



Tipo de documento: Tesinas de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Caperucitas Rojas y Cenicientas: reescrituras de dos cuentos populares desde una perspectiva de género

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Laura Daniela Verdile

María Agustina Sabich, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2023

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
TESINA DE GRADO

**CAPERUCITAS ROJAS Y CENICIENTAS:
REESCRITURAS DE DOS CUENTOS POPULARES DESDE
UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO**

Alumna: Laura Daniela Verdile

DNI: 36.904.641

Cel: 1567207906

Mail: lau.verdile@gmail.com

Tutora: María Agustina Sabich

Mail: agustinasabich@hotmail.com

Índice

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I: CONTEXTO SOCIOCULTURAL CONTEMPORÁNEO	5
<i>Ni UNA MENOS</i> Y FEMINISMOS	5
¿POR QUÉ HABLAR DE LITERATURA PARA LAS INFANCIAS?	10
CAPÍTULO II: CARACTERIZACIÓN DE LAS VERSIONES TRADICIONALES	12
LOS CUENTOS POPULARES	12
INFANCIAS	13
CAPERUCITA ROJA Y CENICIENTA: LOS ORÍGENES	15
Caperucita Roja: “no tentarás”	16
Cenicienta: “serás buena”	21
DISNEY: LA IMAGEN DEL CUENTO POPULAR EN EL IMAGINARIO COLECTIVO	26
CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE VERSIONES CONTEMPORÁNEAS	29
ANÁLISIS RETÓRICO	29
Caperucita: la niña de la capa roja	30
<i>Las expresiones de los protagonistas</i>	30
<i>Los colores y la capa</i>	35
<i>El retrato de los personajes secundarios</i>	38
Cenicienta: revirtiendo a la princesa	41
<i>El retrato de Cenicienta</i>	41
<i>Los zapatos</i>	46
<i>El retrato de los otros personajes</i>	48
ANÁLISIS TEMÁTICO	52
Caperucita: el rol de la víctima	53
<i>La salvación</i>	54
<i>La protagonista</i>	56
<i>Otras figuras femeninas</i>	58
<i>Las figuras masculinas</i>	60
Cenicienta: un cambio de ambiciones	61
<i>La figura de la princesa rescatada</i>	62
<i>El amor romántico</i>	66
<i>El zapato de cristal</i>	69
<i>Los vínculos con otros personajes femeninos</i>	71
ANÁLISIS DE LA DIMENSIÓN PEDAGÓGICA	75
El castigo: “lo merecía”	77
La salvación: “dueña de tu felicidad”	79
CONCLUSIONES	84
BIBLIOGRAFÍA	87
ANEXO – CORPUS DE ANÁLISIS	93

Introducción

Atravesamos una época cambiante. En los últimos años, la masificación de los movimientos feministas permitió replantear y discutir muchos de los sentidos arraigados en la sociedad que han sostenido históricamente la base de una estructura patriarcal. La lucha por modificar imaginarios, enfrentar discriminaciones y desigualdades y conquistar derechos no es nueva. En nuestro país, existe una larga genealogía que se remonta hace décadas y que sentó las bases de lo que se está viviendo hoy en día: la perspectiva de género como parte de un tema central en la agenda pública y mediática, que no solo se encuentra relegado a círculos académicos, sino que se ha expandido para ser parte de debates que comienzan a cuestionar una cadena entera de violencias.

En este contexto, se ha abierto un espacio propicio para introducir nuevas miradas en discursos esenciales que habilitan la formación de una vida libre de estereotipos estigmatizantes, como la literatura para las infancias. Desde temprana edad, estas se encuentran expuestas mediante lecturas, juegos y actividades a modelos que marcan una diferencia tajante – y binaria – entre varones y mujeres, estableciendo relaciones de desigualdad y dominación. Entre la multiplicidad de historias que circulan en el mercado editorial destinadas al sector, los cuentos populares son un género que se ha perpetuado durante generaciones. La modernización de personajes y tramas no ha evitado que, en términos generales, se conserven sentidos machistas que siguen siendo parte del imaginario colectivo. Pero, como decíamos, existen discursos alternativos que buscan enfrentar dicha problemática; libros que reversionan esas historias tradicionales difundidas hace siglos, contemplándolas a la luz de una perspectiva de género, y que han tenido un auge y una presencia cada vez mayor en los últimos años.

En esta línea, la presente tesina se centrará en el análisis de ocho reescrituras literarias de dos cuentos populares paradigmáticos: *Caperucita Roja* y *La Cenicienta*. Además de tomar las primeras versiones escritas por Charles Perrault en *Cuentos de Mamá Oca* (1697), y las subsecuentes reescrituras de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, publicadas en *Cuentos de la infancia y del hogar* (1812), el corpus abarcará otras ocho ediciones contemporáneas que se encuentran presentes en el mercado editorial argentino: *La verdadera historia de Caperucita* (Kalandraka, 2004), *Una caperucita roja* (Océano, 2009), *Otra caperucita roja* (Chirimbote, 2017), *¿Qué me cuentas, Caperucita?* (Algar, 2019), *La Cenicienta que no quería comer perdices* (Madreselva, 2015), *Érase dos veces*

Cenicienta (Cuatro tuercas, 2015), *Anti Cenicienta* (Chirimbote, 2018) y *Cenicienta. Mi verdadera historia* (Lata de Sal, 2020).

A partir de los materiales nos preguntaremos por las prácticas y características a través de las cuales se representan a los personajes femeninos y masculinos en las nuevas y viejas versiones y cómo dichas representaciones contribuyen a discutir las relaciones de dominación plasmadas en el discurso de las versiones originales de ambos cuentos. El enfoque teórico-metodológico de la tesina se nutre de aportes diversos que incluyen a la semiótica-discursiva, a los estudios de género y a la literatura para las infancias. Partimos de la hipótesis de que los libros contemporáneos buscan discutir sentidos hegemónicos patriarcales para ofrecer nuevos espacios que derriben las desigualdades al interior de la literatura para las infancias.

Capítulo I: contexto sociocultural contemporáneo

Ni Una Menos y feminismos

El 3 de junio de 2015, miles de personas alrededor de la Argentina se congregaron en las principales plazas durante la primera edición de *Ni Una Menos*, una masiva manifestación contra la violencia de género que marcó un hito histórico para los movimientos feministas en el país. Convocada desde las redes sociales por periodistas, artistas, investigadoras y activistas bajo la consigna “Basta de femicidios”, buscó difundir un llamado de alerta sobre la cruda realidad: el asesinato de una mujer cada 30 horas. La articulación con las plataformas digitales permitió reforzar la organización colectiva y dar visibilidad a la lucha de un movimiento que se viene gestando desde hace décadas, mediante el intercambio de experiencias, la construcción de identidades y el reclamo por la igualdad y la ampliación de derechos. Así, a partir del 2015, las demandas se masificaron, excediendo los círculos feministas académicos tradicionales para instalarse en la agenda pública y mediática. Desde aquel día, el *Ni Una Menos* se propuso como una instancia de lucha que se replicó todos los años a medida que la fuerza del movimiento se profundizó mediante la visibilización de la violencia machista en todas sus formas.

De esta manera, distintas generaciones se unieron bajo la necesidad de desarmar relaciones de poder que sostienen lo que se denomina “patriarcado”, entendido como un sistema de dominación construido a partir del sexismo¹. Si bien se han desarrollado a lo largo de la historia múltiples definiciones alrededor de este último concepto, podemos decir, en una primera aproximación, que el término “sexismo” refiere a la discriminación a partir del sexo biológico y que fue tomado por el feminismo en la década del '60 para nombrar el orden simbólico y político del mundo desde la idea de superioridad del varón en relación con la mujer. La antropología feminista inscribe al sexismo en la categoría de sistema de “sexo-género”, expresión creada en 1976 por Gayle Rubin para hablar del “conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, 1986, p.97). Históricamente, son muchas las cualidades que se han atribuido a mujeres y varones, formando estereotipos culturales que se constituyen como dicotomías sexualizadas, conceptos antagónicos, exhaustivos y excluyentes que

¹ Se puede consultar la información en el siguiente link: <https://salud.gob.ar/dels/entradas/sexismo>

han dominado el pensamiento occidental (Maffía, 2008). Por ejemplo, si tomamos la dicotomía racional/emocional, podemos decir que el primer concepto ha sido asignado a los varones y el segundo, a las mujeres. Así, se han construido formas estereotipadas de habitar espacios de acuerdo a determinados roles sociales que se han naturalizado e incluso asumido como parte de destinos biológicos. Son los varones los que tradicionalmente han ocupado lugares en la esfera pública, mientras que las mujeres han sido relegadas a la vida privada, siendo las encargadas de las tareas domésticas, de cuidado y de crianza. Estos papeles no solo se presentan sexualizados y antagónicos, sino también jerarquizados. Lo racional y lo emocional, lo público y lo privado, por ejemplo, no son únicamente excluyentes, sino que también poseen distintos grados de importancia, siendo las primeras categorías mencionadas más valiosas que las segundas, lo que implica, por lo tanto, reforzar la jerarquización entre sexos (Maffía, 2008). Esto, a su vez, consolida la subordinación que mencionábamos. Tal como expresa Monique Wittig, “la categoría de sexo es una categoría política que funda la sociedad en cuanto heterosexual. En este sentido, no se trata de una cuestión de ser, sino de relaciones (ya que las ‘mujeres’ y los ‘hombres’ son el resultado de relaciones)” (Wittig, 2006, p.26). Respecto a esta diferenciación, la autora explica cómo “lo que constituye a una mujer es una relación social específica con un hombre, una relación que hemos llamado servidumbre, una relación que implica obligaciones personales y físicas y también económicas” (Wittig, 2006, p. 43).

La idea de un mundo organizado de forma dicotómica, en pares exhaustivos y excluyentes es criticada particularmente por el feminismo en la década del ‘90 (Maffía, 2008), que propone una relación compleja que no quede reducida al antagonismo entre conceptos. En este punto, es importante destacar los aportes de la filósofa Judith Butler, que produce una ruptura con las categorías generales respecto de las ideas de sexo y de género². En línea con lo que mencionábamos anteriormente, este último concepto remite, en un principio, a aquellas características que se atribuyen a varones y mujeres en la sociedad y que se incorporan a partir de la experiencia de socialización. En palabras de Butler, la noción abarca “los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado” (Butler, 1990, p.54). Pero la autora cuestiona la diferenciación entre la idea de sexo como categoría biológica y la de género como una cultural, así como también su concordancia unívoca, alejándose del binarismo, que supone que existen únicamente dos opciones

² Se puede consultar la información en el siguiente link:
<https://www.untref.edu.ar/mundountref/introduccion-teoria-judith-butler>

opuestas y complementarias (masculino y femenino) que perpetúan el modelo heteronormativo que rige a la sociedad. En este sentido, Butler afirma:

“La hipótesis de un sistema binario de géneros sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo o, de lo contrario, está limitado por él. Cuando la condición construida del género se teoriza como algo completamente independiente del sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo, con el resultado de que hombre y masculino pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre, y mujer y femenino tanto uno de hombre como uno de mujer” (Butler, 1990, p.54).

En relación a esto, Butler realiza otro aporte teórico que se considera clave para la denominada Teoría Queer que radica en considerar la orientación sexual y la identidad sexual o de género como parte de una construcción social. Esto implica, por un lado, la inexistencia de papeles sexuales producto de la naturaleza humana; más bien hace referencia a “formas socialmente variables de desempeñar uno o varios papeles sexuales”. También explica que conceptos como “heterosexualidad”, “homosexualidad”, “hombre” o “mujer” esconden un “número enorme de variaciones culturales, ninguno de los cuales sería más fundamental o natural que otro”³. Estos estudios no son solo claves para el feminismo, sino también para el movimiento LGBTIQ+, teniendo en cuenta que las personas que pertenecen a este colectivo también han sido históricamente relegadas y subordinadas en la estructura patriarcal al no estar dentro de los parámetros de la norma heterosexual (Verdugo, 2021).

No es la intención de este apartado realizar un análisis exhaustivo de las teorías feministas, sino dar cuenta de antecedentes de fundamental importancia para la emergencia de movimientos como el *Ni Una Menos* y de productos culturales como los que analizaremos en este trabajo. En este sentido, teniendo en cuenta los aportes mencionados, y retomando la importancia de este evento en nuestro país, podemos decir que es en ese momento en que se produjo un cuestionamiento masivo de prácticas en múltiples dimensiones, exponiéndose, de esta forma, la violencia de género como parte de un sistema de opresión con raíces históricas. Las desigualdades que surgen del sistema patriarcal de dominación han vulnerado sistemáticamente los derechos de las mujeres en

³ Se puede consultar la información en el siguiente link:
<https://www.untref.edu.ar/mundountref/introduccion-teoria-judith-butler>

dimensiones como la brecha salarial, el acceso al trabajo, la salud, la educación y, también, en aquellos mensajes que perpetúan estereotipos e imposiciones sobre los cuerpos. En efecto, los femicidios representan el eslabón más extremo y cruel de esta cadena que abarca la agresión física, sexual, psicológica, económica y simbólica, siendo esta última una de las que más naturalizadas se encuentra. De acuerdo a la Ley N° 26.485 de Protección Integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en los ámbitos en que desarrollen sus relaciones interpersonales, la violencia simbólica es aquella que, “a través de patrones estereotipados, mensajes, valores, íconos o signos, transmite y reproduce dominación, desigualdad y discriminación en las relaciones sociales, naturalizando la subordinación de la mujer en la sociedad”⁴. Por lo tanto, para hablar de las formas en que se perpetúa la violencia simbólica es fundamental dar cuenta del papel de los discursos en la reproducción de aquellos estereotipos que persisten en el imaginario como un estado inmodificable del funcionamiento social. Nos parece entonces importante abordar los discursos, en términos de Marc Angenot, como hechos sociales e históricos, lugares de producción de sentido, que “funcionan independientemente de los usos que cada individuo les atribuye, que existen ‘fuera de las conciencias individuales’ y que tienen ‘una potencia’ en virtud de la cual se imponen” (Angenot, 2010, p. 23). Como expresa el autor, todo discurso es ideológico, lleva las marcas de distintas maneras de conocer y de representar lo conocido, que manifiestan apuestas e intereses sociales y que ocupan una posición dominante o dominada. En sus palabras, “la masa de discursos engendra un *decible global*” (Angenot, 2010, p. 28), es decir lo que es factible de ser dicho, mencionado y escrito que separa y excluye, a su vez, lo que es silenciado. Es en esos discursos donde se naturalizan y negocian sentidos y visiones del mundo, producto de contextos y épocas, y donde por lo tanto, se cristaliza también aquella relación de dominación en la que las mujeres, y todas las identidades que no responden al modelo de masculinidad tradicional, se ubican en una posición subalterna. En relación a esto, un concepto importante desarrollado por Angenot es el de “hegemonía discursiva”, que es definido por el autor de la siguiente forma:

“El conjunto complejo de las diversas normas e imposiciones que operan contra lo aleatorio, lo centrífugo y lo marginal, indican los temas aceptables e, indisociablemente,

⁴ Se puede consultar la información en el siguiente link:
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/150000-154999/152155/norma.htm>

las maneras tolerables de tratarlos, e instituyen la jerarquía de las legitimidades (de valor, distinción y prestigio) sobre un fondo de relativa homogeneidad” (Angenot, 2010, p. 32).

Como aclara el autor, la hegemonía discursiva es solo un elemento de otro más abarcador que es la hegemonía cultural, el cual establece la legitimidad y el sentido de “estilos de vida”, costumbres y mentalidades e impone dogmas, fetiches y tabúes (Angenot, 2010). El concepto de hegemonía cultural fue desarrollado por Antonio Gramsci para referirse al dominio de una determinada clase social a través de normas y prácticas culturales que se imponen como parte de un sentido común, entendido por el autor como “una concepción del mundo absorbida acríticamente por los diversos ambientes sociales y culturales en que se desarrolla la individualidad moral del hombre medio” (Gramsci, 1993, p.9). Pero el poder no se ejerce de forma explícita, sino que es interiorizado y naturalizado sutilmente, a través del control de la clase dominante sobre el sistema educativo, instituciones religiosas y medios de comunicación de masas (Gramsci, 1993).

Podemos decir entonces que los valores y estereotipos que a través de la historia han mantenido la posición dominante de la identidad masculina forman parte también de un “sentido común”. De acuerdo a Pierre Bourdieu (2000) el dominio masculino está tan asegurado que no requiere justificación: se manifiesta en costumbres y discursos que “enuncian el ser conforme a la evidencia, contribuyendo así a ajustar los dichos a los hechos” (Bourdieu, 2000, p.5). Tal como expresa el autor, estas divisiones parecen “naturales” al presentarse como un estado objetivo del mundo y también como parte de categorías de percepción, pensamiento y acción que los sujetos sociales incorporan: lo que él denomina “habitus”. Esa concordancia entre el estado objetivado y estas estructuras cognitivas es lo que reviste esas experiencias de un carácter “natural, lo que conduce a ‘la forma más absoluta de reconocimiento de legitimidad’, de manera que se aprehende al mundo social y a sus divisiones arbitrarias como naturales, evidentes, ineluctables, comenzando por la división socialmente construida entre los sexos” (Bourdieu, 2000, p.5). Aplicar para pensarse y pensar el mundo las categorías e instrumentos que surgen de la relación de dominio es la base de lo que Bourdieu denomina como violencia simbólica – entendida de forma diferente a la definición establecida en la Ley 26.485 -.

Hasta este punto, mencionamos estos desarrollos teóricos para dar cuenta de los procesos que hacen posible la reproducción del sistema patriarcal, pero también del quiebre que han buscado realizar los feminismos, en especial en el último tiempo. Para

analizar las formas de resistencia es necesario tener en cuenta que la hegemonía no está dada de una vez y para siempre, sino que existen procesos que tensionan el poder de quienes se encuentran en la posición dominante para intentar imponer otros significados que discutan lo que parece inamovible. En términos gramscianos es lo que se entiende como contrahegemonía y que implica el surgimiento de un discurso crítico, que otorgue otros sentidos a la cultura de las clases dominantes, desestabilice consensos ideológicos y genere una nueva visión del mundo que cambie la dirección de las fuerzas de dominación (Campione, 2005).

La masificación de los movimientos feministas vino a agudizar el desafío que se gesta desde hace décadas a los roles asignados históricamente en la cultura, a desnaturalizar los sentidos profundamente arraigados y a cuestionar el orden establecido. Busca disolver aquella asimetría basada en la idea de sumisión de las mujeres y de privilegio para los varones, que configura determinados modelos morales, así como también formas diferentes de habitar el espacio público y privado que se traducen en mandatos. Como menciona Michel Foucault, “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse (Foucault, 1992, p. 12). Los discursos, entonces, son campos de relaciones de fuerza, pueden ser un instrumento y efecto de poder, pero también un punto de resistencia y partida para crear una estrategia opuesta (Foucault, 2011). Es entonces por su importancia en la apropiación y naturalización de sentidos que nos enfocamos en ellos y, más particularmente, en el campo de la literatura.

¿Por qué hablar de literatura para las infancias?

