estrategias más usuales para la educación de los niños, la transmisión de valores morales, códigos de conducta y papeles de

Beatriz Alcubierre Moya. Doctora en Historia, El Colegio de México. Profesora de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

¹ Aunque no todos los autores concuerdan en que el mito sea el origen del cuento popular, en general se ha aceptado que ambos comparten la característica común de constituir explicaciones de lo existente. Es así como un mismo personaje puede ser, al mismo 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, 1990, p. 48.

género, así como para la socialización de la comunidad en su conjunto. De ahí que, como bien lo ha señalado Italo 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.”²

No por pura casualidad el proceso de rescate, adaptación y divulgación por escrito de los relatos folclóricos de tradición oral, que se llevó a cabo en algunas regiones de Europa Central entre los siglos xvii y xix,³ coincidió con el desarrollo y crecimiento de un nuevo tipo de público lector: el constituido por la población infantil, que había comenzado a desempeñar un papel protagónico en aquellas sociedades que se concibieron a sí mismas como “modernas”.⁴

Al atravesar el umbral del romanticismo, los cuentos populares campesinos, que poseían una gran carga de elementos relacionados con la sensualidad humana, se sometieron a un incesante proceso de reinterpretación que los despojó parcialmente de aquella impronta medieval y los revistió de un tono moralizante, convirtiéndolos en los ahora clásicos “cuentos de hadas”. Dicha metamorfosis señaló su importancia como literatura específicamente dedicada al público infantil;⁵ literatura que, dicho sea de paso, mostraría en adelante un creciente interés por contribuir a la producción de espíritus dóciles encerrados en cuerpos reglamentados.⁶

Aunque los antologistas más célebres, 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:

En ciertos rasgos —comentan los propios Grimm—, es posible observar las bases del precepto moral y de la lec-

² Calvino, 1990, p. 17.

³ Según Calvino, el género de los cuentos de hadas fue inventado en la corte francesa a finales del siglo xvii, cuando Charles Perrault se dio a la tarea de recrear en papel los relatos populares que hasta entonces habían circulado de boca en boca; pero resurgió con nuevos matices en los albores del siglo xix, en la literatura romántica alemana, por obra de los hermanos Grimm. Calvino, 1990, p. 12.

⁴ El proceso que Philippe Ariès denomina como la “invención de la infancia” se refiere al reconocimiento de la infancia como una fase específica de la vida, con sus propios problemas y necesidades. Ariès, 1987.

⁵ Lyons, 1998, p. 496.

⁶ Tatar, 1992, p. 5.

ción 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.⁷

No obstante, sobre las palabras dictadas por las ancianas (e incluso sobre compilaciones anteriores como la de Perrault), los Grimm pusieron 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.⁸ Inevitablemente, estas intervenciones minuciosas dieron como resultado una forma de apropiación en la cual aquellos relatos fueron asimilados a la mentalidad de sus compiladores, adoptando con ello sus criterios educativos y sus valores morales.

Los cuentos de hadas han sido estudiados con gran detenimiento desde los puntos de vista literario, psicológico y antropológico; no obstante, existen muy pocas aproximaciones a ellos desde la perspectiva histórica. Puede ser que, en efecto, estos relatos no revelen mucho acerca de lo que ocurría en las mentes de los niños del pasado, pero sin duda ofrecen ciertos indicios respecto a las actitudes hacia ellos y reflejan algunas nociones en torno a la crianza y la educación, que podemos analizar sin perder de vista el contexto cultural específico en que se hallaba inmersa la lectura de los mismos.

Tomando como hipótesis de base la idea de que los cuentos de hadas —en particular aquellos publicados en el siglo XIX— constituyen una serie de códigos de conducta especialmente diseñados para contribuir de forma determinante en el proceso de socialización del público lector infantil, el primer objetivo del presente ensayo consiste en analizar tan sólo algunos de los elementos relacionados con el control del cuerpo que hemos podido ubicar en los

Los cuentos de hadas han sido estudiados con gran detenimiento desde los puntos de vista literario, psicológico y antropológico.

⁷ Grimm, Jacob and Wilhelm. Preface to the First Edition of the Nursery and Household Tales. En Tatar, 1987, p. 207-208. Mi traducción.

⁸ Calvino, 1990, p. 18.

relatos más conocidos, fundamentalmente en las versiones de los hermanos Grimm, origen de buena parte de los que han llegado hasta nosotros.⁹

En segundo lugar, se pretende observar algunos de los cambios, visibles en el texto escrito, que dichas historias sufrieron al penetrar en el ámbito cultural hispanoamericano, procurando describir ciertos rasgos de la mentalidad reflejada en dichas transformaciones. Para ello confrontaremos las versiones de Grimm con las de la Editorial Calleja, fundada en Madrid en 1876.¹⁰ Asimismo, para el caso concreto de México nos interesa reflexionar brevemente en torno a la cuestión de qué tipo de cuentos de hadas llegaron hasta nuestros niños hacia finales del siglo XIX y principios del XX, y en qué medida los códigos que éstos planteaban coincidieron con el contexto cultural del periodo porfiriano.

Culpa y castigo: los cuentos de los hermanos Grimm

Contra la creencia más o menos generalizada de que los cuentos de hadas fueron endulzándose progresivamente conforme se iban “infantilizando”,¹¹ Maria Tatar ha señalado un fenómeno aparentemente inverso en las antologías decimonónicas. Según explica, mientras más se adentraban en el siglo XIX, las versiones manifestaban efectivamente mayor intolerancia frente a los elementos sexuales y escatológicos, hasta anular casi por completo las funciones corporales de los personajes; sin embargo, en el mismo proceso, la violencia contenida en los relatos se intensificó, hasta llegar a convertir a algunos de ellos en verdaderas historias de sangre y horror.¹² “Lo que resulta particularmente curioso de estas historias —comenta Tatar— es el hecho de que el propósito pedagógico de cada cuento choque de tal forma con su contenido: la supervivencia y la buena fortuna promovidas a través de imágenes de muerte y desastre”.¹³

⁹ La primera versión de los Cuentos infantiles de los hermanos Grimm se publicó en Alemania en 1812. Los cuentos en los que basamos nuestro análisis han sido tomados de las traducciones al español que se publicaron entre 1873 y 1875 en México, en la Biblioteca de los Niños, y de las versiones traducidas al inglés por Lucy Crane, que fueron publicadas en Estados Unidos entre 1870 y 1880, y se reunieron en una colección en 1946.

¹⁰ Las versiones de la Editorial Calleja han sido tomadas de la antología seleccionada y prologada por Carmen Bravo-Villasante, que se publicó en Barcelona en 1997.

¹¹ Lyons, 1998, p. 496.

¹² Tatar, 1992, p. 8.

¹³ *Ibid.*, p. 9.

El elemento corporal no desapareció de los cuentos de hadas, antes bien, 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.

Sin embargo, resulta interesante observar que, en general, las narraciones que nos ocupan no son precisamente lo que llamaríamos “cuentos ejemplares” en el sentido positivo del término. Es decir que rara vez ilustran a los niños sobre lo que deben hacer; por el contrario, constituyen catálogos de lo que no deben hacer y de los destinos a que los conducirían los actos indebidos.

Una cosa nos parece bastante clara: estos textos 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. En este sentido, los relatos de Grimm parecen concederle la razón a Philippe Ariès cuando afirma que, a partir del siglo XVIII, la infancia europea se vio privada de la libertad de que antaño gozaba y sometida, asimismo, a la disciplina de control que le impusieron la familia, la Iglesia, los moralistas y el Estado.¹⁴

El pecado original: el elemento femenino como origen del desastre

Muchos de los cuentos de hadas que conocemos tienen como heroína a una mujer (o una niña) en edad casadera.¹⁵ Al parecer, entre el ideal de conducta que se buscaba en los niños y aquél que se esperaba en-



¹⁴ Ariès, 1987, p. 542. Aunque Ariès apenas menciona el surgimiento de la literatura infantil como uno de los argumentos en apoyo de su tesis, consideramos que su obra bien pudo haber incluido un capítulo sobre los cuentos de hadas, sin alterar en absoluto sus conclusiones finales.

¹⁵ La frontera entre los conceptos de mujer y niña es por demás ambigua: al parecer, la niña deja de serlo sólo en el momento de contraer nupcias, pero aun esa definición resulta insuficiente, pues algunas narraciones continúan refiriéndose a las mujeres casadas como niñas, aunque no siempre de forma explícita.

Así pues, una de las tramas más socorridas en los cuentos de hadas es aquélla que repite, con gran cantidad de variantes, el esquema narrativo de la caída de Adán y Eva.

contrar en las mujeres, particularmente en las esposas, no existía una distancia muy grande: ambos estaban sujetos a la disciplina externa, así como a las mismas expectativas de docilidad. Por tanto, los consejos y advertencias que buena parte de los cuentos parecen dirigir a las mujeres resultan igualmente válidos para los niños. Así podemos decir que, por un lado, se plantea en ellos un discurso en torno a los papeles de género, y por el otro, se tiende a identificar la naturaleza femenina con la condición infantil.

Casi está de más decir que, durante siglos (y aún en nuestros días) la mítica herencia de Eva marcó profundamente a las mujeres del mundo occidental con el estigma de una supuesta inclinación a la curiosidad, que ha sido asociada tradicionalmente con un concepto de debilidad del cuerpo ante las tentaciones pecaminosas y como origen inequívoco de desgracias.

Así pues, una de las tramas más socorridas en los cuentos de hadas es aquélla que repite, con gran cantidad de variantes, el esquema narrativo de la caída de Adán y Eva: una prohibición explícita, que viene de una figura de autoridad, es seguida por un debate entre la conciencia y los impulsos corporales de la protagonista, la cual termina por sucumbir a la tentación; finalmente, la desobediencia descubierta desencadena un castigo ejemplar.

La referencia clásica para ilustrar este esquema es la historia de Barba Azul,¹⁶ uno de los cuentos de Perrault que sería recogido por los hermanos Grimm bajo el título de El pájaro de Fitcher (traducción al castellano).¹⁷ En la versión de Perrault, la recién casada heroína es autorizada para recorrer a su antojo todas las habitaciones del castillo, excepto una que se convertirá poco a poco en su obsesión. Cuando decide por fin abrir la puerta prohibida, se encuentra con un espectáculo terrorífico: los cuerpos degollados de cada una de las anteriores esposas de Barba Azul. La reacción de espanto la empuja a tirar la llave

¹⁶ Barba Azul, en Perrault, 1882.

¹⁷ The Fowlers Fowl, en Crane, 1946, p. 220-225.

sobre el piso ensangrentado, quedando en ésta una indeleble mancha roja, con lo que la falta cometida se denuncia por sí misma ante los ojos del colérico esposo. Solamente el afortunado rescate de la mujer en el último momento la salva de compartir el castigo con las anteriores víctimas.

En El pájaro de Fitcher, el Barba Azul es un mago que se disfraza de mendigo para secuestrar mujeres. A cada una le entrega una llave para una habitación prohibida y un huevo que no deberá romperse, bajo amenaza de muerte. De tres hermanas secuestradas, las dos primeras sueltan sus huevos cuando entran al cuarto prohibido y se topan con el cúmulo sangriento de cuerpos mutilados. Sólo la más pequeña acierta a colocar el suyo en un lugar seguro antes de abrir la puerta...

En ambos casos, la mujer se convierte en la transgresora que cede a la tentación de la curiosidad, no obstante que el hombre al que traiciona resulta ser nada menos que un asesino serial. Si bien en ambas historias las heroínas logran salvar la vida, sus predecesoras, habiendo cometido la misma falta, reciben un castigo por demás sangriento, completamente desproporcionado al delito cometido. Lo mismo sucede en otras narraciones de los Grimm que siguen exactamente el mismo esquema.¹⁸

Con una estructura un poco distinta, Caperucita Roja es sin duda el más conocido de los cuentos sobre niños desobedientes, y posiblemente sea el que más adaptaciones haya atravesado hasta nuestros días.¹⁹ En la versión de Grimm,²⁰ la madre de Caperucita le hace a ésta el encargo de llevar pasteles y vino a su abuela enferma, y le advierte: "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".

¹⁸ En La hija de nuestra señora, por ejemplo, la heroína no desobedece a un hombre sino a la Virgen María, que la había llevado a vivir con ella. Después de abrir una puerta prohibida y ser delatada por un dedo amoratado, decide negar la falta, cayendo además en el pecado de la mentira, por lo que es expulsada del paraíso y devuelta a la tierra completamente desnuda. La referencia respecto a la caída de Adán y Eva no puede ser más clara. Biblioteca de los Niños, 1875, t. IV, p. 146.

¹⁹ La famosa Caperucita ha pasado de encontrar la muerte en las fauces del lobo, en la versión de Perrault, a ser rescatada de las entrañas de la bestia, en la versión de Grimm, y finalmente a ser rescatada antes de llegar a ser devorada en versiones posteriores.

²⁰ Caperucita encarnada, en la Biblioteca de los Niños, 1875, t. IV, p. 212.

Juan el fiel termina por convertirse en un cuento sobre la docilidad y fidelidad de un buen sirviente que ayuda a su amo a conquistar a la princesa amada y protege su vida con la propia.

Como sabemos, las consecuencias de la desobediencia de la niña resultaron bastante distintas a las que la madre pronosticó y, una vez más, considerablemente desproporcionadas frente a la supuesta travesura cometida. 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.

El esquema de prohibición y desobediencia al estilo de Barba Azul se repite nuevamente en Juan el fiel; sin embargo, en este caso la curiosidad no será castigada sino premiada. Un anciano rey, en su lecho de muerte instruye a su sirviente para que proteja con su propia vida al joven príncipe y lo lleve a conocer todos los rincones de su reino. Le advierte, no obstante, que por ningún motivo permita al muchacho entrar en una de las habitaciones del palacio, donde se esconde el retrato de una hermosísima princesa, de la que se enamoraría inevitablemente y que se convertiría en la causa de su desgracia. Juan el fiel sigue al pie de la letra dichas indicaciones, pero no logra evitar que el nuevo rey imponga su voluntad y penetre en la habitación prohibida, pronunciando las siguientes palabras: "Estaré arruinado si no entro en ese cuarto; no tendré paz de día ni de noche hasta que la haya mirado con estos ojos; y no me moveré de este lugar hasta que hayas abierto la puerta".