Mencionamos entonces cómo el desafío al sistema de dominación patriarcal y la disputa de los sentidos es parte de un proceso que está teniendo resultados visibles en la escena pública. En función de esto, se ha buscado repensar productos culturales que puedan presentar una alternativa diferente a aquellos que colocan a las mujeres en roles subalternos y que se distancien de la discriminación y la desigualdad de género. En nuestro análisis, nos centramos particularmente en libros para las infancias, teniendo en cuenta que son discursos que pueden reproducir estereotipos y relaciones de dominación desde temprana edad, reforzando una visión del mundo que, cuanto antes es incorporada en la vida de las personas, más es naturalizada y aceptada, estableciendo valores y normas de sociabilidad.

Como parte de una cultura formadora de opinión y legitimización, la literatura contribuye en la formación de prejuicios y estereotipos y se constituye “como uno de los discursos privilegiados en donde se forjaron las ideas de género, sexo, familia y nación” (Larralde, 2014, p. 34). Ya en las ficciones literarias argentinas del siglo XIX se pueden encontrar proyectados roles estereotipados de varones y mujeres en la sociedad, junto a sus modelos de comportamiento y a los ideales de familia y de nacionalidad (Melo, 2011). En *Amalia* (1851) de José Mármol, considerada oficialmente como la primera novela argentina, se pueden encontrar papeles sociales claros: por un lado, la imagen de la masculinidad y la virilidad asociadas a la fuerza, al patriotismo y a la nación y, por el otro, la del ideal de mujer, en este caso representado por una viuda “virtuosa”, devota de la religión, cuya función es servir y ayudar al protagonista. De acuerdo a Melo, las novelas nacionales de América Latina funcionan como manuales de pedagogía erótica y patriotismo. Según el autor, una de las lecturas posibles del personaje de Amalia en la novela es el de la encarnación de la espera y la maternidad⁵. Otro ejemplo es el de *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría, que describe a las mujeres indígenas mediante términos como la “vigilancia tierna” y el “amor”⁶.

La literatura para las infancias no es ajena a los modelos y valores que se encuentran en aquella destinada a públicos de otras edades. Por el contrario, “la literatura infantil es quizás el foco donde mejor se puedan estudiar los disfraces y verdades del hombre contemporáneo porque es donde menos se los piensa encontrar” (Dorfman y Mattelart, 2002, p.19). Marc Soriano, que ha realizado algunos de los aportes más importantes para el análisis de la literatura infantil y juvenil afirma que, a pesar de ser considerada a simple vista anodina, la literatura infantil “ha sido el espacio privilegiado donde se han desarrollado los combates más encarnizados entre ideologías” (Soriano, 1995, p. 139). Como veremos en el próximo apartado, es en la oralidad donde esta transmisión de valores adquiere un carácter particular en el caso de los cuentos populares.

Pero antes de avanzar, es necesario hacer una salvedad respecto a la forma en la que denominaremos de aquí en adelante a la categoría de pertenencia de los textos de nuestro corpus de análisis. Por sí mismo, el término “infantil” remite a una etapa en la vida de una persona pero, como adjetivo que acompaña a la palabra “literatura”, indica un estado

⁵ Se puede consultar la información en el siguiente link: <https://www.pagina12.com.ar/219208-el-rol-de-las-mujeres-en-la-historia-argentina-desde-una-mir>

⁶ Se puede consultar la información en el siguiente link: https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/2874/5316

inocente e ingenuo, dándole un sentido que se aparta del que buscamos enfocarnos en este trabajo (Larralde, 2010). Teniendo en cuenta el carácter peyorativo que porta el término en tanto adjetivo para la palabra “literatura”, elegimos entonces hablar de “literatura para las infancias”, entendiendo, además, que la capacidad de un texto de resultar atractivo para las niñeces no proviene de su adaptabilidad a un destinatario particular, sino esencialmente de su calidad literaria, de forma que categorizaciones como “para niños/as” o “para jóvenes” son en realidad conceptos secundarios de la literatura, que vienen por añadidura (Andruetto, 2008). No perdemos de vista tampoco que la especificidad de un destinatario exige una mirada alerta porque es allí donde radican motivos morales, políticos y de mercado (Andruetto, 2008). Habiendo establecido entonces la denominación que usaremos, nos adentraremos ahora en la tipología a la que pertenecen específicamente los textos de nuestro corpus.

Capítulo II: caracterización de las versiones tradicionales

Los cuentos populares

Nuestro patrimonio literario surge de la tradición oral y la literatura para las infancias no es la excepción. Su origen se puede encontrar en retahílas, fórmulas, adivinanzas, coplas y también en cuentos que, aunque no siempre se han dirigido a niñeces, han tenido la función de transmitir conclusiones de las sociedades en distintas épocas respecto a leyes de parentesco, tabúes, transgresiones y vínculos entre la vida y la muerte (Soriano, 1995). El cuento popular es parte de esta tradición y se distingue de otras formas narrativas como mitos y leyendas gracias a una estructura hipercodificada de la cual deriva su estabilidad a lo largo del tiempo (Pisanty, 1995). Uno de los trabajos más reconocidos respecto a la sistematización de sus características es el de Vladimir Propp quien, a través del estudio de cien cuentos populares rusos, crea una clasificación a partir de sus elementos mínimos, es decir, de los núcleos narrativos que permanecen invariables y cuyas combinaciones dan lugar a un amplio repertorio de cuentos. Propp (1998) llama a estos elementos “funciones” y contabiliza un total de treinta y uno. Sostiene que, a partir de ellos, la estructura de los cuentos es “monotípica”, lo que significa que las acciones que realizan los personajes no cambian y que, además, se presentan siempre en el mismo orden cronológico.

Referirnos a la estabilidad de las formas de los cuentos populares es fundamental: es lo que contribuye a que ejerzan una influencia que no se agota en el tiempo, sino que penetra en nuestra vida cotidiana mediante referencias que permiten interpretar el comportamiento ajeno o explicar situaciones sociales (Pisanty, 1995). Es también a partir de su fórmula reiterada que estos cuentos perpetúan en la literatura para las infancias roles, imaginarios y sentidos que responden a una tradición hegemónica que, como continuaremos analizando, exhibe cierta mirada patriarcal. Pero, además, su estructura y la invariabilidad de sus elementos es parte del patrimonio colectivo; se encuentran fuertemente arraigadas en el imaginario, de forma tal que habilitan la posibilidad de realizar modificaciones que convoquen sentidos disruptivos respecto de aquellos que han sostenido a través del tiempo. Como menciona Pisanty, para que un mensaje adquiera un significado para sus destinatarios, debe contener “un número suficiente de elementos conocidos a fin de que los usuarios puedan colgar de ellos informaciones nuevas” (Pisanty, 1995, p.16). Insertos en una tradición, estos elementos se van reelaborando, respondiendo a convenciones y reglas y también a contextos históricos y sociales. En este sentido, es necesario tener en cuenta que los cuentos populares, en tanto discursos, son parte de una interacción generalizada, eslabones de una cadena dialógica penetrados por visiones del mundo, tendencias y teorías de una época (Bajtín y Medvédev, 1993). Las reversiones de los cuentos populares que fueron surgiendo con el tiempo pueden entonces contemplarse como parte de una cadena discursiva ininterrumpida en la que los enunciados responden a otros anteriores, dando lugar a un abanico de mundos, a partir de las distintas posibilidades de significación. Contienen elementos que son parte de un paradigma compartido por quienes leen y escriben, que permite realizar interpretaciones a partir de información ya conocida e interiorizada y, al mismo tiempo, tomar esos elementos para subvertirlos y modificarlos. Como veremos más adelante, esto es lo que sucede con los textos de nuestro corpus.

Infancias

Si bien los cuentos populares que analizamos en este trabajo son categorizados hoy en día como literatura para las infancias - y presentados en el mercado editorial como productos para niñeces -, la realidad es que las versiones originales no siempre han tenido definidas de forma clara la edad del público al que se dirijan. Su trayectoria se remonta a la oralidad campesina de la Francia medieval, lo que no significa que todos los cuentos

fueran interpretados y transmitidos de forma lineal, sino que pueden encontrarse versiones diferenciadas, que dependían de la realidad social, económica y cultural (Sánchez Pinzón, 2021). Según el historiador Robert Darnton a través de estos relatos, el campesinado francés representaba y dotaba de sentido a su mundo y describía su lucha por la supervivencia en un contexto de pobreza, indigencia, hambruna, presión demográfica, enfermedades y muerte, donde la cualidad de la astucia era primordial en detrimento de los valores morales que se plasmarían en los cuentos mucho más adelante (Darnton, 1987). El autor considera entonces estos relatos como documentos históricos, en los que muchos de los personajes responden a las condiciones de vida del Antiguo Régimen, momento en el cual abundaban la orfandad, el empleo infantil, el asesinato, la lucha por la posesión de tierras y las creencias sobrenaturales. Como ampliaremos, los temas que en otra época y contexto se considerarían tabú, son aceptados e integrados como parte de las escenas de muchas de las versiones orales de los cuentos populares.

En este punto, otra cuestión importante a tener en cuenta es que el concepto de “infancia” no siempre existió de la forma en que lo conocemos actualmente. En la Edad Media, en Europa, las niñas y niños eran contemplados como versiones reducidas de los adultos. De hecho, hasta el siglo XVIII la adolescencia se confundía con la infancia. Tampoco existía la idea de proteger la inocencia; por el contrario, se hacía a las niñeces partícipes de bromas y lenguaje groseros. No se pensaba en una educación diferenciada para esta etapa de la vida, situación que perduró durante mayor cantidad de tiempo entre las familias campesinas que entre las burguesas. Esto se debió a las condiciones materiales de existencia de las primeras, que hacían más difícil separar la infancia del mundo adulto: el hacinamiento era tal que las familias enteras dormían en una o dos camas y niñas y niños atestiguaban la actividad sexual de sus padres (Pisanty 2005).

Es durante el siglo XVII en donde se observa una nueva forma de entender la infancia gracias a una toma de conciencia por parte de las clases más altas de las diferencias entre niños y niñas, adolescentes y adultos (Ariès, 1960). En este contexto, se produce además una ruptura en el sistema simbólico europeo que supone un rechazo del pasado, concebido como reducto de la propia imperfección, lo que incluye un cambio de actitud de los adultos cultos respecto a la literatura popular. Es de este momento de inflexión de donde deriva una literatura pedagógica para la infancia, distinta de la literatura para los adultos, a partir de la preocupación por la educación de las niñas y los niños, de su vigilancia, control y de la protección de su inocencia de los contenidos considerados inmorales e “impuros” (Pisanty, 2005). Nobles y burgueses que durante sus infancias habían tenido

contacto con los cuentos de la tradición oral tomaron la tarea de reescribir esas historias y adaptarlas a los cánones estéticos y morales de la época. Uno de esos escritores fue Charles Perrault quien, en 1697, publicó el libro *Cuentos de mamá Oca*, donde recopiló un total de ocho historias que, de acuerdo a sus prefacios, encierran “una moral plena de buen sentido y que se descubre más o menos, según el grado de penetración de quienes los leen” (Perrault, 1697). Como analizaremos más adelante, Perrault, incorporó elementos de su propia realidad, que se adaptan a la moral de la corte francesa, haciéndolos más lógicos y matizando, a su vez, la crudeza de las versiones campesinas. Si bien los destinatarios principales pasaron a ser infancias nobles y burguesas, también eran escritos para el entretenimiento de los adultos de clases altas.

Los cuentos populares posteriormente se difundirían durante el siglo XVIII en Alemania, Italia e Inglaterra y terminarían por permear en la literatura occidental en el siglo XIX (Sánchez Pinzón, 2021). Pero el desplazamiento de estos relatos hacia las infancias termina de afianzarse con la segunda edición de *Cuentos de la infancia y del hogar* (1819), de Wilhelm Grimm, libro que, a partir de este momento, se dirige explícitamente a niñas y niños. Originalmente, la primera edición de este libro, publicada por Wilhelm junto a su hermano Jacob en 1812, había sido pensada para el sector culto de la sociedad, pero cuando Wilhelm toma a su cargo la publicación de 1819, introduce cambios para adaptar los relatos a las infancias, dándoles una función plenamente pedagógica, “a través de la cual los niños de muchas generaciones aprendieron algunos de los principales valores de la cultura dominante” (Pisanty, 2005, p.65). Fueron, por lo tanto, las versiones de estos cuentos las que tomaron protagonismo en el mercado editorial y las que se reprodujeron hasta la actualidad.

Caperucita Roja y Cenicienta: los orígenes

Existe un amplio repertorio de cuentos populares pero, como mencionamos anteriormente, en este trabajo nos centraremos en dos: *Caperucita Roja* y *Cenicienta*, cuyas formas escritas fueron registradas por primera vez por Charles Perrault en el libro *Cuentos de Mamá Oca* (1697). Según Pisanty (2005), *Caperucita Roja* es el cuento más difundido históricamente y el que más fisionomías adoptó a lo largo del tiempo, encontrándose sátiras políticas, artículos de costumbres, productos publicitarios y formatos audiovisuales realizados a partir de su estructura narrativa y temática. Su simplicidad iconográfica la hace fácilmente identificable en las historias y, por lo tanto,

asimilada en el ámbito de la cultura occidental, siendo parte del bagaje enciclopédico. Sin embargo, de acuerdo a lo desarrollado por Pisanty (2005) siguiendo el índice Aarne-Thompson, el cuento popular que tiene mayor número de variantes es *Cenicienta*.

Para analizar nuestro corpus nos resultó de gran importancia investigar sobre el origen de ambos cuentos con el fin de relevar valores y estereotipos y poder analizar así los cambios y continuidades respecto de las reversiones contemporáneas.

Caperucita Roja: “no tentarás”

Como detallamos con anterioridad, las primeras versiones de *Caperucita Roja* son parte de aquel repertorio de cuentos que surge de la tradición oral campesina francesa de la Europa medieval. Si bien es difícil precisar una cantidad exacta de versiones provenientes de esta época, de acuerdo a lo explicado por Pisanty (2005), el investigador francés Paul Delarue registró un total de treinta y cinco. A partir del análisis de esta autora y de la lectura del cuento de Charles Perrault, podemos desarrollar ciertas diferencias fundamentales entre la versión escrita del cortesano francés y las versiones orales de las que se tiene conocimiento hoy en día.

En primer lugar, se puede mencionar a la caperuza roja de la protagonista, ausente en las versiones orales e incluida luego por Perrault, como un rasgo accesorio. Esto es un detalle que no solo hace a Caperucita más atractiva para el lobo, sino que además está asociado, por el color rojo, a la seducción, a la vanidad, al pecado e incluso al diablo, marcando de esta forma una actitud particular del narrador respecto de la protagonista (Zipes, 1983). Siguiendo esta línea, Caperucita es entonces una niña que viste prendas reprochables para un modelo moral que condena la sexualidad de las mujeres y que busca llamar la atención, siendo este uno de los factores que alerta al lobo y la conduce inevitablemente a su destino. El deseo, asociado a este color y también a una mujer que lo utiliza, es estigmatizado e “impropio”, encarna un riesgo y debe ser castigado. Podríamos decir entonces que el hecho de que una niña sea la protagonista que lleva la capa roja no es casual: es parte de un mecanismo aleccionador que les advierte a las mujeres desde una edad temprana las consecuencias de querer generar cualquier clase de atracción, de expresar deseo o incluso de querer destacarse dentro de su entorno. Pero, además, se podría decir que se trata de una lección para las mujeres adultas respecto de la crianza y de los valores que transmiten, puesto que en el cuento la caperuza roja es un regalo de la madre a su hija. Esto también se relaciona con otra distinción que es la

incorporación del elemento afectivo y de cuidado de las infancias, en línea con el cambio de concepción de las niñeces en la época. Así, el cuento de Perrault afirma que la madre y la abuela “amaban con locura” a Caperucita.

Otra de las diferencias, relacionada con el párrafo anterior, es la presencia de un mensaje admonitorio, ausente en las versiones orales, que el narrador de Perrault explicita, por ejemplo, al utilizar términos como “peligroso” o “tipejo” para referirse al lobo. Esto además está vinculado con la introducción de la moraleja en verso incluida al final del cuento, que consiste en una advertencia a las niñas para que no confíen en el lobo, elemento que, a su vez, refuerza la analogía entre el animal y el hombre. En la versión de Perrault, se trata de un peligro metafórico y no real, como pudo haberlo sido en el caso de las variantes orales, donde la referencia al lobo responde a ataques reales y documentados de estos animales en la Europa de finales el siglo XV y principios del siglo XIX. Con su moraleja, la versión de Perrault está escrita para un “destinatario que exige ser dirigido por un adulto en su interpretación del texto” (Pisanty, 2005, p. 123), lo que implica un modo concebir las niñeces que coincide con los principios educativos dominantes de la época. Se trata de una historia admonitoria que amenaza a las infancias y las llama con severidad a seguir una línea de conducta basada en la prudencia y también en el recato, sobre todo en el caso de las niñas, como mencionábamos con anterioridad. Esto se puede observar, por ejemplo, en el siguiente fragmento:

“Aquí se ve que los niños, y aún más las bonitas niñas, tan bien hechas, bellas y agraciadas, hacen mal al escuchar a personas no confiables, porque siempre hay un Lobo que se las puede comer. Digo un Lobo porque no todos los lobos son de una especie, y los hay los astutos que, en silencio, y con dulces cumplidos, persiguen a las imprudentes hasta sus casas. ¡Ay, precisamente éstos son los lobos más insidiosos y funestos!” (*Le Petit Chaperon Rouge*, Perrault, 1697).

Cabe aclarar también que el llamado a desconfiar de los extraños es parte de una enseñanza que supone a las niñas ignorantes de los peligros, puesto que Caperucita no sabía cuán peligroso era detenerse a escuchar un lobo.

Por otra parte, en las versiones orales había una referencia explícita al canibalismo. El lobo asesina a la abuela, se hace pasar por ella y engaña a Caperucita, ofreciéndole un plato de comida que en realidad está hecho con la carne y la sangre de la mujer. Perrault elimina este episodio al comenzar a perfilarse en su época otra concepción de infancia

que lleva a eludir los detalles cruentos, pero también al necesitar adaptarse a los adultos literatos sofisticados que hubieran rechazado esta versión. Por estos mismos motivos es que Perrault también matiza la referencia sexual que se encuentra en las versiones orales cuando el lobo, disfrazado de la abuela, le pide a Caperucita que se desvista y se acueste en la cama junto a él. En la versión oral utilizada en nuestro corpus de análisis, se hace una descripción minuciosa de cada una de las prendas de las que Caperucita se va despojando, tal como se lee en el siguiente fragmento:

“Desvístete, mi niña”, dijo el lobo, ‘y métete en la cama junto a mí’. ‘¿Dónde pongo el delantal?’. ‘Échalo al fuego, mi niña, ya no lo necesitarás’. Y para cada prenda, el corsé, el vestido, la falda y las medias, la niña le preguntaba dónde ponerlos, y el lobo le respondía: ‘Échalos al fuego, mi niña, ya no los necesitarás’” (*La fiaba della nonna*, Anónimo, s/f)

Perrault no elude el episodio, pero hace menos énfasis en el acto de quitarse la ropa. En este punto, otro elemento a señalar que se mantiene tanto en la versión oral como en la escrita es la caracterización de Caperucita como un personaje inocente pero también tonto, que en ningún momento reconoce la diferencia entre los rasgos de un animal y los de un ser humano al tomar contacto con el lobo hasta que éste la devora.

Por último, en el cuento de Perrault, la protagonista camina por el bosque recolectando flores y avellanas en lugar de alfileres y agujas, elementos presentes en la tradición oral pero que la versión escrita descarta al tener como destinatarios, en un principio, no solo a las infancias, sino también, como mencionamos en el apartado anterior, a un mundo adulto regido de lógica para el cual el episodio hubiera resultado absurdo e incomprensible.

Como explicamos anteriormente, fue la versión de los hermanos Grimm la que adquirió predominancia en la cultura occidental. De la misma forma que se puede establecer una comparación entre las versiones orales y el escrito de Perrault, también se encuentran diferencias particulares entre el cuento de este último autor y la versión de los Grimm. Siguiendo nuevamente a Pisanty (2005) y comparando los cuentos originales incluidos en nuestro anexo, uno de los primeros aspectos a destacar es la introducción de la prohibición y la advertencia por parte de la madre de Caperucita que le aconseja a la niña no caminar fuera del sendero: “portarse bien” si no quiere caerse, romper la botella que lleva a la casa de su abuela y dejar a la mujer “con las manos vacías” (*Rotkäppchen*, Grimm J. y Grimm W., 1812). Como respuesta, se introduce la promesa por parte de la

niña de hacer lo que le es indicado. Estos elementos, junto al desenlace del cuento, refuerzan el mensaje de la obediencia a los padres y le otorgan otro sentido al conjunto de la historia. En efecto, en la versión de los hermanos Grimm, Caperucita también se desvía del camino para recolectar flores, solo que en este caso es convencida por el lobo, que la distrae diciéndole que debe detenerse a apreciar las flores porque el bosque es alegre y requiere de su parte una actitud que no sea “seria como la escuela” (*Rotkäppchen*, Grimm J. y Grimm W., 1812). Con esta oposición, se introduce entonces una advertencia respecto de la tentación de desviarse del camino normado de la educación para distraerse con el juego y el entretenimiento sugerido por un desconocido. De esta forma, atraída por la naturaleza del bosque y aceptando la recomendación del lobo que asegura diversión, la niña rompe su promesa de obediencia hacia su madre, haciendo caso omiso a una prohibición y una advertencia explícitas.

Pero además, los hermanos Grimm introducen un final feliz gracias a la figura del cazador, que aparece como el interventor masculino que actúa auxiliando a los personajes femeninos. El hombre se acerca a la casa luego de escuchar los ronquidos del lobo y, cuando encuentra al animal, corta su vientre mientras duerme para rescatar a Caperucita y a su abuela, que se encuentran con vida. La niña luego coloca dos piedras en el interior del vientre del lobo que, cuando despierta e intenta incorporarse, cae muerto por el peso de las rocas. El personaje de Caperucita hace luego énfasis en la lección aprendida, dialogando consigo misma en tercera persona: “Nunca jamás correrás sola por el bosque, lejos del sendero, cuando mamá te lo ha prohibido” (*Rotkäppchen*, Grimm J. y Grimm W., 1812). En definitiva, con el desenlace, se elabora el mensaje de que nada malo sucederá si no se desobedecen las órdenes.

En relación a esto, y para resaltar lo que se establece como enseñanza, los hermanos Grimm introducen una última parte al cuento en el que Caperucita, en otra oportunidad, se dirige a la casa de su abuela y se cruza nuevamente con un lobo. Esta vez, cuando el animal le pregunta hacia dónde estaba caminando, ella no responde. Al llegar a su destino, la niña le cuenta a la abuela lo que pasó y, sabiendo que el animal la había seguido, las dos elaboran un plan para deshacerse de él. Colocan fuera de la casa una olla con agua donde la abuela había cocinado salchichas y el lobo, atraído por el olor, se asoma desde el techo de la casa donde se encuentra agazapado, tropieza, cae en la olla y muere ahogado. En este caso, hay una reelaboración de la historia que confirma la recepción de la moraleja tanto por la protagonista como para los lectores y lectoras: “un modelo de educación autodirigida, orientado a consolidar los valores dominantes (autoridad de los

padres, renuncia al principio del placer, interiorización de las obligaciones) y a promover el conformismo” (Pisanty, 2005, p. 129).

Por último, otro detalle a mencionar es que, en la historia de los hermanos Grimm, el lobo se viste con el camisón y la cofia de la abuela y se tapa con las sábanas en lugar de mostrarse desnudo como en la versión de Perrault. Cuando Caperucita llega, se acerca a la cama, pero no se acuesta ni se desviste. Las partes del cuerpo a las que hace alusión Caperucita en el diálogo final con el lobo son las que ella puede ver por encima de las sábanas, eliminándose la clásica frase “qué piernas tan grandes tienes” y mencionando únicamente partes del rostro. Así, se deja de lado la referencia sexual, lo cual era considerado más aceptable en esta época para las infancias (Pisanty, 2005). Sin embargo, se mantiene la caracterización de Caperucita que mencionamos en el análisis de Perrault de un personaje ignorante e inocente que no reconoce la diferencia entre el lobo y su abuela y que también desconoce el peligro del animal cuando lo encuentra en el bosque por primera vez. La diferencia es que, en esa escena, los Grimm introducen la palabra “miedo”, como algo que no sintió la niña al no saber que se trataba de una bestia “tan mala” (*Rotkäppchen*, Grimm J. y Grimm W., 1812). Si bien el final feliz matiza el efecto terrorífico del desenlace de Perrault que concluye en el asesinato de Caperucita, esto último da la pauta de que el miedo es algo que también se buscaba transmitir como algo que las niñas debían sentir ante la figura del lobo que, al igual que en Perrault, representa al hombre. Pero, aunque se elimina la escena en la que Caperucita entra a la cama con el lobo, de todos modos, se mantiene un símbolo importante que es la representación del animal no solo como la figura de un desconocido amenazante, sino también como un “acosador” o “violador” del que Caperucita, es decir la víctima, tiene que cuidarse. Esta idea sigue la línea de la estructura patriarcal de la que ya hablamos con anterioridad y de la violencia de género que surge a partir de la misma, en donde históricamente las violaciones y los abusos no eran cuestionados desde el lugar de poder que ocupa el varón en la estructura, sino concebidos como una posibilidad inevitable y un peligro naturalizado del que las mujeres tenían que cuidarse. Esto es precisamente lo que los movimientos feministas han buscado visibilizar con el tiempo y algo que también ha sido puesto en agenda con la masificación de las protestas que comentamos en el primer capítulo de este trabajo.

Con sus modificaciones, ambas versiones del cuento han marcado roles para sus personajes que se corresponden con estereotipos culturales acerca de lo femenino y lo masculino. Si bien los cuentos populares han registrado numerosas variantes a lo largo

del tiempo, se puede decir que las dominantes en el mundo occidental dan cuenta de una cierta definición de los papeles sexuales dentro de la sociedad (Zipes, 1986) y que se reflejan también en aquellos conceptos antagónicos y excluyentes que constituyen las dicotomías sexualizadas sobre las que hablamos con anterioridad a partir de los análisis de Diana Maffía (2008). Caperucita se presenta como una niña desobediente, impulsiva, provocadora e ingenua que transgrede las normas y, por confiar en un extraño y desviarse del camino y de la tarea encomendada para divertirse, tiene un destino trágico que además parece ser “merecido”. Como se señala en la moraleja de Perrault: “las niñas hacen mal en escuchar a los lobos” (*Le Petit Chaperon Rouge*, Perrault, 1697). La condena moral está entonces presente en todo momento. Aparece así la lógica de culpabilizar a las mujeres y de cargar en ellas la responsabilidad por la violencia de la que son víctimas y que se deriva de la estructura patriarcal. A esto se le suma el personaje del cazador, el hombre salvador que tienen las aptitudes físicas e intelectuales para cambiar el destino de Caperucita y de su abuela y enfrentarse a la otra figura masculina de la historia: el lobo que, antes de la llegada del cazador, es el único lo suficientemente astuto para cambiar el curso de los acontecimientos para su provecho y el que recurre al engaño distraendo a la niña con las flores del bosque. Como en las dicotomías sexualizadas que expone Maffía (2008) y que rigen el sistema de dominación patriarcal, la lógica y la racionalidad del varón se enfrentan a la emocionalidad de la mujer y ganan la batalla.

Cenicienta: “serás buena”

Si *Caperucita Roja* es uno de los cuentos más difundidos y utilizados hoy en día en diferentes soportes, *Cenicienta* es uno de los que posee más versiones alrededor del mundo, difundidas a través de múltiples generaciones. Son muchas las investigaciones que trataron de dar cuenta de su origen. Siguiendo a Loya Orellana (2018), una de ellas es la de Marian Emily Roalfe Cox, que encontró un total de 345 variaciones del cuento extraídas de la tradición oral de distintas regiones. *Cenicienta* es así el cuento más completo de la historia, el más conocido, el preferido por la mayoría y, quizá, el que prevalecerá por más tiempo (Loya Orellana, 2018). Otro análisis, el de Anna Birgitta Rooth (1951), encontró alrededor de 700. Rooth fue más allá que Roalfe Cox: observó la colección en su totalidad, encontrando una riqueza de variantes diversas entre sí, pero con tramas, temas y acontecimientos similares que dan cuenta de una unidad bajo la categoría de Cenicienta. Así, establece una historia que funciona como base y que, junto a

elementos característicos de otros tipos de historias clásicas, forma combinaciones que atravesaron grandes zonas geográficas hasta convertirse en características típicas del cuento. Más allá de las diferencias, Rooth descubre entre esos elementos comunes la presencia de una protagonista abusada por su madrastra y hermanastras, con un nombre asociado a las cenizas y al trabajo doméstico, rescatada gracias a una ayuda sobrenatural que varía entre su madre muerta, un árbol, un animal o un hada madrina. También se incluye un baile de tres noches consecutivas con un príncipe y un método de reconocimiento de su identidad implementado por este último, que no siempre es un zapato, sino que en otras versiones es una sortija que se coloca dentro de un pan o una taza. De esta manera, se forma un arquetipo con ciertos núcleos narrativos que, más allá de sus variaciones, es el que conocemos hoy en día, particularmente a partir de los elementos que fueron elegidos por la franquicia de Disney, como explicaremos más adelante. Estos tipos a los que nos referimos se toman en cuenta siguiendo la guía de Tipos de Cuentos Folclóricos Internacionales, un sistema desarrollado por Antti Aarne, Stith Thompson y Hans-Jorg Uther (Sistema ATU), para categorizar los cuentos de Cenicienta.

Pero, además, a partir de su estudio, Rooth (1951) critica también la denominada herencia indoeuropea del cuento. La autora afirma que las vías de difusión de esta historia son más complejas, habiéndose generado una relación entre diferentes culturas a partir de los cuentos. De hecho, la que se cree que fue una de las primeras versiones proviene de China, del año 850 d.C. escrita por Taun Cheng-Shib, basada en la tradición oral, en la que el espíritu de la madre de la protagonista vive en un pez. La madrastra hace que Cenicienta lo mate, después de lo cual sus espinas se vuelven mágicas y le permiten a la joven obtener un vestido y zapatillas para una fiesta (Gómez, 2013). Otra versión que disputa el origen de este cuento es la de una leyenda en Egipto llamada *Ródope* o *Mejillas rosadas*. En esta historia, una chica del norte de Grecia es secuestrada y llevada como esclava a Egipto junto a otras jóvenes que envidan el color de su piel. Un día, el dios egipcio Horus, encarnado en un halcón, se lleva una de sus sandalias mientras ella se baña en el río y la deja en un palacio encima del faraón, quien considera el hecho como una señal y manda a buscar a la dueña de la sandalia para convertirla en su amante (Gómez, 2013). Según Lucía Gómez Clemente (2013), las versiones más difundidas en Occidente son *La Gatta Cenerentola* (1634), del italiano Giambattista Basile, *Cendrillon ou La petite pantoufle de verre* (1697), de Charles Perrault y *Aschenputtel* (1812), de los

Hermanos Grimm. Las tres presentan variantes de importancia que demuestran las particularidades y las diferencias existentes en cada región.

En este trabajo, al igual que en el caso de *Caperucita Roja*, tomamos para el análisis las versiones de Perrault y los hermanos Grimm, al ser, como describimos, las más difundidas a lo largo de generaciones. En línea con lo mencionado, ambas historias presentan diferencias, manteniéndose únicamente aquellos elementos identificados como parte del arquetipo en el análisis de Brigitte Rooth. En primer lugar, algo a destacar es que, si bien las hermanastras y la madrastra son personajes malvados y envidiosos en las dos versiones, es en la de los hermanos Grimm donde se exhiben mayores dosis de crueldad y donde el personaje de Cenicienta se muestra más atormentado. En el cuento de los alemanes hay mayor cantidad de diálogos despectivos hacia la protagonista, a quien se la describe sufriendo y llorando en diferentes ocasiones. Además, es explícita la relación de poder y dominación de la madrastra: en varias escenas - inexistentes en la versión de Perrault - le encarga tareas domésticas arduas bajo la promesa falsa de que solo así le permitirá ir al baile. En esta versión, el padre también es indiferente y cruel; incluso está presente al final de la historia desestimando el pedido del príncipe de probarle el zapato a Cenicienta, alegando que es “pringosa”.

Si bien en ambas versiones encontramos un elemento que actúa como ayuda sobrenatural, es la versión de Perrault la que contiene los elementos predominantes en el imaginario popular que fueron tomados, en su mayoría, para la adaptación de la película de Disney: un hada madrina, animales y una calabaza convertidos en caballo, cochero y carruaje y zapatos de cristal. En el caso del cuento de los Grimm, el auxilio proviene de un árbol mágico que crece junto a la tumba de la madre de Cenicienta y que le proporciona el atuendo para ir al baile, incluyendo zapatos que no son de cristal, sino de oro. También distintas clases de aves acuden en su ayuda cuando su madrastra le encarga quehaceres domésticos como condición para asistir al evento organizado por el príncipe.

Estos animales, más específicamente las palomas, tienen un protagonismo central ya que, al final de la historia, les quitan los ojos a las hermanastras cuando se dirigen al casamiento de Cenicienta. De hecho, este episodio constituye el final del cuento de los Grimm y una diferencia fundamental con la versión de Perrault: habla explícitamente de lo ocurrido a las dos jóvenes como castigo por su maldad. Un hecho sangriento y cruel en línea con lo que sucede en la escena de la visita del príncipe para conocer a la dueña del zapato. La madrastra aconseja a una de sus hijas cortarse con un cuchillo el dedo de un pie y a otra el talón para probarse el calzado. Ambas son descubiertas por las palomas

que advierten al príncipe de la sangre. A diferencia de lo que sucede con el caso de Caperucita, es la versión de los Grimm la más sentenciosa y dura respecto de sus personajes.

En el cuento de Perrault ninguna de esas dos escenas está presente. Por el contrario, no se habla de castigo, sino del perdón de Cenicienta hacia sus hermanas, exaltando de esta manera la bondad del personaje, lo que es parte de una de las moralejas finales de la historia:

“En la mujer rico tesoro es la belleza, el placer de admirarla no se acaba jamás; pero la bondad, la gentileza la superan y valen mucho más. Es lo que a Cenicienta el hada concedió a través de enseñanzas y lecciones tanto que al final a ser reina llegó” (*Cendrillon*, Perrault, 1697).

La segunda moraleja que presenta el cuento, no tan central para el presente análisis, habla de la importancia de tener un padrino o madrina.

Si bien en ambas versiones la bondad es el valor destacado en la protagonista y el que se quiere transmitir como enseñanza, cabe destacar que el cuento de los Grimm posee un carácter aleccionador explícito. En este último, esta cualidad no es innata, sino que surge de un mandato familiar y religioso desde el inicio:

“Érase una mujer, casada con un hombre muy rico, que enfermó, y, presintiendo su próximo fin, llamó a su única hijita y le dijo: "Hija mía, sigue siendo siempre buena y piadosa, y el buen Dios no te abandonará” (*Aschenputtel*, Grimm J. y Grimm W., 1812).

En un principio, en el cuento de Perrault la bondad y “dulzura” de la joven son valores heredados de su madre, “la mejor persona del mundo”, tal como se describe al comienzo. Sin embargo, se asegura su continuidad y se renueva como parte de un mandato con la introducción del hada madrina que deja en claro la línea de comportamiento a seguir: la obediencia a cambio de un premio.

“Su madrina, que era un hada, le dijo:

— ¿Te gustaría ir al baile, no es cierto?

— ¡Ay, sí!, dijo Cenicienta suspirando.

— ¡Bueno, te portarás bien!, dijo su madrina, yo te haré ir” (*Cendrillon*, Perrault, 1697).

Además de la bondad, la belleza es otra de las cualidades que se presenta como deseable en ambas versiones y que está especialmente relacionada con el aspecto físico y el lujo: se resalta particularmente cuando la protagonista cambia su aspecto para asistir al baile usando el vestido que crea el hada madrina.

Luego de la lectura, podemos decir que *Cenicienta* marca entonces un rol social estereotípico: el de la mujer que alcanza la plenitud y la felicidad al convertirse en esposa de un hombre que la provee de todo lo que necesita a nivel material y le garantiza el ascenso social y económico. Esta es la aspiración de todas las mujeres de la historia. De hecho, en la versión de los Grimm, cuando la madrastra les exige a sus hijas que se corten los dedos para calzarse el zapato, les dice que cuando sean reinas no necesitarán caminar. Esta pasividad que es presentada en este caso como parte de una vida deseable no es otra que la que ha funcionado como límite y mandato para las mujeres a lo largo de la historia, relegándolas al ámbito privado y doméstico y excluyéndolas de la participación en la vida pública. La oposición es efectivamente otra de las dicotomías sexualizadas de las que hablamos anteriormente (Maffía, 2008).

En esta narrativa tampoco podemos dejar fuera un aspecto clave: el amor romántico, que funciona como el elemento que garantiza la salvación de la mano del príncipe, quien se enamora de Cenicienta exclusivamente a partir de su aspecto físico y la rescata de su entorno abusivo. Al igual que en *Caperucita Roja*, el hombre cumple el papel del salvador en la historia. En ambas versiones se deja en claro que este final feliz, colmado de riqueza y amor solo es posible en tanto la mujer sea obediente y “buena”. En el cuento de Perrault se enfatiza en mayor medida la complacencia, la docilidad y la sumisión: Cenicienta no reacciona al maltrato de sus hermanastras, sino que, por el contrario, las ayuda con gusto a prepararse para el baile y, una vez allí, socializa con ellas a pesar de que no la reconocen. La protagonista es así una mujer que sufre pero que no manifiesta enojo ante la violencia.

Un último punto a destacar es que cada uno de estos cuentos adopta enfoques diferentes respecto de las mujeres que se desvían de los valores morales que la historia quiere transmitir: el perdón o el castigo. El primero viene de la mano de la Cenicienta de Perrault cuando las hermanastras reciben la absolución de parte de la nueva princesa y se casan con hombres de la corte. Como ya explicamos, el castigo es claro en la versión de los Grimm con la mutilación de estos últimos personajes. Si bien estos enfoques pueden parecer polos opuestos, en definitiva, son parte de la misma lógica condenatoria que han sufrido las mujeres a lo largo de la historia y que trae consigo el peso de la culpa que se quiere imponer por no seguir determinado modelo de comportamiento acorde con los

roles sociales patriarcales. Algo similar pasa con Caperucita que, en ambas versiones, oscila entre la muerte y la salvación por o a pesar de sus “faltas”. El mensaje en los dos cuentos analizados es claro: se separa lo correcto de lo incorrecto, mostrando las consecuencias de lo segundo.