Juan el fiel termina por convertirse en un cuento sobre la docilidad y fidelidad de un buen sirviente que ayuda a su amo a conquistar a la princesa amada y protege su vida con la propia. Resulta muy interesante compararlo con los ejemplos anteriores en que la desobediencia era, cuando menos, motivo de un susto espectacular que dejaría marcada de por vida a la heroína. En este caso, el transgresor no sufre desgracia alguna como consecuencia directa de su desacato. De hecho, encuentra la felicidad al lado de la princesa, procrea un par de hijos saludables y, aunque se ve

sometido a una prueba difícil al final de la historia, nada lo hace arrepentirse por haber abierto aquella puerta. Las advertencias de su moribundo padre al principio de la historia quedan, al final, en el más completo de los olvidos.

Al parecer, la curiosidad y la desobediencia son actitudes negativas en tanto que se identifican con el elemento femenino: es decir, cuando son cometidas por una persona de quien se espera docilidad. No es gratuito que la historia lleve como título el nombre del sirviente y no el del rey. Posiblemente se espera que el niño lector se identifique, en primera instancia, con Juan el fiel, el cual se somete ciegamente a la voluntad de su amo. Nadie espera docilidad en un monarca; en cambio, ésta se espera siempre de un sirviente, de una esposa o de un buen hijo.

A pesar de toda esta carga de malicia que se coloca sobre la figura femenina, existe un detalle que no debemos pasar por alto. Si la mujer posee el germen del mal, el hombre parece poseer el don de la inocencia y, por tanto, también el dudoso privilegio de la estupidez. Aunque no podemos decir que sea la regla general, una buena parte de los héroes masculinos de los cuentos de hadas carecen de inteligencia o, cuando menos, de voluntad propia. Son muchachos despistados que se embarcan en empresas imposibles, como El sastrecillo valiente;²¹ hombres bondadosos, herederos de Adán, manipulados por sus malvadas esposas, como el padre de Hansel y Grettel;²² ilusos que caen en todo tipo de trampas, como el protagonista de Juan en la prosperidad;²³ o simples tontos como El prudente Hans.²⁴ Poco puede decirse también de los "príncipes encantadores", cuyo único mérito consiste en besar a una bella mujer para sacarla del letargo. Sin embargo, la buena fortuna parece acompañar a todos ellos como una sombra protectora. Son excepcionales los Pulgarcitos que logran escapar de los peligros por sus propios talentos sin ayuda de aquélla.



²¹ The Gallant Tailor, en Crane, 1946, p. 104.

²² Traducido como Juanito y Margarita, en la Biblioteca de los Niños, 1875, t. IV, p. 185.

²³ Traducido como Juan en la prosperidad, en la Biblioteca de los Niños, 1874, t. II, p. 372.

²⁴ Prudent Hans, en Crane, 1846, p. 142.

Las referencias veladas al pecado de Eva, como estrategia para establecer ideales de conducta, no implican el sometimiento total de los cuentos de hadas a un discurso de tipo religioso.

Los pecados capitales: el control de las actitudes corporales

Aunque las referencias veladas al pecado de Eva, como estrategia para establecer ideales de conducta, no implican el sometimiento total de los cuentos de hadas a un discurso de tipo religioso, no podemos negar que este discurso se encuentra presente en ellos como elemento determinante para sus esquemas narrativos, que en buena medida giran en torno a conceptos relacionados con los pecados capitales y sus correspondientes castigos.

Aun despojándolos de su carga teológica, cada uno de estos siete pecados representa una actitud corporal cuya práctica debe despertar un sentimiento de culpa, pues atenta contra la razón y la buena voluntad. Por ello, debe ser reprimida y castigada a través del mismo cuerpo que la generó. En un estilo que en mucho nos recuerda al infierno de *La divina comedia*, los hermanos Grimm suelen plantear escarmientos que se relacionan profundamente con la actitud que pretenden condenar.

Así como la soberbia es el primero y más grave de los pecados humanos, la indocilidad es la peor de las faltas infantiles (o femeninas) y en los cuentos de hadas es merecedora de los castigos más violentos, así como de las torturas más humillantes. De tal suerte la niña “fea y odiosa” de *Los tres hombrecillos del bosque*²⁵ que se niega a barrer el pórtico cuando los magos se lo solicitan alegando no estar bajo su servicio, será condenada a ponerse cada día más fea, escupir un sapo siempre que pronuncie alguna palabra y perecer en forma miserable. Asimismo, la “sirvienta perversa” que suplanta a la princesa en *La niña de los gansos*,²⁶ recibirá un castigo mortal concebido por ella misma, al ser obligada a sumergirse desnuda en el interior de un barril forrado de agujas afiladas que será arrastrado a toda velocidad por dos caballos blancos de una calle a otra hasta destrozarla.

²⁵ *The Three Little Men in the Wood*, en Crane, 1946, p. 65.

²⁶ *The Goose Girl*, en Crane, 1946, p. 21.

La envidia es la motivación común de madrastras y hermanastras que se ensañan contra las huérfanas hermosas en relatos como Blanca Nieves²⁷ y Cenicienta.²⁸ En el primer caso, la madrastra, incapaz de soportar que la heroína la supere en belleza, es arrastrada por la envidia hasta el extremo de intentar asesinarla en tres ocasiones: su condena consistirá en bailar y bailar en la boda de aquélla sobre un par de zapatos ardientes, hasta caer muerta de dolor y vergüenza.

Por su parte, la madrastra de Cenicienta no sufrirá castigo alguno por los maltratos y abusos contra ésta; pero en cambio sus hijas, después de haberse mutilado ellas mismas los pies a fuerza de colocarse la zapatilla encantada, serán atacadas por los cuervos, perdiendo cada una los dos ojos, instrumento indispensable de su envidia.

Tanto en Blanca Nieves como en Cenicienta la escena del castigo es mucho más detallada que la de la boda misma, y de hecho es con lo que ambas historias finalizan: detalle que nos sugiere la idea de que es precisamente en aquella venganza donde radica el verdadero final feliz.

A diferencia de la soberbia y la envidia, la avaricia no se presenta como una actitud exclusivamente femenina, aunque en ocasiones es abiertamente instigada por una mujer. Tampoco suele merecer un castigo violento: el deseo insaciable de acumular riqueza y poder tiene, como única consecuencia, la pérdida final de lo que, por alguna gracia concedida, se había acumulado a lo largo del relato.

Así, en El pescador y su esposa²⁹ un hombre atrapa a un pez encantado y, al escuchar las súplicas de éste, lo devuelve al agua sin esperar nada a cambio. No obstante, su mujer lo obliga a pedir como recompensa una casa para ella, más tarde un castillo, después todo el reino, luego un imperio y, finalmente, el papado. Insatisfecha con esta recompensa, exige al pescador una cosa más: "Despierta, ve con tu pez, y

²⁷ Snow-White, en Crane, 1946, p. 190.