Disney: la imagen del cuento popular en el imaginario colectivo

Hay que tener en cuenta que los personajes y las tramas de los cuentos populares se instalaron en el imaginario colectivo a partir de las formas que estas historias adoptaron en las películas producidas por la compañía Walt Disney. Es gracias a la franquicia y a la serie de largometrajes producidos por la misma que el cuento popular ingresa a la cultura de masas. Este proceso puede ser explicado a la luz de la teoría de Jesús Martín Barbero (1987) que plantea cómo la cultura masiva toma elementos de la cultura popular y de las dinámicas de consumo capitalista para generar productos culturales que, dentro de la disputa hegemónica, juegan un rol funcional a las clases dominantes a partir de la voluntad de un Estado homogeneizante que busca dosificar a las masas (Verdugo, 2021). En esta línea, Cantillo Valero (2015), siguiendo a Giroux, afirma que la inocencia del mundo que la franquicia construye es vehículo ideológico a través del cual se reinventa a la cultura popular como un instrumento pedagógico y político de sus propios intereses, poder y autoridad. Así, la autora afirma cómo mediante la nostalgia de esa inocencia con la que se caracteriza a las infancias se legitima una concepción dominante de valores tradicionales que coinciden con aquellas representaciones sexistas. De acuerdo a Cantillo Valero (2015), Disney genera entonces representaciones que afianzan imágenes, deseos e identificaciones con las cuales los públicos llegan a representarse a sí mismos y también sus relaciones con los demás. En este punto es importante destacar que, con las películas de la franquicia, estas representaciones, muchas de las cuales ya estaban presentes en las primeras formas escritas de los relatos populares, adquieren otra dimensión. Los largometrajes traducen por primera vez en imágenes animadas a color aquellas historias que se transmitieron durante generaciones, lanzando al mundo personajes con características físicas que engrosan el repertorio de estereotipos en concordancia con la cultura dominante y la hegemonía patriarcal. Se trata de rasgos que actúan como exponentes de la sociedad caucásica norteamericana y europea (cabello rubio, ojos celestes, piel blanca, figuras esbeltas) que, a través de las imágenes, pero también de voces, sonidos y canciones, plasman el arquetipo de la belleza y la fealdad, de lo que se

considera bueno o malo (Verdugo, 2021). Las elecciones sobre las formas que adquieren esas representaciones son parte de un juego de relaciones de poder que, además, agudizan los papeles sexuales en la sociedad. Estos aspectos son relevantes para nuestro análisis dado que varios de los libros de nuestro corpus buscan desafiar los estereotipos contruidos desde lo visual, algo en lo que indagaremos en el análisis retórico de los libros seleccionados.

Las historias de *Caperucita Roja* y *Cenicienta* tuvieron recorridos distintos al interior de Disney. De hecho, la primera no llegó a formar parte de la franquicia. Caperucita fue un personaje aislado en un largometraje, pero también uno de los primeros que apareció en la película más antigua de la compañía: *The Big Bad Wolf* (1934). Allí se plasman mucho de los rasgos que se instalarían en el imaginario colectivo y a los que hicimos referencia: la protagonista es una niña rubia, de ojos y vestido celestes y, por supuesto, capa roja.⁷ La historia no sigue precisamente la trama del cuento popular, sino que mantiene sus elementos principales (el camino a la casa de la abuela, el lobo, el encuentro final y la salvación) y se introducen otros, como los personajes de otro relato popular, *Los tres cerditos*, que también aparecen en el primer cortometraje de la compañía, lanzado en 1933. Antes de *The Big Bad Wolf*, Caperucita ya había tenido una aparición en una película anterior, producida por Laugh-O-Gram, estudio de corta vida pero pionero en el campo de la animación, fundado por Walt Disney. En 1922, llevó a la pantalla una adaptación animada de la versión de Perrault de *Caperucita Roja* que era muda y en blanco y negro.⁸ La diferencia principal es que el antagonista no es el lobo, sino un hombre que se cruza con Caperucita, se adelanta y se dirige a la casa de la abuela, quien no se encuentra allí. Cuando la niña llega y entra, solo se ve desde afuera la estructura de la casa moviéndose violentamente y un globo de diálogo con la palabra “Ayuda” que sale del interior. El perro que acompañaba a Caperucita avisa de lo ocurrido a un aviador que la rescata y tira al hombre a un lago. Al final Caperucita y el aviador se besan, introduciéndose por primera vez en la historia el componente del amor romántico que no suele estar presente en otras versiones y que no volverá a encontrarse en la versión de Disney de 1933. Pero otro punto interesante que se distancia de adaptaciones posteriores es que este cortometraje explicita la analogía entre el lobo y el hombre que, como

⁷ Se puede consultar la información en el siguiente link: https://disneyypixar.fandom.com/es/wiki/The_Big_Bad_Wolf

⁸ Se pude ver el cortometraje en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=GcheQN29oyw>

mencionamos, está presente desde la época de Perrault pero siempre bajo el formato de la metáfora.

El caso de *Cenicienta* es diferente. La película, estrenada por Disney en 1950, es parte de lo que más tarde la compañía incluyó dentro de su franquicia de “Princesas”. Si bien *Blancanieves* fue estrenada con anterioridad, *Cenicienta* la superó en éxito y recaudación a lo largo del mundo. La adaptación tomó como base la versión de Perrault, distanciándose de las escenas sangrientas de los Grimm y mostrando a una protagonista bondadosa, con talento y gracia, que se diferenciaba de sus hermanastras. Como veremos en el análisis retórico, la forma de representación de los personajes de este cuento es de gran importancia, dado que son sus rasgos y características los que son tomados como base para las ilustraciones de los cuentos de nuestro corpus. Aunque Caperucita haya sido representada en la película de 1934 siguiendo cánones europeos y norteamericanos, el largometraje no tuvo tanto éxito ni se instaló en el imaginario colectivo como sí sucedió con el de Cenicienta, por lo que son las representaciones de esta última película las que persisten al pensar en el cuento.

Lo que también podemos destacar es que Disney retoma los cuentos populares quitando todos los elementos crueles que suponen castigos, pero no abandona la moraleja implícita que aparece como forma de narración en los cuentos de los hermanos Grimm: en todos los casos hay una lección a aprender y valores que interiorizar para alcanzar ese final feliz que construye en sus largometrajes. La película de *Cenicienta* no se aleja de la moraleja de Perrault: la bondad es lo que destaca a un personaje que, luego de los maltratos, obtiene finalmente su felicidad a partir del encuentro con un príncipe, el amor romántico y el casamiento que supone la conformación de una familia en la realeza.

Luego de haber analizado el origen de los cuentos populares, su importancia e influencia en las representaciones perpetuadas en el imaginario colectivo y su pasaje a la cultura de masas a partir de la franquicia de Disney, estamos ahora sí en condiciones de pasar a analizar las ediciones contemporáneas de *Caperucita* y *Cenicienta* para observar rupturas y continuidades respecto de las versiones originales. Para esto, realizaremos un análisis retórico, temático y de la dimensión pedagógica de ocho reversiones de estas historias presentes en el mercado editorial argentino.

Capítulo III: análisis de versiones contemporáneas

Análisis retórico

Para empezar este apartado es necesario aclarar que el orden retórico no debe ser entendido como un mero ornamento del discurso sino, por el contrario, como una dimensión esencial a todo acto de significación, que abarca los mecanismos de configuración de un texto (Steimberg, 2013). Este eje de análisis es esencial para nuestro trabajo: no solo se han perpetuado a lo largo del tiempo temáticas y estructuras narrativas de los cuentos populares, sino también una determinada caracterización de sus personajes que eventualmente comenzó a transmitirse en el registro no verbal. Las ilustraciones también forman parte del imaginario colectivo y tienen el poder de complementar las caracterizaciones estereotipadas y sexistas, o bien de revertirlas. Como veremos, los elementos no verbales de los libros seleccionados se combinan de forma tal que, en muchos casos, permiten otorgar sentidos diferentes de los instalados e incluso ampliar aquello que no se expresa mediante el registro escrito.

Siguiendo esta línea, resulta de gran importancia traer al análisis el concepto de “libro-álbum”, categoría en la que pueden inscribirse todos los libros de nuestro corpus y que implica un diálogo particular entre las imágenes y el texto lingüístico, donde las primeras pueden agregar información adicional al segundo y viceversa (Esteban y Martínez, 2019). Para dar cuenta de la imbricación de ambos elementos, tendremos en cuenta los desarrollos de Chiuminatto Orrego (2011) que habla del libro-álbum como un “arte mixto en el que se combina el texto escrito y la ilustración de manera fusionada”, incorporando técnicas del lenguaje cinematográfico (Chiuminatto Orrego 2011, p. 64). La autora utiliza tres categorías para dar cuenta de esta relación desde el punto de vista lógico-semántico: la de *elaboración*, en la que uno de los elementos – texto o imagen - da una descripción más detallada del otro; la de *extensión*, que implica que uno de los elementos habilita una pieza de información adicional; y la de *amplificación*, que aplica en el caso en que texto o imagen se relacionen entre sí en términos de razón, propósito o tiempo.

Por otra parte, retomamos también a Carolina Tosi (2017), quien habla de la importancia de la materialidad en cuanto a las “intervenciones realizadas en la editorial y en la imprenta en torno a un texto” (Tosi, 2017, p. 6). Siguiendo a Chartier, la autora afirma que es necesario considerar estas intervenciones relacionadas al soporte de lectura, producto de un trabajo editorial que le otorga otro sentido al texto a través de operaciones

sobre el formato, la diagramación de las páginas, las tapas, el papel, el diseño o las formas de disposición de los elementos del paratexto, por ejemplo.

Todos estos factores que hacen a la composición de los libros-álbum resultan de gran relevancia en la resignificación de los cuentos populares que analizamos a través de un registro no verbal, en la medida en que se habilitan representaciones que desafían la tradición hegemónica patriarcal, logrando un abordaje diferente desde “la alusión, los ecos y los intersticios” (Tosi, 2017, p. 21).

Caperucita: la niña de la capa roja

Nuestro corpus está conformado por ediciones contemporáneas de cuentos populares que se encuentran presentes en el mercado editorial argentino. Para el caso de la historia de *Caperucita Roja*, nos enfocaremos en cuatro libros-álbum: *La verdadera historia de Caperucita* (Kalandraka, 2004), *Una Caperucita roja* (Océano, 2009), *Otra Caperucita roja* (Chirimbote, 2017) y *¿Qué me cuentas, Caperucita?* (Algar, 2019). Para el análisis, nos centraremos en tres ejes comunes, donde encontramos marcas que buscan romper con el sentido anclado en las versiones originales del cuento.

Las expresiones de los protagonistas

Empezaremos con el libro que contiene menor cantidad de recursos verbales: *Una Caperucita roja* (Océano, 2009). En este caso, las ilustraciones son sencillas: se utiliza una técnica que imita el trazado de lápiz, con líneas simples, sin volumen en las figuras. Caperucita es identificada únicamente por su capa roja, su rostro está en blanco, no posee ojos ni boca. Solo puede observarse una pequeña línea curva colocada en medio del círculo que representa su cabeza y que hace de nariz. El uso de la perspectiva es lo que en un primer momento permite caracterizar a los personajes. Como se puede observar en las figuras 1, 2, 3 y 4 que se encuentran debajo, el lobo es representado de forma temible,



Figura 1



Figura 2



Figura 3

con dientes y hocicos enormes que le dan un aspecto feroz, sobre todo al ser mucho más alto que la ilustración de Caperucita: el animal ocupa prácticamente todo el alto de la página, mientras que la niña alrededor de un tercio del espacio total. La materialidad y la diagramación de las hojas contribuyen a este aspecto puntual. Se trata de un libro pequeño, rectangular, de 20x12 cm que juega con las ilustraciones y el poco espacio previsto aprovechando, en algunos casos, la doble página para enfatizar ese trabajo de perspectivas. Al lado del lobo, Caperucita se ve pequeña, lo que destaca la impresión de encontrarse indefensa y en desventaja respecto de su oponente. Esta diferencia de proporciones es lo que termina causando mayor impacto cuando la niña engaña al animal llevándolo a la muerte, ofreciéndole un caramelo envenenado. Hacia el final del libro, en la figura 4, puede verse al lobo manchado de sangre, cayendo hacia atrás, mientras Caperucita está sentada. La inclinación de la cabeza del personaje permite representar que ella lo está mirando. El hecho de que su rostro no tenga ojos ni boca agudiza su inexpresividad, otorgándole un aspecto en cierto modo feroz: se mantiene imperturbable mientras el lobo atraviesa una muerte violenta. En la figura 5, última página del libro, Caperucita aparece por primera vez ilustrada de frente y no de perfil, pose que le da un aspecto combativo y desafiante y que viene a resaltar la percepción de un personaje sin miedo que ya se observa, por ejemplo, en su actitud respecto del lobo en la figura 2, cuando abre su boca con sus propias manos para señalar el tamaño de sus dientes.

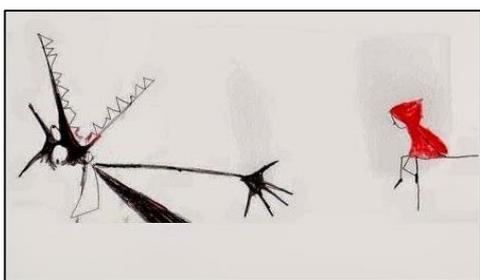


Figura 4



Figura 5

En *Otra Caperucita* (Chirimbote, 2017) y en *¿Qué me cuentas, Caperucita?* (Algar, 2019), encontramos ilustraciones más elaboradas, con volumen, perspectiva y proporciones verosímiles. En ambos casos, tanto los gestos representados en el rostro como los movimientos del cuerpo simbolizan a los personajes como actores que encaran una actitud desafiante y contestataria. Esto se puede observar ya desde la portada. En la figura 6, tapa del libro de Chirimbote (2017), hay una niña caminando de perfil, con el

rostro levemente volteado hacia el frente, los ojos entrecerrados y una mínima sonrisa, rasgos que, en su conjunto, dan la impresión de una mirada y una actitud decididas. Se trata de un rostro expresivo que, si bien en otro momento del libro, demuestra miedo al atravesar el bosque, también transmite valentía e ingenio. Al igual que en el caso anterior, este sentido que se le puede dar a la ilustración se realza por su comparación con la figura de un animal. En este caso no hay un lobo en la historia, sino una loba – lo que se puede distinguir por la ubre – representada en la portada como un animal inofensivo, que incluso se asemeja más a un perro y que camina junto a Caperucita, mirándola desde abajo, cumpliendo un rol de compañía en lugar de acecho o peligro. Ya desde este juego de miradas – Caperucita mirando hacia el frente y la loba observándola desde abajo –, se puede dar cuenta de un cambio en los roles de poder que, como hemos visto, se plantean históricamente en el cuento tradicional.

Por su parte, la figura 7, portada del libro editado por Algar (2019), muestra a una Caperucita parada en la cima de una roca de gran altura, mirando hacia adelante, con las manos cerradas en puños y apoyadas a ambos lados de su cintura, lo que denota una postura valiente y desafiante. El lobo también aparece en esta portada. En principio, tiene rasgos algo más feroces que el caso anterior, lo que se transmite, por ejemplo, con el tamaño de su hocico, desproporcionadamente mayor al del resto de su cuerpo. Sin embargo, se plantea un cambio en la asimetría de poder. El animal aparece con la mirada desencajada: el único ojo que se ve en su postura de perfil está muy abierto, mientras se lo observa trepando sin éxito la base de una roca gigante sobre la que Caperucita se encuentra parada, con actitud airosa. El tamaño de la portada y la disposición de estas dos ilustraciones en ella colaboran en este juego de perspectivas.



Figura 6

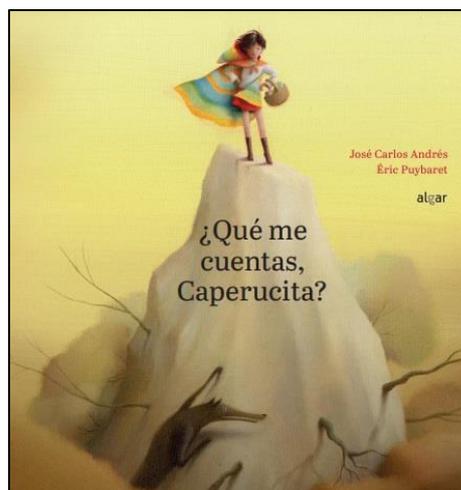


Figura 7

En el interior del libro de la editorial Algar (2019) las ilustraciones de la niña tienen rasgos expresivos que dan cuenta de una postura contestataria frente a la autoridad: al principio del cuento, en la figura 8, se la puede observar cruzada de brazos, con los ojos cerrados y la cabeza volteada hacia el costado, mientras su madre está inclinada junto a ella acercándole la canasta que debe llevar a la casa de su abuela: una clara muestra de rechazo hacia el pedido de la figura de autoridad, en lugar de la receptividad y obediencia con las que suele comenzar el cuento. Estos gestos desafiantes se mantienen en el resto de las ilustraciones, como en la figura 9, cuando finalmente acepta ir a la casa de la abuela y se dirige hacia la puerta dándole la espalda a su madre, o en el encuentro con el lobo, en la figura 10, momento en el que se la observa parada de perfil, junto a una bicicleta, haciendo ademanes mientras le habla de forma despreocupada. Luego, como se podrá observar más adelante en la figura 17, se la ve alejándose en la bicicleta y saludando hacia atrás, sin miedo alguno. De esta forma, en los últimos tres casos mencionados, las ilustraciones de Caperucita y el lobo transmiten un cambio respecto de su caracterización, modificando los sentidos instalados en la historia tradicional: una niña valiente que desafía la autoridad y un animal ingenuo, confundido o inofensivo según cada libro.



Figura 8



Figura 9



Figura 10

El caso de *La verdadera historia de Caperucita* (Kalandraka, 2004) es diferente de los anteriores. Las ilustraciones en sí mismas no denotan cambios tan marcados respecto a la caracterización de la protagonista. Por empezar, están diseñadas con líneas y curvas simples y formas geométricas. Como puede verse en las figuras 11; 12 y 13, tanto el lobo como Caperucita son representados de forma diferente en cada ocasión, no hay una única versión ilustrada de cada uno: la nariz de la niña, por ejemplo, puede pasar de ser puntiaguda a redondeada, los ojos cambian de tamaño a lo largo de las páginas e incluso el círculo que representa su cuerpo es – en ocasiones – omitido, mostrándose una cabeza directamente unida a sus piernas. Los cambios en las ilustraciones no responden a ninguna secuencia lógico-semántica particular, sino que son meramente decorativos. En este caso la información adicional que otorgan está reducida a proporcionar una descripción más detallada de las escenas y los climas con el uso de los colores. Las expresiones de Caperucita demuestran inocencia e ingenuidad al principio, para pasar luego a denotar desconfianza, miedo y finalmente alivio y satisfacción, cuando logra engañar al animal, escapar y regresar a su casa. A diferencia de los libros anteriores, la asimetría de poder y rasgos tradicionales como ferocidad del lobo y la inocencia de la niña se mantienen en las ilustraciones de esta edición, como pueden observarse en las expresiones de los personajes que se ven en las figuras situadas a continuación de este párrafo. Lo más distintivo es la postura activa que adopta la niña y que le permite eludir la muerte a manos del lobo e incluso saludarlo a lo lejos como se observa en la figura 13, lo que significa una actitud de superioridad: la historia cambió y venció a su oponente.