²⁸ Cenicienta, en la Biblioteca de los Niños, 1875, t. III, p. 115.

²⁹ The Fisherman and his Wife, en Crane, 1946, p. 94.



dile que quiero el poder sobre el sol y la luna". Ante lo absurdo y desmedido de la última petición, el pez termina por echar el tiempo atrás y desaparecer todos los regalos concedidos. El esquema se repite exactamente en otras historias, como en *Los regalos de los gnomos*.³⁰

Por lo que toca a la pereza, ésta parece plantearse como un vicio inaceptable en las mujeres casaderas; aunque, por otro lado, las trampas realizadas por aquéllas para evitar el trabajo no son necesariamente condenadas. El esquema clásico es el que se presenta en las distintas versiones de *Las tres hilanderas*:³¹

Una joven "muy perezosa que no quería hilar" es comprometida por una mentira de su madre y se ve sometida a una prueba respecto a sus habilidades como hilandera, a cambio de lo cual contraerá matrimonio con el príncipe del reino. En su socorro aparecen tres mujeres, cuyos cuerpos se encuentran deformes a fuerza de hilar, las cuales se ofrecen a realizar su trabajo con la única condición de ser convidadas a la boda y reconocidas como parientes de la novia. Al ver los resultados del trabajo, el príncipe se enamora perdidamente de la industriosa joven; sin embargo, al conocer a las tres hilanderas y averiguar la causa de sus deformidades, jura que "desde allí en adelante no volvería su esposa a tocar la rueca, librándola así de esta odiosa ocupación". Con un esquema similar, en el cuento de *Rumpelstiltskin*³² la joven hija del molinero es comprometida por éste a convertir tres montañas de paja en hilo de oro. El duende que, tal como las hilanderas, realiza este trabajo en lugar suyo le advierte que se cobrará el favor con la vida de su primer hijo. Sin embargo, como veremos, el desenlace del cuento se concentra en el castigo del duende.

Pereza y gula son actitudes de autocomplacencia que, por lo general, caminan de la mano. "Cuando encontramos a una heroína bien alimentada —señala Tatar— podemos estar seguros que se trata también de una heroína perezosa".³³ En *La lista Else*,³⁴ por ejem-

³⁰ *Los regalos de los gnomos*, en la Biblioteca de los Niños, 1874, t. 1, p. 25.

³¹ *Las tres hilanderas*, en la Biblioteca de los Niños, t. 1, p. 300.

³² *Rumpelstiltskin*, en Crane, 1946, p. 203.

³³ Tatar, 1992, p. 115.

³⁴ *Clever Else*, en Crane, 1946, p. 148.

plo, la no muy inteligente heroína se de-siente de su trabajo para comer y dormir, lo que le costará el abandono del recientemente adquirido esposo.

Otra forma de gula es aquella que manifiestan Hansel y Gretel en el cuento del mismo nombre.³⁵ Según la interpretación de Bruno Bettelheim, en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, el relato entero es una advertencia en contra de la voracidad oral: "la casita de turrón es una imagen que nadie puede olvidar, ni tampoco su increíble atractivo y el terrible riesgo que se corre si uno cae en la tentación de comérsela".³⁶

En los cuentos de hadas, como en la vida real, la ira es un impulso autodestructivo que no necesita de un castigo externo, pues posee la particularidad de castigarse a sí misma. Tal y como los ataques de rabia tienen un efecto dañino sobre el cuerpo humano, también son capaces de llevarse a la tumba a cualquier villano de cuento. El ejemplo más evidente de esto es precisamente el caso del duende Rumpelstiltskin, el cual, al ver fracasados sus malévolos planes de quedarse con el hijo de la princesa, dado que ésta alcanza a adivinar su nombre poco antes de expirar el plazo concedido, encuentra en su coraje colosal una muerte francamente extraña: "¡El diablo te lo dijo! Gritó el hombrecillo, y en su enojo, golpeó con el pie derecho tan fuertemente en el suelo que se hundió hasta la mitad del cuerpo. Luego, con las dos manos jaló de su pie izquierdo con tal furia que se partió en dos. Y ese fue su final".

De este modo la ausencia de una referencia explícita al pecado de la lujuria nos hace regresar al apartado anterior. Si, como hemos señalado antes, el elemento sexual se encuentra prácticamente desterrado del universo de los cuentos de hadas, no sucede lo mismo con su representación simbólica. Siguiendo de cerca una de las propuestas del mismo Bettelheim, la curiosidad femenina puede interpretarse como símbolo de lujuria. Las historias del ciclo de Barba Azul

En los cuentos de hadas, como en la vida real, la ira es un impulso autodestructivo que no necesita de un castigo externo, pues posee la particularidad de castigarse a sí misma.

³⁵ Traducido como Juanito y Margarita, en la Biblioteca de los Niños, 1875, t. iv. p. 187.

³⁶ Bettelheim, 1977, p. 227.

No hay que olvidar, con todo, que si bien existe un innegable fundamento teológico en el trasfondo de estos cuentos, sus implicaciones en la práctica cotidiana no iban necesariamente en ese mismo sentido.

ponen de manifiesto las irresistibles tentaciones que llevan a la mujer a hacer lo que se le ha prohibido. El huevo que debe ser conservado intacto por la heroína de *El pájaro de Fitcher* es un símbolo de la sexualidad femenina, lo mismo que la llave ensangrentada de la esposa de *Barba Azul*. “Así pues —explica Bettelheim—, a un nivel oculto tras los detalles repugnantes de la historia, *Barba Azul* es un cuento que trata de las tentaciones sexuales”.³⁷ Volvemos así a la imagen de la Eva “seductora” del inocente Adán, y responsable histórica del pecado original.

Como conclusión a esta primera parte de nuestro ensayo, nos parece oportuno plantear la idea de que, en general, estas historias fueron moldeadas según un patrón común de transgresión y castigo, congruente en sus bases con la noción calvinista del pecado original, en que se negaba la bondad natural del espíritu humano y se privilegiaban valores como el trabajo y la austeridad.³⁸

No hay que olvidar, con todo, que si bien existe un innegable fundamento teológico en el trasfondo de estos cuentos, sus implicaciones en la práctica cotidiana no iban necesariamente en ese mismo sentido. Es decir que su intención explícita no era la de propiciar un comportamiento religioso, sino antes bien una disciplina y una moral laicas, basadas en la reglamentación de los sentimientos y de los impulsos corporales a través del autocontrol.

La inquietud que se nos impone es, como ya hemos adelantado, la pregunta de en qué medida se transformaron estas historias al ser incorporadas en el ámbito cultural hispanoamericano, donde había predominado una cultura católica basada en conceptos como la caridad entre los semejantes y la compasión de Dios frente a las debilidades humanas, pero donde también se estaba llevando a cabo un proceso de laicización, en que el discurso religioso sería poco a poco sustituido —o bien asimilado— por un discurso secular.

³⁷ *Ibid.*, p. 421.