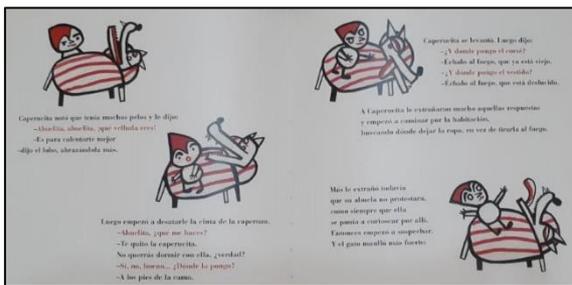


Figura 11

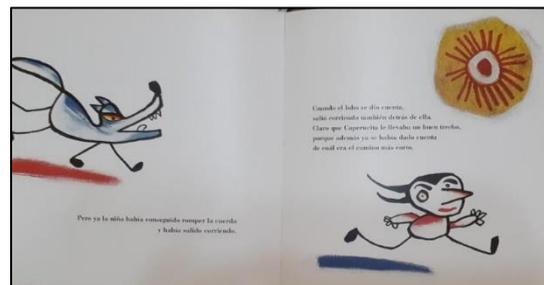


Figura 12

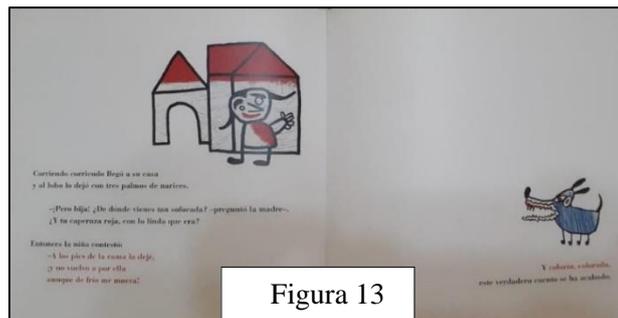


Figura 13

Los colores y la capa

Un elemento visual de gran importancia para nuestro análisis es el color rojo que concentra diversos sentidos y que, además, en todos los casos – aunque de formas diferentes – opera como una metonimia: es una marca en la superficie textual de una operación en la que una cosa es designada con el nombre de otra con la cual tiene una relación semántica de presencia o de contigüidad (Tobi y Fernández, 2009). Un ejemplo de esto son los diálogos de Caperucita en las historias que en todos los libros analizados aparecen en color rojo y representan la voz de la niña.

Como mencionamos, en *Una Caperucita Roja* (Océano, 2009), los dibujos son sencillos y están hechos de líneas simples, por eso el rojo es el elemento distintivo fundamental para identificar a Caperucita. Se usan únicamente dos colores: el negro para el lobo – tanto para sus ilustraciones como para sus diálogos – y el rojo para identificar las interlocuciones y la capa de la niña. Pero, además, este color es utilizado para configurar el caramelo envenenado que Caperucita le regala al lobo y también para la sangre, un recurso que aparece ilustrado como una mancha roja a la altura del estómago y de la boca del animal mientras muere. Tal como se aprecia en las figuras 14 y 15, la tapa y contratapa del libro están cubiertas de este color, utilizándose la misma técnica de lápiz, simulando un garabato descontrolado con trazos desordenados que llenan el espacio de ambas tapas y que solo dejan un pequeño margen blanco alrededor de la figura de Caperucita, rodeándola como una suerte de nube. El espacio se ve entonces saturado con un color que se asocia de forma metonímica a la protagonista, pero también metafóricamente a la violencia, mediante una ilustración hecha con un trazo que denota la furia e impulsividad de quien sostiene un lápiz. Se tratan de emociones viscerales que se vinculan con Caperucita tanto por el color que la representa como por encontrarse dibujadas de forma conjunta en la tapa y contratapa. En cierto modo, la inexpresividad de su rostro sin rasgos contrasta y se complementa con esa violencia que la rodea, forman una unidad que incluso enfatiza el peligro y el engaño bajo el que cae el lobo: la apariencia de la niña nunca permitiría inferir esas emociones que la acompañan y que la llevan a matar a su adversario.



Figura 14



Figura 15

El libro de Kalandraka (2004) también utiliza el color rojo como un elemento distintivo, no solo de Caperucita, sino también de sus diálogos y de otros objetos que conforman las escenas: casas, árboles e incluso los ojos y la boca del lobo. Si bien en algunos casos puede verse como un mero color decorativo que hace referencia a la presencia de la protagonista, en otros puede asociarse a sensaciones como el peligro y el miedo, como puede verse en la figura 16, donde Caperucita se da cuenta de que es el lobo y no su abuela el que está en la casa.



Figura 16

En el caso de los libros de las editoriales Algar (2019) y Chirimbote (2017), las ilustraciones de la capa tienen modificaciones pero, además, al recurrir a técnicas más complejas, presentan otros detalles. En el primero, tal como se ve en la figura 17, el color rojo se traslada a una pollera, pero la capa combina franjas de varios colores simulando un arcoíris. Del reverso, la prenda es ilustrada de forma similar a la que se encuentra en el libro de Chirimbote (2017), como puede observarse en la figura 6, adquiriendo un color negro azulado con puntos blancos, en una representación que remite al universo y a las

estrellas. Representar la capa con un color distinto del que identificó históricamente a Caperucita, e incluso con una mezcla de varios, es parte del desplazamiento de sentido que buscan realizar estos libros. Como hemos visto, si la capa en las versiones originales simbolizaba las características que definían peyorativamente al personaje – tentación, vanidad, lujuria – y que la llevaban a la perdición, usar otros colores para la prenda que la define – y representa metonímicamente – implica también modificar su destino prefijado, la actitud narrativa que la condena y las posibilidades que puede encarnar por fuera de una caracterización estanca. No se utiliza un solo color, sino una mezcla de varios y no se realiza cualquier referencia: el universo, de hecho, puede representar la libertad de lo infinito y lo desconocido.



Figura 17



Figura 18

En el caso del libro de Chirimbote (2017), como puede observarse en la portada de la figura 6, la capa disputa protagonismo con otras prendas: bermudas anchas, una remera amarilla, un cinturón con bolsillos, unas botas y una vincha hecha de hojas. Estas ilustraciones refuerzan la idea de no situar al personaje en un contexto temporal específico, ya que en el libro conviven elementos característicos de una época antigua – como el cinturón, o un castillo si observamos la ilustración que refiere al contexto espacial – y otros modernos, como la remera. Pero, además, la vestimenta modifica el estereotipo de lo que es considerado tradicionalmente “femenino” en cualquier contexto temporal. Caperucita no lleva un vestido ni una pollera debajo de la capa, sino un par de bermudas, prenda que durante mucho tiempo en la historia fue considerada estrictamente masculina. Esto se ve reforzado por otras características del personaje como el cabello, que no lo

lleva suelto, sino atado en una cola de caballo. Algo también destacable de la ilustración es que el color de la piel de Caperucita no es blanco, como el estereotipo europeo, sino que es rosado e incluso rojizo.

El libro de Chirimbote (2017) es el que presenta ilustraciones más detalladas de todos los analizados, no solo de Caperucita, sino del contexto y del resto de los personajes. En todos los casos, amplían y añaden información respecto al texto lingüístico. Como se explicará en el análisis temático, este caso no solo toma la base de la historia tradicional, sino que, a su vez, narra un cuento en el que distintos personajes de Caperucita de varias regiones del mundo se reúnen para reescribir su propia historia. Estas versiones aparecen ilustradas en la escena de la figura 19, en la que se observan niñas y jóvenes pertenecientes a diferentes nacionalidades, que pueden identificarse a través de sus vestimentas, con rasgos físicos diversos que escapan de los estereotipos físicos ya mencionados oportunamente, pero donde todas tienen en común el color rojo, el elemento que sigue estando presente para referir a la protagonista.



Figura 19

El retrato de los personajes secundarios

Otro punto importante a destacar es la representación del personaje de la abuela que, en el corpus analizado, aparece únicamente en los libros de Chirimbote (2017) y Algar (2019). En el primero, no se la observa ilustrada como una anciana enferma, como se narra en el cuento tradicional, sino enérgica. Tal como puede verse en la figura 20, cuando Caperucita llega a su casa, la mujer no se encuentra postrada en la cama, sino que recibe

a su nieta en la cocina, usando un vestido holgado, unas sandalias y el pelo gris y largo. La rodean unas pequeñas mariposas blancas que la acompañan en otras ilustraciones. También se puede ver el interior de la casa, que transmite la sensación de calidez y de ser una persona activa en el hogar: por ejemplo, pueden observarse dos guitarras colgadas en una pared, una planta cuidada en una esquina, elementos como estatuas tribales que actúan a modo de decoración, o dibujos pegados en las paredes. Colabora en estos detalles el espacio de doble página dado a las ilustraciones, algo que se reitera en varias ocasiones a lo largo del libro. En su conjunto, la disposición de los elementos de la escena transmite vitalidad.

Cabe destacar que este es también el único libro de los cuatro analizados que recupera la figura del cazador. A diferencia de lo que sugieren las versiones originales, de las que se infiere la presencia de un hombre fuerte, valiente y noble, la ilustración de la figura 21 lo muestra descuidado, con mirada perdida y cansada, junto con la barba crecida y la ropa manchada. En la siguiente página, correspondiente a la figura 22, se observa a la abuela y a Caperucita enseñándole a tejer, momento en el que cambia radicalmente de aspecto: se lo ve sonriente, descansado y con las mejillas encendidas de color rosa. El cambio en su apariencia podría indicar cómo los papeles en la versión original se revierten y no es el hombre el que “salva” a la mujer y la niña, sino al revés: ellas lo llevan por el “camino correcto”, lo que a su vez le trae alegría y bienestar. Aquí encontramos nuevamente prendas diferentes que están utilizando cada uno de los personajes: la abuela, un poncho de varios colores por encima de su vestido; Caperucita, un sweater tejido más grande que el tamaño de su cuerpo, con un paisaje con un cielo estrellado; el cazador, que continúa tejiendo otra prenda, un sweater celeste con conejos estampados, un animal que funciona como un símbolo que tradicionalmente transmite ternura e inocencia. Esto último le da al hombre un aspecto inofensivo, alejando al personaje de la rudeza que encarna la masculinidad tradicional, no solo por su vestimenta, sino también por estar realizando una tarea doméstica, asignada históricamente a las mujeres.

Otro aspecto a mencionar sobre este libro es que, como describimos con anterioridad, no encontramos en este caso un lobo, sino que en su lugar hay una loba hembra que acompaña a Caperucita como si fuese su sombra. El peligro de la historia es una epidemia que es representada a través de las ilustraciones como un monstruo negro con escamas y cuernos que camina sobre la aldea, pero que no existe en la historia sino que funciona como una alegoría del peligro, como se ve en la figura 23.

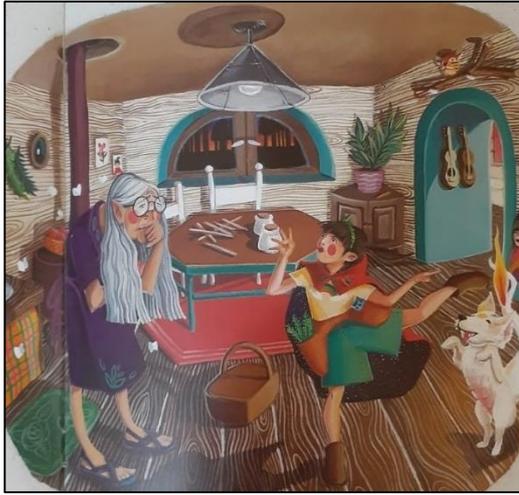


Figura 20



Figura 21

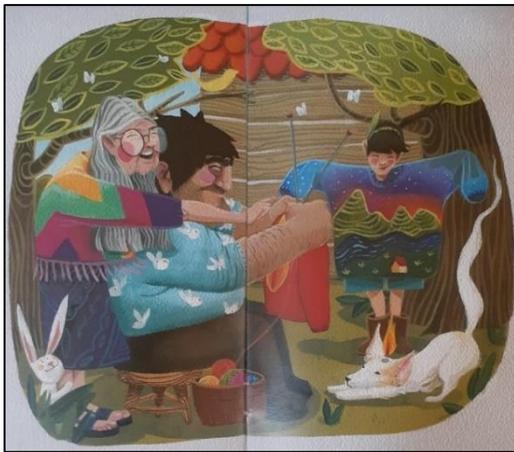


Figura 22

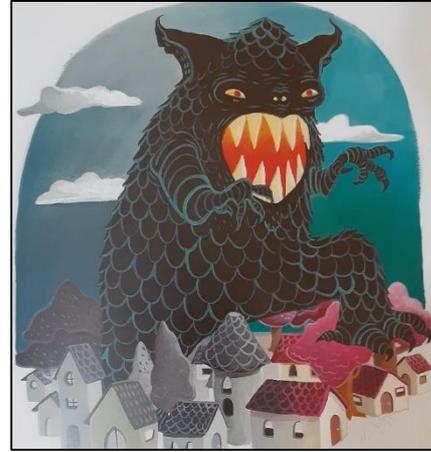


Figura 23

En el caso del libro de la editorial Algar (2019), el personaje de la abuela aparece hacia el final de la historia. Si bien en una primera escena la anciana es representada acostada en una cama, lo novedoso es que después se la muestra de forma activa, mostrando a su nieta una capa de múltiples colores que ella misma posee. Al final de la historia, las dos aparecen andando en la bicicleta de Caperucita, con sus capas, alejándose por el camino, tal como se ve en la figura 18. En este caso, también encontramos al personaje de la madre al principio del cuento, sin encarnar cambios respecto del estereotipo tradicional: como se nota en la figura 8, se la observa utilizando un delantal y entregándole a su hija la canasta para llevar de la abuela. Cumple un rol doméstico y solo funciona en este caso para contrastar la desobediencia y confrontación de Caperucita ante la cual se muestra confundida.

Luego de haber hecho un recorrido por los principales elementos no verbales de estos libros, podemos destacar, en primera instancia, que todos buscan retratar protagonistas

mujeres que implican un desplazamiento de las representaciones instaladas en el imaginario colectivo. Encontramos personajes femeninos que se muestran disconformes desde sus gestos, sus posturas y sus acciones, que se apartan de imágenes asociadas a la sumisión, a la inocencia y a la pasividad. Todas contrastan con personajes masculinos que son neutralizados – con representaciones gráficas alejadas de sus caracterizaciones tradicionales– o bien muestran sorpresa o incredulidad y funcionan para acentuar el contraste entre la preservación de un *status quo* y una ruptura del retrato que se espera de víctimas ingenuas que tienen que ser aleccionadas.

Cenicienta: revirtiendo a la princesa

Para el caso de la historia de *Cenicienta*, nos enfocaremos también en cuatro libros-álbum: *La Cenicienta que no quería comer perdices* (Madreselva, 2015), *Érase dos veces Cenicienta* (Cuatro tuercas, 2015), *Anti Cenicienta* (Chirimbote, 2018) y *Cenicienta. Mi verdadera historia* (Lata de Sal, 2020). En el análisis nos centraremos en otros tres ejes comunes donde encontramos marcas que, al igual que en los libros de *Caperucita*, buscan generar sentidos diferentes respecto de las versiones originales.

El retrato de Cenicienta

Las ilustraciones de *Cenicienta* no solo remiten al acervo literario, sino también al cinematográfico, en particular, el que pertenece a las películas de la compañía Disney. El personaje fue incluido dentro de la franquicia denominada “Princesas de Disney”, donde se incluyen otras protagonistas de cuentos tradicionales como la Bella Durmiente o Blancanieves; por eso su imagen tomó, a partir del cine, más relevancia que el caso de *Caperucita*, cuya versión animada no tiene tanta presencia como los personajes de esta franquicia. Las ilustraciones de estos últimos han perdurado a través del tiempo, manteniendo rasgos que se han convertido en arquetípicos y que podemos encontrar en nuestro corpus. Uno de los elementos que, por ejemplo, se repite en la mayoría de los libros es el color celeste, que no figura en los cuentos originales de Perrault o de los hermanos Grimm, sino que surge, como mencionábamos, de la película producida por Walt Disney, donde este no solo es el color de los ojos de la joven, sino también el predominante en sus prendas y sus accesorios, como puede observarse en las figuras 24 y 25.



Figura 24



Figura 25

Teniendo en cuenta esto, empezaremos por analizar la ilustración de la protagonista en *Cenicienta. Mi verdadera historia* (Lata de Sal, 2020). Tal como se nota en las figuras 26; 27 y 28, encontramos la reiteración de los elementos cinematográficos a los que hicimos referencia: una protagonista de ojos celestes y prendas del mismo color. Como puede destacarse de la comparación con las figuras 24 y 25, el tono rubio de su cabello y su forma de peinarse también remiten a la película de Disney. En este caso, esto implica que los estereotipos de belleza no se rompen, sino que se mantienen los mismos rasgos físicos hegemónicos que fueron instalados por los largometrajes. Por otra parte, las ilustraciones sitúan a la historia en un contexto temporal actual: el personaje usa vestimenta moderna, como pollera o jeans, se puede observar una casa situada en una ciudad y artefactos como *laptops* y aspiradoras. Las ilustraciones muestran ciertos detalles a través de las pertenencias de la protagonista, como su cuaderno de dibujos en la figura 26, que representa una Cenicienta activa, con deseos propios, distintos de los establecidos en la historia original, en donde no se conocen actividades diferentes a las domésticas. En este caso, los cambios que permiten separar esta versión de la historia de la tradicional se aprecian en los detalles, en las acciones y en el contexto y no tanto en la expresividad facial o corporal. Esto también se ve, por ejemplo, en la figura 27, portada del libro, donde lo más destacable son los elementos que rodean a Cenicienta: ella está sentada en una mesa y, a su alrededor, se observa una zapatilla, una tijera, un lápiz y papeles con dibujos.



Figura 26



Figura 27



Figura 28

La expresión de los rostros es un elemento que sí puede encontrarse como variable de análisis en *Anti Cenicienta* (Chirimbote, 2018) que, además, forma parte de la misma serie que *Otra Caperucita* (Chirimbote, 2017). En la portada – figura 29 – encontramos una Cenicienta radicalmente distinta de aquella ilustración compartida en el imaginario a partir del universo cinematográfico de Disney: lo único que se mantiene es el cabello rubio. No está usando un vestido, sino una armadura y una capa negra que llega hasta sus tobillos. Lleva un par de anteojos y el peinado consiste en dos trenzas recogidas. Al igual que en el libro de Caperucita perteneciente a esta misma colección y analizado anteriormente, su pose denota una actitud desafiante y contestataria: aparece de frente, con los brazos cruzados, los ojos entrecerrados y una leve sonrisa. Como se explicará en el análisis temático, la Cenicienta de este cuento busca reescribir su propia historia respecto de la original. Hasta que esto sucede, lo distintivo en referencia a las ilustraciones

es que la protagonista se encuentra, en principio, vestida y peinada de la misma forma que el personaje de Disney en el momento en que se dirige al baile - ver figura 30 -. La diferencia radica en su expresión: tiene el ceño fruncido y los ojos entrecerrados en señal de frustración y enojo. Una vez que comienza a reescribirse el cuento, la ilustración se asemeja más a la de la portada, como se observa en la figura 31. A partir de ese punto, Cenicienta comienza a usar diferentes atuendos, pero siempre identificables con aquellos que solían vestir los varones en la época en que se sitúa la historia.