³⁸ Los protestantes se apoyaban en la teoría del pecado original, tal y como la explicaron Lutero y Calvino, desde cuyo punto de vista el Dios redentor, más que el Dios amoroso y creador, pasó a ser el centro de la espiritualidad protestante. McDannell y Lang, 1990, p. 222-223.

Los cuentos de hadas y la realidad hispanoamericana

Aunque el cuento de hadas no es un género propio de la tradición hispánica —que, como es bien sabido, ha seguido sus propios derroteros históricos y literarios con gran independencia respecto al resto de Europa—, una buena parte de las narraciones recopiladas en otros países del Viejo Continente (fundamentalmente las de Perrault, Grimm y Andersen) serían traducidas tarde o temprano a la lengua castellana y acabarían por quedar incluidas entre los materiales de lectura destinados no solamente a la infancia española, sino también a la latinoamericana.

Sin embargo, dichas colecciones no fueron publicadas en forma íntegra o literal; antes bien, ciertos cuentos seleccionados de entre aquella enorme variedad fueron apareciendo, de uno en uno, en diversos periódicos infantiles a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.³⁹ Asimismo, hacia finales de dicha centuria comenzaron a circular bajo la forma de libros sueltos, impresos por casas editoriales que se dieron a la tarea de difundirlos, ilustrándolos y adaptándolos especialmente para el público infantil español. En particular, fue a través de la Editorial Saturnino Calleja que se dio a conocer en el territorio hispanoamericano mucho de lo que se había escrito y recopilado hasta entonces para el público infantil en el mundo occidental.⁴⁰

Pero dicha editorial no sólo se dedicó a traducir aquellas versiones en forma textual, o a adaptarlas en su caso, sino también a publicar sus propios cuentos, creados por autores anónimos. Fue así como una prolífica serie de pequeños libros de bolsillo con portadas a color y a precios reducidos, que se darían a conocer como los clásicos “cuentos de Calleja”, se distribuyó en forma masiva entre los niños de diversos países de habla hispana, México entre ellos.⁴¹

³⁹ Bravo-Villasante, 1959, p. 119.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 120.

⁴¹ No tenemos noticia exacta del año en que la Editorial Calleja fundó su sucursal en México, sin embargo conocemos un catálogo que se publicó alrededor de 1915, en el que se ofrecen a la venta un gran número de cuentos de bolsillo y volúmenes de colección, así como varios títulos de obras instructivas, de manuales de urbanidad y de religión para niños: Editorial Calleja S. A. Depositarios exclusivos Somolinos y Montesinos. Papelería el Modelo. ca. 1915, Biblioteca Nacional de México.



A pesar de que la mayoría de los cuentos de Calleja constituyen tan sólo variaciones de las mismas estructuras argumentales en que se basan los relatos de los hermanos Grimm, hemos observado en ellos ciertos elementos peculiares que, hasta cierto punto, los apartan de aquellas versiones “originales”. Como explicaremos a continuación, podría decirse que esos detalles aparentemente mínimos llegan, incluso, a transformar considerablemente el sentido del relato.

Culpa y perdón: de los cuentos de Grimm a los cuentos de Calleja

Ya sea a través de socarronerías y astucias populares contra los villanos, o bien por medio de habilidades cortesanías que reditúan en una estupenda fortuna para los héroes, podríamos decir que el buen talante es el sello particular de los cuentos de Calleja.

En general, las brujas y hadas que en aquellos aparecen distan muchísimo de las terroríficas ancianas —buenas y malas— de los hermanos Grimm. Por ejemplo en *La rueca, el telar y el bastidor*,⁴² versión española de *Las tres hilanderas*, las deformes protectoras de la protagonista se convierten en tres “hermosas matronas” que declaran ser las hadas del trabajo. Asimismo, existen hechiceras como el “Hada Patidifusa”, en *El grumete Recaredo*,⁴³ la cual en lugar de hacer el mal, se dedica a impartir “lecciones de magia blanca, negra y amarilla a precios convencionales”, así como a sacar muelas y enseñar francés.

Como hemos expuesto, desde que los hermanos Grimm divulgaron aquellos cuentos temibles en que las brujas secuestraban a los niños para comérselos, los ogros deambulaban libremente por los bosques, los maridos sanguinarios asesinaban a las mujeres curiosas y las bestias devoraban sin piedad a las niñas desobedientes, el miedo había sido la nota característica de los cuentos de hadas. En cambio,

⁴² *La rueca, el telar y el bastidor*, en Bravo-Villasante, 1997, p. 19.

⁴³ *El grumete Recaredo*, en Bravo-Villasante, 1997, p. 27.

la impronta de la literatura picaresca de la tradición hispánica concedió un tono distinto a las versiones de cuentos de hadas que se crearon para los niños de lengua castellana. Por ello, los cuentos de Calleja solían tener como protagonistas a graciosos campesinos y hábiles muchachas, capaces de derrotar a las bestias más temibles con mucha bravura y un poco de imaginación.

En el cuento de Mari-Flora,⁴⁴ por ejemplo, encontramos una versión femenina de El sastrecillo valiente. La diferencia es que la heroína no queda comprometida por equivocación a pelear contra la bestia —un “animalucho que con sólo mirar dejaba convertidos en piedra a cuantos se acercaban”— sino que se ofrece consciente y voluntariamente a derrotarla, armada tan sólo con un escudo, una espada y su astucia. De esta forma, el cuento deja de ser una tragicomedia basada en un enredo inicial para convertirse en un verdadero relato heroico, aderezado con ciertos elementos que nos recuerdan a aquellos personajes femeninos disfrazados de hombre de la comedia del Siglo de Oro español.

Además, existe en este cuento otro elemento típico de los cuentos de Calleja que consiste en el hecho de hacer explícita la moraleja —muy distinta, por cierto, a la que se desprendería de la lectura de El sastrecillo valiente—, para no dejar espacio a una posible mala interpretación: “La moraleja del cuento se percibe claramente: Mari-Flora es la virtud venciendo al mal; el escudo es la inocencia dominando a la malicia; y la espada, la fe que vence al error y da vida a los que la ignorancia ha inmovilizado”.⁴⁵

Pero no es necesario que el cuento varíe tanto respecto a la versión original para que su sentido llegue a transformarse profundamente: basta muchas veces con cambiar algunos detalles del final. Aunque los cuentos de Calleja no se hallan exentos de cierta violencia, tan profundamente impregnada en los cuentos de Grimm, salta a la vista la intención por suavizar

Los cuentos de Calleja solían tener como protagonistas a graciosos campesinos y hábiles muchachas, capaces de derrotar a las bestias más temibles con mucha bravura y un poco de imaginación.

⁴⁴ Mari-Flora, en Bravo-Villasante, 1997, p. 130.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 133.

las imágenes y escenas sangrientas y grotescas, así como los castigos excesivos para héroes y villanos.