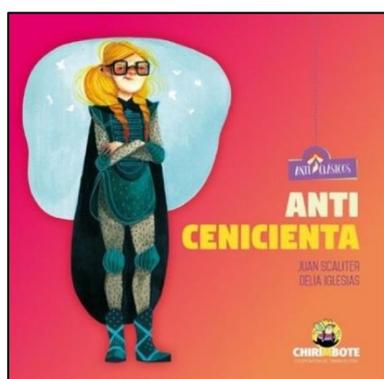


Figura 29



Figura 30



Figura 31

En el caso de *Érase dos veces Cenicienta* (Cuatro Tuercas, 2015), el color celeste está presente únicamente en una de sus prendas. Allí, la joven no es rubia, como en la película, sino que tiene el cabello de color marrón. En las escenas en las que limpia la casa, mantiene las mismas prendas que aquellas que utiliza el personaje de Cenicienta en la película de Disney, aunque no los mismos colores. En la portada – figura 32– pasa algo similar que con la edición de Chirimbote: observamos a la joven parada de frente con los brazos cruzados y aire desafiante, pero también mostrando disconformidad en su rostro, expresiones que se repiten cuando anda a caballo o se prueba el vestido con el que asistirá al baile, como se observa en las figura 33 y 34.

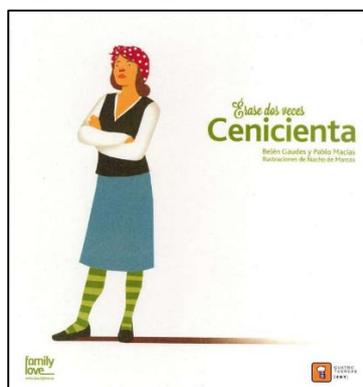


Figura 32



Figura 33



Figura 34

El libro *La Cenicienta que no quería comer perdices* (Madreselva, 2015) es diferente, ya que es el único en el que las ilustraciones no tienen un aspecto verosímil. La mayoría de las figuras humanas son desproporcionadas. Como puede verse en las figuras 35 y 36, la cabeza de Cenicienta es mucho más grande que el resto de su cuerpo y sus ojos son de diferentes tamaños. Además, no parece una joven adolescente, como en los otros libros, sino que tiene un aspecto infantil. Lleva el escaso pelo negro atado en el centro de su cabeza, usando un peinado que la hace ver como una niña pequeña. Este es el único de todos los libros que no mantiene ningún rasgo respecto del universo cinematográfico: de hecho, la única prenda que usa es un vestido con franjas violetas y negras. Sin embargo, es un personaje sumamente expresivo, aspecto dado particularmente por el tamaño desproporcionado de sus ojos y su boca que realza sus emociones. A lo largo de las páginas, esta clase de ilustraciones permiten distinguir con mucha claridad la alegría, el miedo, la disconformidad, el cansancio y la tristeza. Estos últimos sentimientos se expresan particularmente en situaciones relacionadas con el príncipe, aspecto que permite diferenciar esta versión contemporánea de la tradicional donde, frente a este personaje, Cenicienta solo muestra alegría y júbilo. De hecho, en la portada - figura 35 - se observa a la joven sentada en una hamaca, mirando hacia el frente con los ojos abiertos, llorando mientras sonríe, lo que, a diferencia de los casos analizados anteriormente, denota vulnerabilidad.



Figura 35

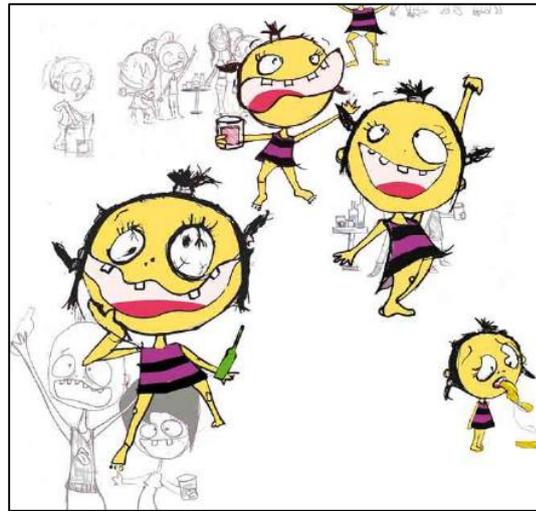


Figura 36

Los zapatos

Mientras que en los libros de *Caperucita* el color rojo y la capa son símbolos centrales en la historia del cuento que condensan y desplazan sentidos de acuerdo al enfoque desde el que son ilustrados, podemos realizar un análisis similar en este caso a partir de los zapatos de cristal. En la edición de Lata de Sal (2020), se reemplazan por zapatillas que, como se puede observar en la figura 37, son hechas por la misma Cenicienta con botellas de plástico y que, además, son usadas para un fin particular, diferente al de ser parte de un atuendo de lujo que permite llamar la atención en un baile. Mientras Cenicienta trabaja en el calzado, se ve un cartel pegado en la pared con la leyenda: “Concurso de diseño sostenible”. Los zapatos no son entonces un regalo, sino producto del trabajo de la joven. Tampoco representan la fortuna de conocer al príncipe salvador, sino la posibilidad de perseguir aspiraciones de desarrollo profesional que se conjugan, al mismo tiempo, con una función social que es la de crear un producto que no tenga un impacto negativo en el medio ambiente. Además, en este libro no se reproduce la secuencia del cuento tradicional en el que la joven se prueba el zapato extraviado porque, como analizaremos en el eje temático, no se retoma la secuencia del baile o del príncipe; en esta última versión, este personaje es inexistente.



Figura 37

Por su parte, en el libro de la editorial Cuatro tuercas (2015), vemos el zapato de cristal en una única escena, mientras Cenicienta lo sostiene sobre la palma de su mano mirándolo con disconformidad, como se ve en la figura 38. Es el único momento en el que aparece ya que, en la página siguiente, en la figura 39, observamos a la joven en la misma pose, pero mostrando su otro perfil – ubicada del lado derecho de la página en oposición a la escena anterior – mientras sonríe y sostiene sobre la palma de su mano un calzado completamente diferente: dos zapatos lilas y blancos de puntos negros, sin taco que, además, combinan con el vestido de tonos violetas que en esta versión usa para ir al baile. La expresión de disconformidad de Cenicienta sigue la misma línea a lo largo del libro: aparece cada vez que se enfrenta con un elemento que forma parte de los estereotipos que se asignan a las mujeres ya sea respecto a la ropa considerada “femenina” o al rol social de esposa y princesa.



Figura 38



Figura 39

En el caso del libro de la editorial Madreselva (2015), el zapato de cristal aparece por primera vez cuando Cenicienta debe probárselo pero, hasta ese momento, el personaje se muestra en las ilustraciones completamente descalzo. Lo destacable en esta versión es el dolor, la incomodidad y el sufrimiento asociados al calzado que se expresan en todo momento en el rostro del personaje y en su postura corporal, así como también, en la representación de sus pies - figuras 40 y 41 - la protagonista no solo tiene problemas para caminar sino que termina el día con los pies heridos.



Figura 40



Figura 41

Por su parte, *Anti Cenicienta*, (Chirimbote, 2018) es para esta variable de análisis el más diferente de los cuatro, ya que el zapato de cristal no aparece representado de forma visual en ningún momento del libro.

El retrato de los otros personajes

Los libros en los que se observan mayores cambios respecto de la forma en que se representan al resto de los personajes son las versiones de Madreselva (2015) y de Chirimbote (2018). En el primer caso, las ilustraciones muestran a un hombre abusivo y violento junto a una Cenicienta que, en cuanto se casa, se ve temerosa y angustiada. Esto se puede advertir, por ejemplo, en un cuadro que contiene una foto de la pareja el día de la boda - figura 42 -. Allí, Cenicienta aparece sosteniendo un ramo de flores y usando los zapatos de cristal, mientras mira con temor al príncipe que viste un traje y una corona; él es mucho más alto que ella y la contempla desde arriba. A diferencia del resto de los personajes del cuento, la ilustración que lo representa no tiene ojos, solo dos líneas: una

que dibuja en su rostro una ceja arqueada y otra, una boca. Ambas simbolizan en su conjunto una expresión tensa y hasta enfurecida que se refuerza con sus acciones: en la figura 43, por ejemplo, se lo observa gritando y pateando objetos mientras se encuentra sentado en el sillón. Así, la caracterización de este personaje dista de ese “hombre ideal” que retratan los cuentos tradicionales.



Figura 42



Figura 43

En *Anti Cenicienta* (Chirimbote, 2018) no hay un príncipe, pero sí figuran la madrastra y las hermanastras que tienen otro papel en la historia y son representadas con expresiones bondadosas. Como se observa en las figuras 44 y 45, estas últimas son caracterizadas de la misma forma que Cenicienta: vistiendo armadura y capas, siendo personajes activos, involucrados en la resolución de problemas y hablando decididas. No hay una diferenciación entre Cenicienta y sus hermanas, como sucede en el enfrentamiento que constituye su vínculo en otros libros del corpus y en la historia tradicional, sino que las tres están unidas como mujeres fuertes en un contexto en donde a la mayoría no se les permite serlo.



Figura 44



Figura 45

En este caso no se toma ningún elemento del universo cinematográfico para representar a las hermanastras, como sí lo hacen los libros de Lata de Sal (2020) y Cuatro Tuercas (2015) que utilizan los mismos colores de cabello y de vestidos que las jóvenes usan en la película de Disney. En estas versiones se las sigue identificando como personajes malvados y crueles con Cenicienta - figuras 46 y 47 -.



Figura 46



Figura 47

Mientras que, en el primer caso, la figura del príncipe también es inexistente, en el segundo, este personaje se muestra avergonzado y confundido frente a Cenicienta, como se puede notar en las figuras 48 y 49.



Figura 48

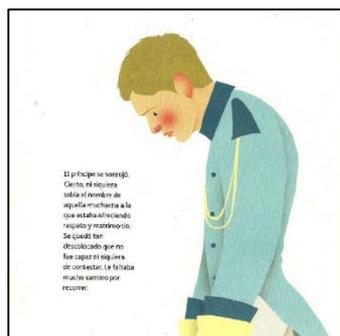


Figura 49

Por último, otro de los personajes relevantes es el del hada madrina que, en la historia original, oficia de salvadora al proporcionar el auxilio mágico que le permite a Cenicienta encajar en los parámetros hegemónicos de belleza: la convierte en una mujer “deseable” para llamar la atención del príncipe. Los únicos dos libros del corpus en los que se representa de forma gráfica al hada son la versión de Madreselva (2015) y la de Lata de Sal (2020). La primera, correspondiente a la figura 51, muestra también una ruptura del estereotipo: el hada no es una anciana como es representada en el universo

cinematográfico – figura 50 – sino una joven similar a la protagonista que además se aleja de los patrones de belleza, lo que se ve, por ejemplo, en el vello corporal de sus piernas y axilas. En la figura 52, encontramos al personaje que actúa de hada en la edición de Lata de Sal (2020) que, como otras ilustraciones del libro, tiene ciertas reminiscencias respecto de la figura del largometraje. Sin embargo, no se trata de un hada mágica, sino que ayuda a Cenicienta trasladándola en su propio auto.



Figura 50

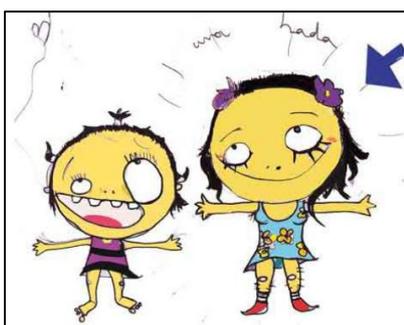


Figura 51



Figura 52

Los principales elementos no verbales de estas reversiones analizadas muestran algo similar a lo que sucede con el caso de *Caperucita*: representaciones gráficas que buscan romper estereotipos con protagonistas mujeres que reaccionan de forma opuesta a lo esperado. No hay abnegación ante los abusos intrafamiliares, ni júbilo ante la idea del matrimonio. Por el contrario, la disconformidad y el sufrimiento son las principales emociones expresadas de protagonistas que buscan desviarse de la historia original. Además, las ilustraciones abren los sentidos a posibilidades más amplias al ofrecer personajes relacionados a actividades que van más allá de los extremos tradicionales: tareas domésticas o las propias de la realeza tradicional. La particularidad en el caso de *Cenicienta* es el contraste que se genera al comparar las representaciones de los cuentos con aquellas instaladas en la cultura de masas a partir de la franquicia de Disney. La confrontación entre ambas hace más factible señalar rupturas o continuidades en elementos que, recontextualizados en escenas espaciales y temporales diferentes a las que se ven en la película, pueden resultar absurdos o incluso violentos. Se trata no solo de modificar el sentido de los personajes al interior del cuento popular, sino también, de la constitución de una identidad diferente a la de una “princesa” – incluyendo sus cánones de belleza – y de la reconfiguración de los vínculos.

Realizado el análisis de la dimensión retórica, destacamos la importancia de los libros-álbum en tanto objetos que permiten ampliar los sentidos de los cuentos populares gracias al diálogo entre texto lingüístico e imagen que, siguiendo a Chiuminatto Orrego (2011), añade y complementa información que no podría expresarse de otra forma. Como vimos, los recursos no verbales habilitan estrategias alternativas para discutir el sentido hegemónico patriarcal. Retomando a Tosi (2017), podemos decir que las ilustraciones abordan discursos emergentes en línea con la coyuntura socio-histórica y tratan lo que se consideran tabúes y temas complejos en el ámbito de la literatura para las infancias – como por ejemplo la violencia de género –. De esta forma, se negocian sentidos en el *decible global* (Angenot, 2010), encontrando otro espacio para aquello que no puede ser mencionado o escrito verbalmente, ya sea por el rechazo de algunos sectores o por considerar ciertos tópicos como “indecibles” en el mercado discursivo para ciertos destinatarios (Tosi, 2017). Así, comienzan a circular nuevos sentidos que se envían al “universo de los decires posibles luego de haber pasado tres barreras: la del lenguaje mismo, la del pensar en el marco de la cosmovisión dominante (...) y la de lo que es aceptable decir porque el destinatario está en condiciones de recibirlo” (Tosi, 2017, p.9).

Análisis temático

Para este análisis se retoman los planteos de Steimberg (2013) que define lo temático como las situaciones y acciones que responden a “esquemas de representabilidad, históricamente elaborados y relacionados, previos al texto” (p. 48). Siguiendo también a Segre, los temas son “aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores y, pueden estar presentes en un número incluso elevado” (Segre, 1985, p.13). Tal como lo menciona este último autor, el concepto de estereotipo también es de gran relevancia para nuestro análisis. Afirma que, si bien la estereotipia puede producirse por la repetición al interior de un texto, es generalmente “el producto de una continua reutilización cultural (repetición de una sucesión de textos considerados como texto total)”. Además, se caracteriza por ser “más notable cuanto más simbólico es el significado, inmediatamente comunicable gracias a su convencionalidad” (Segre, 1985, p.12). Como hemos visto, esta reiteración es precisamente parte del carácter de los cuentos populares que constituyeron un discurso específico a lo largo del tiempo, transmitiendo una fórmula narrativa y definiciones de roles de género, entendiéndolos como aquellos comportamientos y

papeles socialmente esperables dentro del entramado de relaciones de poder patriarcales (Verdugo, 2021). Teniendo en cuenta estos conceptos, pasaremos a analizar desde este eje los libros de nuestro corpus.

Caperucita: el rol de la víctima

En el caso de las versiones originales del cuento de *Caperucita Roja* y en línea con lo analizado, podemos empezar diciendo que los temas que se sostienen son la sumisión, la obediencia y el castigo. Caperucita es una niña a la que la madre le ordena llevar comida a la casa de su abuela sin distraerse ni hablar con desconocidos. A pesar de la advertencia, se detiene para conversar con el lobo y se desvía del camino, lo que trae como consecuencia el asesinato de su abuela. En el caso de la versión de Perrault se le suma su propio asesinato y, en la de los hermanos Grimm, la salvación gracias a la figura de un cazador, lo cual refuerza el carácter admonitorio de la historia. Como hemos desarrollado oportunamente, estas secuencias nombradas que conforman los motivos del cuento, se reiteraron a lo largo de generaciones, instalando determinados sentidos y configurando estereotipos en el imaginario popular. Como menciona Segre:

“Nuestro modo de esquematizar la realidad está determinado también por clichés literarios, que se difunden en todos los niveles de la cultura. Si la humanidad le confiere a estos personajes, situaciones y vicisitudes el valor de temas más o menos universales, es porque en ellos distingue estereotipos sobre cuya base tiende a interpretar, en su experiencia cotidiana, personajes, situaciones y vicisitudes” (Segre, 1985, p.16).

De esta forma, y tal como mencionamos anteriormente a partir de la lectura de Pisanty (2005), podemos encontrar distintas caracterizaciones de los personajes de la historia que, a su vez, pueden analizarse desde una perspectiva de género. Caperucita es dulce e inocente, pero también desobediente, imprudente, ingenua, débil, indefensa e incluso – de acuerdo a lo analizado en algunas de las versiones originales– seductora. Es una víctima del lobo, pero también es responsable de su destino al haber desobedecido a su madre, lo que se deja en claro, por ejemplo, en la moraleja de la versión de Perrault. Si bien este último personaje tiene escasa participación en la historia popular, sus apariciones permiten caracterizarla como aquella que está a cargo de las tareas domésticas y de cuidado, tanto de Caperucita como de la abuela. Por su parte, esta última es una

anciana ingenua, débil y enferma, postrada en una cama, que cae fácilmente bajo el engaño del lobo y no tiene posibilidad de reacción ni de supervivencia ante su ataque. Las tres mujeres de la historia, que representan tres estadios diferentes de la vida – infancia, adultez y vejez – son entonces colocadas en papeles pasivos y sumisos. Por otra parte, el lobo, que representa al personaje masculino, es astuto y fuerte y logra engañar a la niña y a la anciana. El cazador que aparece en la versión de los hermanos Grimm también encarna la fuerza y, en este caso, la salvación. Estos estereotipos no solo son la base sobre la que se caracteriza a los personajes del cuento, sino que también son los que definen roles sociales y sentidos comunes sobre lo masculino y lo femenino. Es sobre ellos que los libros que conforman el corpus se enfocan para reelaborar sentidos al interior de la tradición hegemónica.

La salvación

En todas las reelaboraciones contemporáneas analizadas, el personaje de Caperucita deja de ser una víctima para convertirse en su propia salvadora, utilizando su ingenio para escapar del peligro. No requiere ayuda de un hombre como el cazador, sino que, por el contrario, logra encontrar una solución por sí misma, revirtiendo ese rol pasivo que se le asigna en el cuento popular.