De esta forma, mientras en el cuento de los hermanos Grimm las hermanastras de la Cenicienta pierden ambos ojos, como castigo natural a su envidia, las hermanas de la princesa Camelia⁴⁶ —una de las muchas Cenicientas de Calleja— tienen como suficiente escarmiento el de hacer un ridículo espectacular en medio de una fiesta y terminar casándose con “príncipes secundarios”, quedando así humilladas ante aquella a quien tanto humillaron. Y si bien la madre merece la muerte por el rechazo y maltrato tan largamente sufridos por Camelia, no habrá de padecerla en forma violenta sino que, al igual que Rumpelstiltskin, morirá víctima de un acceso de rabia.

Asimismo, en la envidia de una reina⁴⁷ la madrastra de Blanca Nieves encuentra un final muy distinto a aquel de los zapatos ardientes que con tanto detalle le concedieron los hermanos Grimm. En esta versión de Calleja apenas se menciona el hecho de que, una vez descubierta su infamia, la villana “fue castigada a vivir y comer como las fieras, metida en una jaula”.⁴⁸ Aunque hay que reconocer que esta condena no deja de ser considerablemente violenta, existe en ella una evidente intención de deshonor que parece levantarse por encima del castigo corporal.

Al decir que el sentido del cuento cambia con tan sólo modificar ciertos detalles de su desenlace, nos referimos al hecho de que suavizar los castigos corporales (o compensarlos después) implica, asimismo, privilegiar un sentido de la compasión que en los cuentos de Grimm aparece anulado casi del todo. Un ejemplo que nos parece el más atinado para ilustrar esta idea lo encontramos en el cuento de El palacio de las virtudes.⁴⁹ En una primera parte de éste se retoma tal cual el esquema de Barba Azul. Sin embargo, en un segundo momento, el relato da un giro sorprendente: la joven María, perdida en el bosque por culpa de una hermana envidiosa, es recogida por

⁴⁶ La princesa Camelia, en Bravo-Villasante, 1997, p. 15.

⁴⁷ La envidia de una reina, en Bravo-Villasante, 1997, p. 118.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁹ El palacio de las virtudes, en Bravo-Villasante, 1997, p. 36.

la reina "Prudencia" y las damas "Justicia", "Fortaleza" y "Templanza" en el Palacio de la Virtud. Se le autoriza a recorrer todo el palacio, salvo el estanque del jardín, al que se le prohíbe acercarse porque, en caso de hacerlo, "tendría un serio disgusto". María termina por ceder a la curiosidad y desobedecer esta orden. Y, al acercarse al estanque, descubre en él a un amorfo dragón. "No huyas de mí —le suplica la bestia— que no he de hacerte daño. Sólo deseo un poco de cariño, porque estoy abandonado de todos y muero de pena en mi soledad: vuelve y seré feliz". A partir de este momento, el cuento se transforma en una variante de La bella y la bestia.



Las visitas recurrentes al desdichado dragón le cuestan a María castigos tan dolorosos como baños de aceite hirviendo; sin embargo nada la hace abandonar a su amigo y dejar de asistirlo en el momento de su muerte. Después de esto, el dragón se convierte en el apuesto príncipe del "Reino de la Piedad" y se casa con ella, premiando así todos sus sacrificios y, sobre todo, su sentido de la caridad.

Como puede apreciarse en este relato, en los cuentos de Calleja la curiosidad y la desobediencia son presentadas como actitudes que no dejan de merecer castigos muy severos —incluso corporales—, pero aparecen compensadas por la compasión y el amor al prójimo. La confianza en el ser humano marca una distancia importante entre ambos tipos de cuento: el villano puede llegar a cambiar de actitud, como la hermana arrepentida de la misma María que, ante el perdón generoso de ésta, será "buena en lo sucesivo". Con ello, parece saltar a la vista que la caridad católica se impone sobre el principio protestante de la predestinación.

No hay que olvidar, sin embargo, que estas diferencias entre los cuentos de Grimm y los de Calleja podrían encontrar otro tipo de explicación en los más de sesenta años transcurridos entre unas versiones y las otras: de 1812 en que se publicó la primera edición

de los cuentos de Grimm, a 1876 en que se fundó la editorial Calleja. Según lo ha explicado Michel Foucault, al referirse al “cuerpo de los condenados”, fue precisamente a lo largo del siglo XIX cuando en la mayor parte de Europa comenzaron a atenuarse los castigos corporales,⁵⁰ tan incorporados a la vida cotidiana en los siglos anteriores. Es probable que la modulación de los castigos corporales en los cuentos de hadas tardíos sea en parte un reflejo de aquella eliminación, común en distinta medida a todos los países de Europa, de la violencia como rasgo inseparable del escarmiento.

Ahora bien, es importante observar que, pese a todo, el objetivo que se desprende de estos cuentos plantea una preocupación similar a la que inspiró las versiones de los Grimm. Esto es: una reglamentación de la conducta que premia, en primera instancia, el sentido de autocontrol. Podemos decir que la mayor diferencia reside en que si las versiones de Grimm responden a un esquema de prohibición, transgresión y castigo, las de Calleja agregan al mismo esquema el elemento de la indulgencia.

Por otra parte, el hecho de hacer explícitas las moralejas y referirse a las hadas con nombres de virtudes más bien laicas, como la “Justicia” o el “Trabajo”, sugiere una intención por hacer que los niños las incorporen como parte de su imaginario, para asimilarlas como valores que habrán de regir un comportamiento moral y civilizado, hasta cierto punto independiente de la doctrina religiosa.

El cuento de hadas y el desarrollo de la cultura infantil en México

En buena medida, la construcción de un concepto moderno de infancia, que prevaleció en México a lo largo del siglo XIX, fue un proceso de imitación de actitudes, modelos e imágenes europeos. Cabe decir

⁵⁰ “Unos castigos menos inmediatamente físicos, cierta discreción ante el arte de hacer sufrir, un juego de dolores más sutiles, más silenciosos y despojados de su fasto visible...” Foucault, 1976, p. 15.

que la cultura de la infancia, como un privilegio de clase, comenzó a imponerse en nuestro país, sobre todo a partir de la segunda mitad de dicha centuria, y más claramente durante el periodo porfiriano.

Por cuanto respecta a los materiales de lectura infantil, fue sobre todo a partir de la década de 1870 cuando empezaron a aparecer de manera sistemática, fuera del ámbito escolar, publicaciones dedicadas exclusivamente a la niñez mexicana. Entre ellas podemos recordar varios títulos de revistas semanales y quincenales, como *El Ángel de la Guarda* (1870-1871), *El Obrero del Porvenir* (1871), *El Escolar* (1872), *la Biblioteca de los Niños* (1874-1876), *La Edad Feliz* (1876) y *El Correo de los Niños* (1872-1883), entre otras. Éstas poseían una gran variedad de secciones que, según el carácter de sus editores, iban desde lecciones de historia y vidas de santos, hasta discursos sobre higiene, urbanidad y religión.

En realidad, la única de aquellas revistas que concedió espacio entre sus páginas a los cuentos de hadas "clásicos", específicamente a los de los hermanos Grimm, fue la *Biblioteca de los Niños*. Entre 1874 y 1876 ésta fue publicando, de una en una, traducciones casi literales de aquéllos, intercambiando tan sólo los nombres de sus personajes por nombres castellanos. No hemos encontrado otras referencias explícitas a los cuentos de hadas en las demás publicaciones mexicanas de la época, por lo que consideramos muy posible el hecho de que, para entonces, aquellos no hubieran sido incorporados del todo al universo imaginario de los niños mexicanos.

Tenemos noticia, por otra parte, de que la Editorial Calleja comenzó a publicar algunos de sus títulos en este país alrededor de 1895,⁵¹ aunque no tenemos la certeza de que entre ellos hubieran estado incluidos los cuentos de bolsillo, por lo menos hasta antes de 1915, en que se publicó un catálogo de los libros de dicha casa editorial que se ofrecían a la venta en la Papelería Modelo.⁵² Pero es bastante probable, a

Fue sobre todo a partir de la década de 1870 cuando empezaron a aparecer de manera sistemática, fuera del ámbito escolar, publicaciones dedicadas exclusivamente a la niñez mexicana.

⁵¹ Hemos ubicado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México un ejemplar de *El pensamiento infantil*, de Saturnino Calleja, publicado en México por la Editorial Calleja en 1895.

⁵² Catálogo de la Editorial Saturnino Calleja, S. A. ca. 1915.

Sin embargo, resulta interesante examinar las narraciones publicadas en otras revistas de la época, como El Correo de los Niños y El Niño Mexicano.

juzgar por algunos ejemplares encontrados en colecciones privadas, que hubieran empezado a circular en México en los últimos años del siglo XIX, o en los primeros del XX.

Sin embargo, resulta interesante examinar las narraciones publicadas en otras revistas de la época, como El Correo de los Niños y El Niño Mexicano, muchas de las cuales fueron escritas por Guillermo Prieto, bajo el seudónimo de Fidel. En su "Galería de niños malcriados", en El Correo de los Niños, Fidel relataba pequeños cuentos, a partir de un esquema muy semejante al de los cuentos de hadas, aunque sin elementos fantásticos. En ellos, los niños golosos, mentirosos o malhablados, así como las niñas curiosas, envidiosas o presumidas, recibían castigos que por lo general no pasaban de un buen susto, pero que en ocasiones los llevaban hasta la muerte.

A manera de ejemplo, tomaremos aquí uno de los relatos de Prieto que nos parecen más representativos al respecto: Tragoya es la historia de un niño tan goloso, tan sucio y tan impertinente que termina por morir de una indigestión, tras haberse escabullido al interior de una alacena con el propósito de asaltarla:

El cuerpo de Tragoya era una especie de almacén en el que existían todo género de comestibles, pan, grasas, confites, aceitunas que filtraban su vinagre, pedazos de charamusca... Todo ello enredado entre las canicas, la cuerda y el trompo que guardaba en los bolsillos del pantalón. Era constantemente perseguido por enjambres de moscas. Su cabello, sus manos, el papel en que escribía, el asiento que ocupaba, y todo cuanto tocaba llevaba el sello pringoso de su glotonería...⁵³

Todo parece indicar que la asimilación de los cuentos de hadas, en su forma original, a la cultura infantil mexicana tuvo más que ver con el proceso de masificación de los materiales de lectura, por medio de las casas editoriales que se desarrollaron en las primeras

⁵³ El Correo de los Niños, octubre de 1880.

décadas del siglo xx, que con el proceso histórico de construcción de un concepto de infancia en el México decimonónico. Pero los valores y vicios que en estos se planteaban, aparecieron presentados bajo la forma de un distinto tipo de relatos más cercanos quizá a la realidad mexicana y más alejados del subtexto religioso implícito en los cuentos de hadas.

Ello no obsta para pensar que, una vez iniciada la nueva centuria, el cuento de hadas se hubiera difundido intensamente entre los niños mexicanos, influyendo de manera determinante en la conformación de un imaginario infantil importado, cargado de seres fantásticos de impronta medieval; pero en una circunstancia histórica en que aquella pedagogía del miedo que hemos descrito en páginas anteriores, no tenía mucha cabida.

Si los cuentos de Calleja constituyeron una adaptación del cuento de hadas de tradición germánica protestante a la sensibilidad y contexto hispanoamericano católico, los cuentos para niños publicados por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo entre 1890 y 1905 fueron una adaptación aún más local —y posiblemente más auténtica— de dicho género a las circunstancias nacionales, y de hecho puede decirse que su producción resultaría inimaginable fuera del contexto mexicano finisecular.⁵⁴ No hay que olvidar que este editor fue también el creador de la *Gaceta Callejera*, una hoja volante de nota roja que gozó de gran popularidad durante el porfiriato, lo cual se debió en gran medida a que venía acompañada por ilustraciones de José Guadalupe Posada: imágenes —si es que hace alguna falta señalarlo— que narraban por sí mismas los acontecimientos, de un modo tan dramático como sangriento y cargado de humor negro. Además de noticias sobre crímenes y sucesos violentos, la pareja compuesta por Vanegas Arroyo y Posada se encargó de divulgar desde rumores de barrio hasta historias de aparecidos, pasando por crónicas de desastres y mucha sátira política. Asimismo publicaron

⁵⁴ Sobre los autores de estos cuentos no se sabe gran cosa, aunque se conocen los nombres de algunos de los escritores que colaboraron con Vanegas Arroyo, entre ellos: Rafael Romero, Manuel Flores del Campo, Ramón N. Franco, Francisco Ozacar, Pablo Calderón de la Becerra, A. García y el poeta oaxaqueño Constanancio S. Suárez. Es posible que el propio editor hubiese escrito también algunos de ellos.

cancioneros, libros de adivinanzas, chistes, manuales de prestidigitación, recetarios, epistolarios, comedias y un largo etcétera. Puede decirse que esos papeles baratos y desechables fueron voceros de la sabiduría popular, de la picaresca, de las supersticiones y de los mitos callejeros: a un tiempo protagonistas, testigos y cronistas del fin de siglo.

Así pues, al igual que muchos de los contenidos de aquellas hojas volantes, los relatos para niños estuvieron basados en historias de espantos, leyendas y narraciones de velorios generados en la tradición popular. Si bien se hallan presentes en estos relatos muchos elementos del cuento fantástico europeo, es decir: princesas, hechiceras, palacios, dragones y reinos tan lejanos como atemporales, también podemos observar en ellos mucho de la imaginación popular, con destellos de religiosidad indígena, que se transmitía de boca en boca en el ámbito callejero y que, hasta entonces, había sido una temática vetada en las publicaciones para niños.

Un ejemplo que nos ilustra respecto a esta combinación de elementos urbanos y campesinos y de tradiciones distintas, lo encontramos en el cuento titulado *El vendedor de juguetes*, cuento de navidad, en el que la pequeña hija de un vendedor de piñatas y otros objetos navideños se enamora de una imagen del Niño Dios y muere de tristeza en plena Nochebuena al saber que el amado muñeco había sido finalmente vendido por su atribulado padre.