En *Una Caperucita roja* (Océano, 2009), vemos que el relato comienza con la niña siendo interceptada por el lobo. Si bien éste le pregunta a dónde se dirige, no crea una estrategia para engañarla a través de la astucia, sino que la toma por la fuerza y le dice que lo acompañará a comer. Cuando está a punto de devorarla, Caperucita lo interpela con las preguntas clásicas que el personaje le hace sobre el tamaño de sus orejas y de sus ojos. Al llegar a sus dientes y ante la respuesta del lobo – “son para comerte mejor” –, la niña simplemente le responde “no”. Ante la sorpresa y el desconcierto del animal, ella le dice que tiene mal aliento y le ofrece un caramelo que, en realidad, está envenenado. El lobo, sin sospecharlo, lo come y muere. Caperucita no duda en matarlo mediante un recurso que parece inocente. Es la niña la que lo engaña y el animal el que confía demasiado, invirtiéndose así los roles respecto de la historia tradicional. De hecho, en la última escena del libro, se observa al personaje de Caperucita junto a la palabra “Ingenuo”.

En *La verdadera historia de Caperucita Roja* (Kalandraka, 2004), basada, como los mismos autores lo indican al inicio, en textos recopilados de la tradición oral francesa

anteriores a la adaptación de Perrault, la protagonista también recurre a su astucia. Al igual que en la versión del escritor francés, se introduce a un gato parlante pero, mientras que en la primera aparece solo para expresar asco por el acto de canibalismo de Caperucita al ingerir la carne y la sangre de su abuela que el lobo le ofrece sin que ella lo sepa, en esta historia ese episodio se omite por completo, y el gato solo intenta advertirle que escape. Caperucita finalmente se da cuenta de que no está frente a su verdadera abuela, entonces le dice que tiene que “hacer caca”. El lobo le permite ir fuera de la casa y le ata un hilo a su muñeca que Caperucita muerde, logrando escapar. Así, la niña no es castigada con la muerte, ni tampoco es rescatada por la figura de otro hombre.

En *¿Qué me cuentas Caperucita?* (Algar, 2019), la protagonista no se enfrenta a la misma clase de peligro que en el cuento popular o en los libros anteriores. Es un personaje consciente de su propia historia y de la reiteración del papel que cumple a lo largo del tiempo. Por eso es que se muestra fastidiada ante el pedido de la madre de llevar una canasta a la casa de su abuela:

“Cape pensó: siempre igual, siempre lo mismo, ¿cuándo va a cambiar este cuento? Y por primera vez dijo ‘no’ (...). Cape le explicó que ya estaba cansada de hacer las cosas **COMO TIENEN QUE SER**. Ir andando por el bosque a la casa de la abu, escuchar al lobo decir el camino que debo tomar, exclamar aquello de ‘Pero qué ojos tan grandes tienes’, ‘Qué orejas tan grandes tienes...’. Iré a la casa de la abuelita, pero como yo quiera, en bici y con una capa multicolor” (*¿Qué me cuentas Caperucita?*, Algar, 2019).

El cambio de actitud de la protagonista es lo que desconcierta al lobo cuando se produce el encuentro: “A él no le gustaban los cambios, lo único que se le ocurrió decir fue Auuuu, que en idioma lobuno quiere decir ‘Esto no es normal’” (*¿Qué me cuentas Caperucita?*, Algar, 2019). “Este cuento es diferente y a mí eso me da mucho miedo”, dice el lobo en la historia. “Pues, acostúmbrate, porque por fin algo está cambiando”, le responde la niña (*¿Qué me cuentas Caperucita?*, Algar, 2019). Caperucita le ofrece tomar chocolate con ella y con la abuela y eso es lo que termina de espantar al animal, que sale corriendo. Así, con su actitud desafiante, la protagonista neutraliza el peligro.

En el caso de *Otra Caperucita* (Chirimbote, 2017), hay que mencionar que este es uno de los libros en los que se pueden encontrar mayor cantidad de modificaciones respecto de la versión original, al hacer referencia explícita al cuento de *Caperucita Roja* de los hermanos Grimm. El libro comienza introduciendo al personaje de la “abuela Coralina”,

que narra cómo todas las Caperucitas del mundo se reúnen para reflexionar sobre la historia que protagonizan en la versión original. De forma similar al libro de Algar (2019), se trata de personajes que son conscientes de su condición de tales en otra historia diferente que además cuestionan. En ese proceso, debaten sobre el papel que han tenido a lo largo de las generaciones, independientemente de las variantes que el cuento ha adoptado según el tiempo y región. Esto se puede leer, por ejemplo, en el siguiente fragmento:

“Porque la historia de una niña que es engañada por un animal que se hace pasar por su abuela se contó en todo el mundo, a veces con distintos animales y otras con vestidos rojos en lugar de capas. Pero en todos esos cuentos había un hombre que derrotaba al animal. Y las caperucitas estaban cansadas de esto, porque ellas eran igual de valientes” (*Otra Caperucita Roja*, Chirimbote, 2017).

A partir de esa reflexión, las Caperucitas reescriben su propio cuento y allí es donde comienza la nueva versión. En ella, el conflicto no está dado por el encuentro con el lobo, sino por una repentina enfermedad que afecta a todos los habitantes del reino excepto por Caperucita, su madre y su padre. El peligro al atravesar el bosque está en el encuentro con personas que pueden contagiar la enfermedad. Quien actúa como la figura salvadora termina siendo la abuela que, en el momento en que recibe a su nieta, intenta descifrar el origen de la enfermedad preguntando si hay algo distinto que Caperucita y su familia hayan hecho. La única diferencia entre ellos y el resto de las personas es que suelen tomar agua del río en lugar de extraerla del pozo. En ese momento, entra en escena el personaje del cazador, quien toca la puerta ofreciendo vender parte de sus presas. Luego de verlo, la abuela comprende que es él quien ocasionó la afección al tirar al pozo los cuerpos de los animales muertos que no logra vender. Al descubrir esto, llevarlo a la ciudad y obligarlo a limpiar, la abuela termina siendo quien salva al reino de la enfermedad desconocida.

La protagonista

El grado de independencia del personaje varía en cada uno de los ejemplos analizados, encontrándose así otras caracterizaciones que despliegan nuevos sentidos. En el libro de la editorial Océano (2009) y, en continuidad con la variable anteriormente analizada,

Caperucita no solo es una niña ingeniosa y valiente, sino también peligrosa. Lleva consigo caramelos envenenados y es capaz de engañar a un animal feroz y temible como el lobo para asesinarlo. Todo es realizado desde una aparente inocencia, algo que, como explicamos en el apartado retórico, se encuentra retratado en las ilustraciones, elemento prioritario en este libro.

En el caso de la editorial Algar (2019), en línea con la descripción del retrato gráfico ya analizado, la protagonista es una niña combativa y desafiante que, como se mencionó, se niega de forma explícita a repetir la historia de la que forma parte y que se propone ocupar un rol activo para modificar lo que ella sabe que es parte de su destino. Elige usar una capa multicolor y atravesar el bosque en bicicleta. Es también valiente: se enfrenta al lobo y, de forma despreocupada, lo invita a merendar con ella y con su abuela desconcertando al animal.

Otra Caperucita (Chirimbote, 2017) presenta a un personaje más complejo. Desde un principio se describe a la niña como valiente, feliz y aventurera, pero tampoco se niega que siente miedo al atravesar el bosque y tener que esconderse de las personas enfermas con las que se cruza en el camino. Algo a destacar es que la editorial hace una distinción respecto de lo que considera la valentía, ampliando la definición respecto a otras historias y haciendo ese significado explícito:

“Era la que trepaba más alto a los árboles, la único que se atrevía a salir cuando hasta las estrellas se ocultaban y la que hacía las preguntas más difíciles... Porque para ser valiente no basta con actuar distinto, también hay que pensar diferente” (*Otra Caperucita Roja*, Chirimbote, 2017).

Mención aparte merecen los personajes de las Caperucitas de distintas partes del mundo que se reúnen a reescribir la historia y que, en su conjunto, representan también aquel arquetipo del personaje que busca ser modificado, encarnando características como la curiosidad, la inquietud y el inconformismo. Así es como se reúnen para cuestionar la historia que les tocó protagonizar: “Y una de las caperucitas –todos y todas dicen que fue la de Irán–, la primera de la historia, que escuchó las preguntas de la niña, se cansó de esa historia y decidió cambiarla. Para siempre” (*Otra Caperucita Roja*, Chirimbote, 2017). Algo que se puede destacar en este punto y que también se analizará en el caso del cuento de *Cenicienta* es que la editorial Chirimbote no solo presenta personajes femeninos activos y con iniciativa – que buscan escapar del rol de sumisión – sino también

organizados, formando un colectivo que teje redes de apoyo y ayuda mutua, el cual combina sus habilidades para reunirse, acordar lo que van a escribir y, en el proceso, problematizar el papel que se les ha dado independientemente de las variaciones que puedan presentar las versiones del cuento en distintas regiones del mundo.

El caso del libro de Kalandraka (2004) es el que menos modificaciones presenta respecto de los anteriores. El rol de sumisión se revierte al final de la historia, cuando Caperucita logra usar su ingenio para escapar, algo para lo cual sin embargo necesitó la ayuda del gato; sin él no se habría dado cuenta sola.

Otras figuras femeninas

Otra variable importante a analizar es la presencia de los personajes de la madre y la abuela en los libros de Algar (2019) y Chirimbote (2017), ya que en los otros que conforman nuestro corpus se omite su presencia.

En el primer caso, a partir de lo poco que se caracteriza de la madre, encontramos, como adelantamos en la dimensión retórica, un personaje que encaja en los roles tradicionales de las mujeres en la sociedad patriarcal: encargada de las tareas de cuidado tanto de su hija como de su madre y de cocinar los alimentos que le dará a Caperucita para llevar a la casa de la abuela. No difiere del papel que ocupa en las versiones originales del cuento popular y su aparición en el libro está dada exclusivamente para que Caperucita pueda desafiar su rol de autoridad y su pedido. El caso de la abuela es diferente. Se trata de una anciana que, en un principio, parece no diferir del personaje clásico del cuento, pero que tiene un secreto. Cuando ve a su nieta con una capa multicolor, se levanta de la cama para mostrarle una capa propia que tiene guardada, también con los colores del arcoíris. Después de esa revelación, sale a dar un paseo con Caperucita en la bicicleta, algo que rompe otro supuesto que se suele reiterar en el cuento: que se trata de una anciana débil que solo está postrada en una cama. En este punto, algo interesante a destacar, y que no se encuentra presente en los otros libros, es el diálogo feminista que se produce entre las generaciones. Como hemos visto en la dimensión retórica, la presencia de una capa de distintos colores, puede indicar la ruptura de un esquema prefijado respecto del cuento original e incluso una búsqueda de libertad y deseo propio. Nos enteramos entonces de que esto no es algo que persigue únicamente Caperucita. Su “rebeldía” no está dissociada de un contexto socio-histórico que es resultado de movimientos feministas que se formaron a lo largo del tiempo, habiendo posibilitado, hoy en día, la lucha de las nuevas

generaciones y acompañándola. Este punto es representado así en el encuentro de ambos personajes usando capas distintas y saliendo de la casa para pasear por el bosque en bicicleta.

En el caso del libro de Chirimbote (2017), la madre desafía los roles impuestos en la división sexual del trabajo. Ella es la inventora del reino, por lo que la historia le otorga una posición de importancia pública para el escenario en el que se desarrolla. Cuando la envía a la casa de la abuela, no se relaciona con su hija desde la advertencia, ni le dice lo que puede pasarle si no sigue sus instrucciones, como en la versión de los hermanos Grimm, sino que le recomienda tener cuidado y le regala objetos que ella misma inventó para ayudarla. También muestra otra clase de sentimientos que refuerzan la importancia del vínculo con su hija: “La madre lanzó por la chimenea una nube de lágrimas para que supiera que la iba a extrañar y un chorro de rosado, un rosa muy valiente, para que no tuviera miedo” (*Otra Caperucita*, Chirimbote, 2017). Este es el único libro en el que se representa un esquema familiar y un concepto de crianza que se desplaza del eje de la amenaza y el castigo y que habilita una mirada adulta de la infancia desde la libertad, la independencia y la inventiva. Aunque la madre tiene miedo de enviarla al bosque lo hace como parte de una misión importante y no como la obligación resultante de una tarea de cuidado generacional que solo es realizada por las mujeres, como es llevar alimento. Además, los objetos que le regala – una carpa para dormir sobre el río y un “farol de huellas” para “encontrar pisadas extraviadas” – hablan de la capacidad de ingenio, de la toma de decisiones y de la resolución de conflictos que la madre confía que su hija pueda ejecutar, sabiendo que su trayecto puede obligarla a desviarse y a tener que encontrar salidas si ve a personas enfermas. Esto no es menor, teniendo en cuenta que al personaje original se le dan indicaciones expresas de continuar su recorrido en línea recta, por un único sendero, sin hacer otra cosa que recorrerlo.

Por último, como ya mencionamos con anterioridad, el personaje de la abuela cambia radicalmente respecto de otras versiones, tomando mucho más protagonismo. Desde el primer momento se la muestra como un personaje resolutivo, astuto, sabio e independiente y tampoco está esperando ser salvada, sino que es ella la que salva al reino. En este punto también se puede encontrar este diálogo generacional del que hablamos en el libro de la editorial Algar (2019). Este papel es algo que se reitera en las tres mujeres de la familia y que se enfatiza en el caso de la abuela. Al contrario de los prejuicios instalados, esta última es la que posee más sabiduría, generando una ruptura respecto del “viejismo”, entendido como el conjunto de discriminaciones y estereotipos que se aplican

a las personas envejecidas a partir de actitudes, comportamientos y prácticas institucionales (Butler, 1969 y 1980), algo que por supuesto se agrava al interior de relaciones de poder patriarcales con la discriminación sexista. La fragilidad, la dependencia, la incapacidad cognitiva y psicológica, la soledad y la depresión, la disminución de productividad y de inteligencia y el anacronismo respecto de modas y valores morales son algunos de estos prejuicios que se aplican sobre adultos mayores (Martínez-Maldonado, Vivaldo-Martínez y Mendoza-Núñez, 2015).

Las figuras masculinas

En el libro de Chirimbote (2018) se encuentran personajes masculinos que no están presentes en las otras ediciones: el padre y el cazador. El primero es únicamente nombrado para reforzar el cambio que mencionamos respecto a la división sexual del trabajo. Aparece en la historia para decirse que, mientras que la madre de Caperucita es la inventora del reino, él es quien se encarga de cocinar, en tanto se lo pone a cargo de una tarea doméstica usualmente asignada a las mujeres. Por su parte, el personaje del cazador ve completamente invertida su función respecto de la que tiene en la versión de los hermanos Grimm. No es el salvador sino, por el contrario, el culpable de una desgracia al ser quien origina la enfermedad que azota al reino. Pero, además, y en complemento con las ilustraciones ya analizadas, se lo describe como un hombre poco inteligente: “(...) olía a musgo húmedo, hablaba como si masticara musgo húmedo y pensaba como si tuviera musgo húmedo en la cabeza” (Otra Caperucita, Chirimbote, 2017). Como se mencionó, las ilustraciones que acompañan las escenas dan cuenta de un cambio en la apariencia del personaje que se relaciona con el accionar de la abuela y de Caperucita: luego de que lo castigan y lo obligan a limpiar el pozo al que arrojó las presas de animales, le enseñan a tejer. En ese momento, deja de ser representado como un personaje sombrío, de aspecto cansado y con prendas de color oscuro para pasar a ser un hombre sonriente que viste ropas de colores llamativos. Además, en el momento en el que el cazador y la abuela se enfrentan por primera vez, se produce entre ellos el clásico diálogo que tiene lugar en todas las versiones entre Caperucita y el lobo, solo que, como explicamos anteriormente, las cualidades de la astucia se desplazan, en este caso, hacia la abuela:

“Apenas abrió la puerta la abuela, el cazador le dijo:

— Pero qué ojos tan grandes tienes

- Es de buscar tantas respuestas y leer tantos libros.
- Pero qué orejas más grandes tienes
- Es de escuchar atentamente todo lo que me dicen
- Pero qué boca tan grande tienes
- Es para decir lo que todos callan” (*Otra Caperucita*, Chirimbote, 2017).

En el caso del libro de Algar (2019), el lobo se diferencia esencialmente de sus caracterizaciones clásicas porque es él quien tiene miedo. Le teme a Caperucita, a su valentía, a su comportamiento y al hecho de que ella no actúa de la forma en que se espera que lo haga. Por su parte, el lobo de la versión de Kalandraka (2004) es caracterizado como feroz, pero también ingenuo, al caer en el engaño de la niña que logra eventualmente escapar.

Habiendo hecho este recorrido, podemos decir, en una primera instancia, que los libros analizados buscan revertir esos *clichés* literarios de los que habla Segre (1985), desarmando aquellos estereotipos mencionados que recaen no solo sobre los personajes de la historia, sino también sobre la relación víctima-victimario planteada sobre la base de la obediencia, el castigo y la culpa de las mujeres. En mayor o menor medida, cada historia crea otro destino para Caperucita y, en ocasiones, también para su abuela, a través de las caracterizaciones que generan rupturas con la convencionalidad de los roles que sostienen las ideas de sumisión, pasividad, ingenuidad e inocencia mencionadas al principio de este apartado.

Cenicienta: un cambio de ambiciones

En el caso de las versiones originales del cuento de *Cenicienta*, en línea con lo desarrollado, podemos decir que hay algunas similitudes con los temas que se sostienen en el caso de *Caperucita Roja*: también encontramos la sumisión y la obediencia, con la diferencia de que esta última aparece como promesa de felicidad a partir de la introducción del amor romántico. Como vimos, la protagonista mantiene su bondad y su abnegación más allá de los maltratos recibidos, lo cual viene con una recompensa: el príncipe que la salva de su futuro. Es principalmente sobre estos temas que los libros del corpus buscan reelaborar sentidos.

La figura de la princesa rescatada

De forma similar a lo que sucede con el caso de *Caperucita Roja*, todas las protagonistas de los libros que forman parte del corpus de análisis tienen en común presentarse como personajes independientes, que se contraponen al modelo de sumisión que supone el arquetipo de mujer en los cuentos populares. Y más aún: ninguna de ellas quiere ser una princesa en el sentido tradicional de la palabra. El matrimonio con el “príncipe azul” no es parte de sus metas o deseos. Por el contrario, cada una de ellas tiene objetivos propios.

El caso de *La Cenicienta que no quería comer perdices* (Madreselva, 2015) es particular. La mayor parte de la trama se desarrolla desde el momento en que Cenicienta se casa con el príncipe, mostrando una versión propia de lo que sucede luego del final de la historia tradicional. Cuando los asistentes del príncipe llegan a la casa de la joven con el zapato extraviado, ella se lo prueba bajo obligación. De hecho, sufre su vida de casada, de la cual quiere escapar. Así, se problematiza y cuestiona el rol de las mujeres, definido por ser una esposa servicial que se encarga exclusivamente del trabajo doméstico, naturalizado en las historias tradicionales y concebido como el punto culmine del éxito en caso de que el esposo tenga una gran fortuna. Incluso antes de conocer al príncipe, Cenicienta no es retratada como un personaje que necesita ser rescatado de un entorno abusivo; en verdad, y como analizaremos en el siguiente eje, el contexto de violencia se genera a partir del vínculo con el príncipe. Al inicio, la joven solo busca divertirse y este es el único motivo por el que asiste al evento organizado por la realeza. Como se descubre a lo largo del libro, una de sus pasiones es bailar y eventualmente termina haciendo de eso un trabajo. Hacia el final de la historia, podría decirse que es ella la que se rescata a sí misma: se separa del príncipe y abre un bar bailable donde además se sirve comida vegetariana.