A una colorida descripción del bullicio decembrino en el zócalo de la ciudad de México se suma en este relato la imagen de la niña muerta, al final del cuento, de la que Posada realizó la correspondiente ilustración, y que aparece ante nuestros ojos como una clara referencia a la tradición vigente en aquella época de retratar a los niños muertos (ya fuese en pinturas o fotografías), a los cuales se les llamaba precisamente, como la protagonista de la historia, "Angelitos". Costumbre que tenía una carga religiosa importante, puesto que

según la creencia, el niño muerto, libre ya del pecado original por el bautismo recibido y, dada su corta edad, entraría de manera directa al paraíso. Así, los padres experimentaban un doble sentimiento: por un lado el dolor de la pérdida; por el otro la alegría que les provocaba la certeza de que su hijo, convertido en un ser celestial, viviría para la eternidad. De tal suerte, la imagen se convertía en un icono religioso.⁵⁵

El papel central que desempeñaron los grabados coloreados de Posada en estos librillos, donde las imágenes se convirtieron en mucho más que adornos para rellenar los espacios vacíos o para aligerar el peso de las páginas cargadas de texto, nos anuncia ya el inicio de un proceso irreversible en la evolución de las publicaciones infantiles a lo largo del siglo xx: el de la progresiva interdependencia entre la imagen y el texto escrito, el cual se vería supeditado a la primera de manera cada vez más importante, convirtiendo a la literatura infantil en un lenguaje hasta cierto punto inseparable de las referencias visuales.



Conclusiones


El universo de los cuentos de hadas es tan enormemente vasto y ofrece tal cantidad de aspectos para analizar, que sería imposible realizar un estudio de los mismos, por más ambicioso que éste pudiera ser, sin dejar algo fuera. Por lo mismo, este ensayo no ha pretendido más que ser una aproximación al tema, procurando destacar el carácter de aquellos relatos como códigos que pretenden reglamentar determinadas actitudes corporales.

La comparación de los cuentos de los hermanos Grimm con los cuentos publicados en España por la Editorial Calleja, a fines del siglo xix, nos ha permitido señalar una diferencia profunda de actitud frente a la idea de castigo. Encontramos que, por lo general, en los cuentos de Calleja la compasión se impone sobre

⁵⁵ Véase Aceves, 1992.

la sed de venganza y el valor de la caridad compensa los desatinos provocados por las debilidades humanas: diferencia que nos señala una de las dicotomías características entre la austeridad de la ética protestante y la parcial autocomplacencia de la moral católica.

Un vistazo finalmente sobre los indicios que tenemos acerca de la llegada de los cuentos de hadas a México, a principios del siglo xx, nos ha sugerido una reflexión en torno a la lectura de aquéllos más como una forma de recreación que como una estrategia disciplinaria, al igual que a la posible mayor aceptación de las versiones adaptadas a la mentalidad católica, como las de la Editorial Calleja, o referidas directamente al contexto mexicano, como las de Vanegas Arroyo.

Por último nos gustaría aclarar que, si bien consideramos que este tipo de cuentos se incorporaron a la cultura infantil mexicana más o menos tardíamente y plantearon una serie de códigos hasta cierto punto ajenos a la realidad mexicana, sus adaptaciones incessantes a lo largo del siglo xx los han convertido en un lenguaje compartido por una gran mayoría de niños en el mundo, y han permitido el replanteamiento de códigos nuevos con una validez aparentemente universal. 

Cuentos citados

— Versiones en castellano de los cuentos de Perrault: Barba Azul, en Perrault, 1882.

— Versiones en castellano de los cuentos de Grimm: Caperucita encarnada, en la Biblioteca de los Niños, 1875. v. iv, p. 212.

Cenicienta, en la Biblioteca de los niños, 1875. v. iii, p. 115.

Juan en la prosperidad, en la Biblioteca de los Niños, 1874. v. ii, p. 372.

Juanito y Margarita (Hansel y Grettel), en la Biblioteca

- de los Niños. v. iv, p. 185.
La hija de nuestra señora, en la Biblioteca de los Niños, 1875. v. iv, p. 146.
Las tres hilanderas, en la Biblioteca de los Niños, 1874. v. i, p. 306.
Los regalos de los gnomos, en la Biblioteca de los Niños, 1874. v. i, p. 25.

— Versiones en inglés de los cuentos de Grimm:

- Clever Else, en Crane, 1946, p. 148.
The Fisherman and his Wife, en Crane, 1946, p. 94.
The Fowlers Fowl, en Crane, 1946, p. 220-225.
The Gallant Tailor, en Crane, 1946, p. 104.
The Goose Girl, en Crane, 1946, p. 21.
Prudent Hans, en Crane, 1846, p. 142.
Rumpelstiltskin, en Crane, 1946, p. 203.
Snow-White, en Crane, 1946, p. 190.
The Three Little Men in the Wood, en Crane, 1946, p. 65.

— Cuentos de Calleja:

- La rueca, el telar y el bastidor, en Bravo-Villasante, 1997, p. 19.
El grumete Recaredo, en Bravo-Villasante, 1997, p. 27.
Mari-Flora, en Bravo-Villasante, 1997, p. 130.
La princesa Camelia, en Bravo-Villasante, 1997, p. 15.
La envidia de una reina, en Bravo-Villasante, 1997, p. 118.
El palacio de las virtudes, en Bravo-Villasante, 1997, p. 36.

— Cuentos de Vanegas Arroyo:

- El vendedor de juguetes, en Morales, 1988, p. 55.

Bibliografía

- ARIÈS, Philippe. El niño y la vida familiar en el antiguo régimen. Madrid: Taurus, 1987.
BETTELHEIM, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Barcelona: Crítica, 1977.

- Biblioteca de los Niños. México, 1874-1876.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen. Historia de la literatura infantil española. Madrid: Revista de Occidente, 1959.
- _____. Hadas, princesas, brujas, curiosas, caprichosas, compasivas, madrastras, protectoras, guerreras, valientes... y otras heroínas de Calleja. Barcelona: José J. De Olañeta, 1997.
- CALVINO, Italo. Cuentos populares italianos, v. 1. Madrid: Siruela, 1990.
- Catálogo de la Editorial Saturnino Calleja S. A., depositarios exclusivos Somolinos y Montesinos. Papelería "El Modelo". México, ca. 1915.
- El Correo de los Niños. México, 1873-1881.
- CRANE, Lucy (trad.). Household Stories from the Collection of the Bros. Grimm. New York: The MacMillan Company, 1946.
- FOUCAULT, Michel. Vigilar y castigar. México: Siglo XXI, 1976.
- LYONS, Martín. "Los nuevos lectores del siglo XIX: Mujeres, niños y obreros". En Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier. Historia de la lectura en el mundo occidental. Madrid: Taurus, 1997.
- MACDANELL, Colleen y Bernhard Lang. Historia del cielo. Madrid: Taurus, 1990.
- MORALES, Alfonso. Cuentos de puro susto, con bonitos grabados de José Guadalupe Posada, publicados entre 1890 y 1905. México: Limusa / Secretaría de Educación Pública, 1988.
- PERRAULT, Charles. Cuentos. Barcelona, 1882.
- 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, New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- _____. Off with Their Heads!; Fairy Tales and the Culture of Childhood. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.