En este punto, cabe realizar una mención aparte al vegetarianismo de Cenicienta en esta versión, uno de los temas que se ponen en el centro del libro. Incluso, como explicaremos más adelante, no comer carne marca una distancia en su relación con el príncipe, quien solo come perdices y la obliga a cocinarlas una vez casados a pesar de que a ella le causan repulsión. La alimentación no es un asunto dissociado de los feminismos. El vínculo entre el consumo de la carne y el patriarcado ha sido analizado por distintos movimientos feministas, dando lugar a un vínculo con el antiespecismo, posición política que plantea el valor de todos los seres vivos, rechazando la cosificación animal y, en

definitiva, toda forma de sufrimiento a cualquier individuo sin importar su especie⁹. Dentro del feminismo que se relaciona con esta corriente se encuentra Carol Adams (1990), quien profundizó sobre la interconexión entre el consumo de carne y el patriarcado, postulando que es el entramado de relaciones de poder de la cultura machista el que convierte en mercancía todo lo que no es propio al sujeto masculino y hace tanto de las mujeres como de los animales objetos de consumo. La autora encuentra un paralelismo entre ambos, argumentando que la violencia tanto a un sujeto como a otro se habilita y legitima a partir de la invisibilización y la fragmentación de su identidad y su historia. En línea con esto, otro eje impulsado por muchos movimientos feministas es la *soberanía alimentaria*, que propone modos de vida, de producción y de consumo no extractivistas; reclama el derecho a conocer el origen de los alimentos y considera formas sustentables de producción que no atenten contra la ecología, el ambiente o las comunidades¹⁰. De forma pormenorizada, podemos decir que propone una alternativa al consumo de la carne, entendiendo que su sistema de producción tiene un impacto negativo en la biodiversidad (Arús Martínez, 2020). Teniendo en cuenta todo esto, no es menor que el libro de Madreselva (2015) tematice la alimentación: elegir hablar de vegetarianismo como modo de vida y de consumo no es una decisión casual, sino parte del cuestionamiento al sistema de dominación patriarcal.

Retomando el análisis del corpus, continuamos con *Cenicienta. Mi verdadera historia* (Lata de Sal, 2020), relato que se desarrolla en un contexto urbano y contemporáneo, por lo que no habla de princesas, príncipes ni castillos. Cenicienta es una adolescente como cualquier otra que sueña con estudiar la carrera de Diseño de Indumentaria mientras es maltratada por su madrastra y sus hermanastras, quienes la obligan a realizar las tareas domésticas luego de que su padre muere. Si bien la protagonista demuestra independencia e iniciativa para salir de su situación, hay que destacar que está presente el personaje del hada madrina que acude en su ayuda, con la diferencia de que, en este caso, se trata de una conductora de un taxi “ecológico” – muy similar a una calabaza en las ilustraciones – que le compra un par de zapatillas de plástico, permitiéndole tener el dinero necesario para participar de un concurso de diseño sostenible cuyo premio es una beca para asistir a la universidad. La mujer lleva a Cenicienta a la academia en su auto minutos antes de que cierre la inscripción.

⁹ Se puede consultar la información en el siguiente link: <https://www.harta.uy/antiespecismo/>

¹⁰ Se puede consultar la información en el siguiente link: <https://www.cels.org.ar>

En relación con lo desarrollado anteriormente, no podemos omitir el vínculo entre el ambientalismo y el feminismo que también se reitera en este libro. De la misma forma que sucede con los movimientos sobre alimentación, en este caso, ambas corrientes comparten reivindicaciones que tienen como base común la denuncia de la degradación ambiental y la opresión de las mujeres como raíces de una estructura de poder capitalista y patriarcal¹¹. Bina Agarwal (1998) considera que el vínculo entre las mujeres y el ambiente está determinado por una estructura que comprende aspectos como el género, la clase, la organización de la producción, reproducción y la distribución de ingreso. También destaca que los procesos de degradación ambiental y de apropiación de los recursos naturales por una minoría tienen implicaciones específicas de clase, género y ubicación geográfica, siendo “las mujeres provenientes de áreas rurales y familias pobres las que resultan afectadas de manera más negativa” (Carcaño Valencia, 2008)¹². En este sentido, el libro de Lata de Sal (2020) profundiza el cuestionamiento de la estructura de las relaciones de dominación, entendiendo que las acciones negativas sobre el ambiente son parte de un sistema de opresión que afecta mayoritariamente a las mujeres.

Volviendo al análisis de la figura de la princesa rescatada, un caso aparte es el de *Érase dos veces Cenicienta* (Cuatro Tuercas, 2015). Aunque comienza de forma similar a la versión original, la diferencia radica en que la protagonista está completamente en desacuerdo con el rol social que se espera de ella y al que aspiran sus hermanastras. En efecto, odia los vestidos lujosos y encuentra la convocatoria del príncipe completamente ofensiva, por lo que decide ir al baile solo para expresarle su desacuerdo en persona. Así, el libro recurre al humor, ridiculizando la trama original: mientras que el contexto y el resto de los personajes se mantienen en la misma línea de acción que en el cuento popular. Cenicienta cuestiona absolutamente todo lo que hacen, confrontando por ejemplo, al hada madrina por darle zapatos de cristal o al príncipe por querer casarse con ella sin siquiera saber su nombre. La joven solo busca libertad, abriendo su propio camino y levantando la voz ante las opresiones. Aunque recibe ayuda del hada madrina, es completamente independiente: sabe, por ejemplo, montar a caballo y, hacia el final, decide irse de la casa y alejarse de su madrastra y hermanastras por sus propios medios.

Por último, *Anti Cenicienta* (Chirimbote, 2018) requiere una aclaración particular. Como se mencionó, forma parte de la misma serie que *Otra Caperucita* (Chirimbote,

¹¹ Se puede consultar la información en el siguiente link: <https://plasticoceans.org/relacion-feminismo-con-temas-ambientales/>

¹² Se puede consultar la información en el siguiente link: <https://acortar.link/Ov8oq4>

2017), una colección de libros de la editorial destinada específicamente a reversionar cuentos clásicos en donde los personajes son conscientes de su propia historia y tienen como propósito reescribirla. En este caso, la protagonista no se reúne con “otras Cenicientas” de distintas partes del mundo, sino que se le da la posibilidad de actuar como un personaje oculto dentro de la versión original y comenzar a reemplazar fragmentos de la misma con un cuaderno mágico, hasta que logra una reescritura completa que el libro narra a modo de historia secundaria. Desde un inicio, se muestra disconforme por el destino que se le otorga como princesa en el cuento tradicional y esto se refuerza una vez que nos introducimos en el nuevo cuento. Allí, Cenicienta – en esta historia llamada Cordelia – es adoptada de pequeña junto a sus hermanastras por el rey, por lo que también se convierte en princesa, con la diferencia de que se trata de una completamente diferente a la del arquetipo clásico, tal como podemos leer en el siguiente fragmento:

“Nos educó como si fuéramos hombres en aquella época: gracias a su decisión aprendimos a leer y a escribir, a montar a caballo, a tirar con el arco y caza (...). Muchos se opusieron a una educación tan libre: protestaban porque ni siquiera supiéramos coser o porque ni se nos obligara a tocar un instrumento musical. Pero éramos felices y mi padre siempre consultaba con nosotras las decisiones que debía tomar” (*Anti Cenicienta*, Chirimbote, 2018).

En el pasaje, se asocian las tareas domésticas y actividades artísticas como la música a las ocupaciones que se supone que deben realizar las mujeres y, en cambio, la lectura, la escritura – es decir la educación –, la fuerza y las actividades relacionadas en ese momento con la guerra son parte de las obligaciones de los varones. El rey trata a sus hijas en igualdad de condiciones, educándolas y otorgándoles posiciones de poder en la corte al convertirlas en sus consejeras. Algo que se destaca como una cualidad de las tres niñas a medida que crecen es su ingenio, independencia y valentía; incluso son presentadas como “sabias”. El libro describe cómo cada una obtiene un lugar en la corte de su padre al resolver acertijos que ningún otro hombre logra solucionar, demostrando su inteligencia y dejándolos en ridículo.

De esta forma, se invierten por completo los roles de género con la ayuda del rey, símbolo tradicionalmente patriarcal que también se ve modificado, no solo por lo que les permite a Cordelia y a sus hermanas, sino porque además, rechaza el mandato del matrimonio al rehusar casarse con alguna de las pretendientes que le presentan sus padres.

El conflicto irrumpe cuando reyes de otras regiones desaprueban el poder que él les concede a sus hijas y concluyen que es un hombre débil que no debe reinar. Así, se contraponen, dentro de la historia, el sentido hegemónico y aquel que busca desplazarlo: por un lado, los personajes que intentan cambiar su lugar y alejarse de los roles socialmente asignados y, por el otro, aquellos que rechazan ese intento de modificar una estructura de dominación. Según esta concepción, dar poder a mujeres y tratarlas en igualdad de condiciones es signo de debilidad en un hombre. La única posibilidad aceptable es la del sometimiento. Los reyes entonces invaden el reino de Cordelia y sus hermanas, aprisionan al rey y separan y destierran a las tres jóvenes. Sin embargo, ellas logran escapar utilizando su ingenio, reencontrándose y formando un ejército para enfrentar a los invasores. En este punto, el libro vuelve a hacer énfasis en la autonomía de los personajes mujeres para solucionar el problema. Así lo expresa el siguiente fragmento: “Solo puedo decirles que no necesitamos la ayuda de hadas madrinas ni de sapos encantados; pudimos salvarnos solas y reencontrarnos” (*Anti Cenicienta*, Chirimbote, 2018). Cuando vuelven a su reino, las tres entran al castillo para hablar con los invasores solas, sin la ayuda del ejército que formaron, destacándose de esta forma su valentía. Una vez liberado, el padre de las jóvenes decide abdicar y ellas se convierten en las reinas que gobiernan formando una asamblea de sabios y sabias, incluyendo a personas que no son necesariamente nobles y que resuelvan enigmas que las jóvenes crean por diversión. Algo destacable en este punto es el desafío a la forma tradicional de gobierno hasta ese momento perpetuada bajo un sistema vertical y unipersonal. Las tres protagonistas transforman la corte en un modelo participativo que cuenta con la inclusión de mujeres y varones por igual hasta que, eventualmente, como se narra en el libro, se transforma en una democracia.

El amor romántico

En relación con lo analizado anteriormente, la forma en que cada una de las protagonistas escapa al rol de princesa establecido en cuentos populares – y más tarde en las representaciones de Disney –, se relaciona también con la búsqueda o no del amor romántico. Éste último puede entenderse como un “lazo monógamo, idealizado, heterosexual, jerarquizado y eterno, a la vez que incorpora de forma naturalizada

supuestos culturales, estereotipos y mandatos”¹³. Supone que para cada persona existe una pareja ideal con la que se está predestinada a pasar el resto de la vida, y que solo con ella se alcanzará la plenitud y la felicidad. Esto viene ligado a la idea de entrega total, naturalizándose el sufrimiento, el sacrificio y, en definitiva, las violencias al interior de los vínculos sexoafectivos¹⁴. Precisamente, esta es una de las temáticas que los lineamientos curriculares establecidos por la Ley de Educación Sexual Integral plantea al proponer un abordaje integral de la sexualidad que rompa la mirada biologicista y contemple las corporalidades, el deseo, las relaciones interpersonales y afectivas, la identidad sexogenérica, el amor, la orientación sexual, la intimidad, la reproducción y el erotismo (Sardi y Tosi, 2021).

En las reversiones contemporáneas analizadas, ninguna de las protagonistas tiene como deseo casarse o encontrar a un príncipe. En los libros de Lata de Sal (2020) y Chirimbote (2018) esta última figura es completamente invisibilizada; el conflicto está enfocado en otras situaciones y no en el encuentro con un hombre o en la asistencia a un baile para conseguir pareja. En el caso del libro de Cuatro Tuercas (2015), como explicamos, aunque el príncipe está presente, se busca desarmar toda idealización sobre la relación entre ambos personajes. De hecho, Cenicienta encuentra indignante la propuesta del príncipe y se dirige al baile para transmitirle su parecer, lo que hace que pasen toda la noche conversando e intercambiando puntos de vista en lugar de bailar. En un principio, el príncipe se siente atraído por la personalidad de Cenicienta y no únicamente por su apariencia. Cuando ella se prueba el zapato y, en consecuencia, él le pide matrimonio, Cenicienta lo rechaza y le pregunta: “¿Sabe usted acaso cuál es mi nombre?”. Sorprendido, él reconoce que “tiene mucho que aprender aun” (*Érase dos veces Cenicienta*, Cuatro Tuercas, 2015). Como profundizaremos más adelante, en la dimensión pedagógica, la protagonista no solo se distancia de las ideas de amor romántico, sino que se presenta como la única consciente de los roles de género y la reproducción de mandatos, adoptando un tono de reproche con el resto de los personajes – particularmente con el príncipe – por replicarlos.

El libro de Madreselva (2015) también problematiza la idea del amor romántico, pero hablando de la violencia y el abuso al interior de los vínculos. Una vez que Cenicienta se

¹³ Se puede consultar la información en el siguiente link: <https://www.educ.ar/recursos/157691/el-amor-romantico>

¹⁴ Se puede consultar la información en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=yJwgag8bQIE>

casa, se describe a un príncipe violento y abusivo que, como mencionamos, la obliga a cocinar perdices para él, usando en todo momento los zapatos de cristal, tarea que además de causarle repulsión por ser vegetariana, le genera sufrimiento físico. Mientras tanto, el príncipe aparece malhumorado, gritando en pijama desde un sillón y exigiendo que mejore la cocción de las perdices. En este punto, traemos nuevamente la reflexión realizada anteriormente respecto de la relación entre la dieta carnívora y la masculinidad que analiza Carol Adams (1990). En línea con lo analizado, la autora postula que uno de los estereotipos que constituyen la identidad del hombre es el del consumidor de carne violento, afirmando que es un hecho asumido que esta última es vista como un “alimento para hombres” que proporciona virilidad, mientras que los vegetales son concebidos como “comida para mujeres”, siendo el vegetarianismo símbolo de castración o femineidad (Ruiz Carreras, 2019). Añadimos también que tampoco es casual la elección de las perdices, teniendo en cuenta que uno de las fórmulas con las que terminan muchos cuentos populares es “*Fueron felices y comieron perdices*”¹⁵, enunciado introducido por el escritor español Saturnino Calleja (1855-1915) como sinónimo de opulencia y prosperidad puesto que, a fines del siglo XIX, estas aves eran el animal de caza predilecto y un alimento costoso que solo podían permitirse las personas más adineradas.

Retomando el análisis, podemos decir que, a medida que avanza la historia, se describe un clima opresivo en el que se manifiesta que Cenicienta está “enferma, deprimida, perdida” (*La Cenicienta que no quería comer perdices*, Madreselva, 2015). Sin embargo, cuando acude a su entorno para contar lo que le sucede, no es escuchada. Se dedica una página completa a narrar lo que le contestan cuatro personajes diferentes: dos mujeres le dicen que no se queje porque ellas – también casadas con príncipes – están en una situación peor; otro, una reina, le dice que no va a estar mejor en otro lado, y el último, “el colega republicano”, le pregunta: “¿pero tú no eres vegetariana y te gusta andar descalza?” (*La Cenicienta que no quería comer perdices*, Madreselva, 2015). Se retrata entonces lo que sucede en la realidad con muchos vínculos violentos: el silenciamiento de la persona que sufre el abuso y que se encuentra bajo una situación de poder y la naturalización y relativización de esa violencia. De esta forma se lee: “Así que la Cenicienta se confundió más con los comentarios de la gente, dejó de contarlo y se quedó sola” (*La Cenicienta que no quería comer perdices*, Madreselva, 2015). El punto de inflexión en la historia sucede cuando Cenicienta ve su propio reflejo en la cuchilla de un

¹⁵ Se puede consultar la información en el siguiente link: <https://www.pressreader.com/spain/cli-historia/20191101/281736976263109>

carnicero mientras compra perdices y, en ese mismo instante, decide que es la única que puede cambiar su situación. A pesar de que el príncipe no es representado en ningún momento como el “salvador” de la historia, se hace referencia en este punto a la idea central detrás del cuento tradicional y a la búsqueda del amor romántico: “Después de un año viviendo con uno, se dio cuenta que los príncipes no te salvan...Tampoco los camioneros, ni los discjockeys, ni los pasteleros” (*La Cenicienta que no quería comer perdices*, Madreselva, 2015). El príncipe no es un hombre “encantador”, ni una figura masculina que rescata a Cenicienta para solucionar su vida, sino que la maltrata y la recluye al ámbito doméstico sin permitirle cumplir sus sueños y deseos. Cuando la joven finalmente se separa del príncipe, el cuento aclara que “cuesta mucho dejarlos, es tan difícil que a veces repites 2 o 3 príncipes más” (*La Cenicienta que no quería comer perdices*, Madreselva, 2015). Nuevamente se hace una referencia a la complejidad de las relaciones violentas insertas en una estructura de poder y dominación reforzada por el mito del amor romántico y lo difícil que es para víctimas de violencia alejarse de las mismas.

Después de este recorrido, antes de pasar a la siguiente variable, podemos destacar en línea con lo mencionado respecto a la Educación Sexual Integral, que si bien se discute el amor romántico, ninguno de los casos analizados busca reconfigurar relaciones sexoafectivas y que, en el caso de que aparezca una pareja, siempre se desarrolla en el marco de la heterosexualidad.

El zapato de cristal

En forma complementaria a lo que sucede en la dimensión retórica, en este eje podemos encontrar significados que surgen en torno a un elemento fundamental presente en las versiones originales del cuento. En el caso de Perrault y los hermanos Grimm, el zapato representa la salvación de la protagonista, la moneda de cambio hacia aquella felicidad plena alcanzada con el matrimonio con el príncipe y el pasaje de salida de los abusos que sufre a manos de su madrastra y hermanastra. En cada uno de los cuentos del corpus, el zapato tiene, en cambio, representaciones completamente diferentes. El caso diametralmente opuesto a las versiones originales es el del libro de Madreselva (2015). Como mencionamos en la dimensión retórica, la protagonista no tiene zapatos para ir al baile; de hecho, está descalza. Los ve por primera vez cuando los asistentes del rey los llevan a su casa y le piden probárselos. De este modo, los zapatos son el símbolo contrario

a lo que se supone en el cuento popular: Cenicienta pasa de una vida de libertad a una de encierro y abusos luego de casarse con el príncipe precisamente por culpa de esos zapatos que ni siquiera reconoce como propios, a juzgar por las expresiones del personaje. Los zapatos de cristal que el príncipe le obliga a usar la lastiman y la dejan extenuada, tanto que la fortuna, la riqueza y la suerte que encarnan originalmente se transforman en dolor constante. El momento de libertad llega cuando finalmente la joven se los quita, se separa del príncipe y vuelve a bailar descalza. De esta manera, se revierte también la idea de belleza asociada a la moda y al uso del calzado con tacos: se los describe como elementos que obstaculizan la libertad de la joven, tal como se lee en el siguiente pasaje: “Una vez sola, descubrió que quería disfrutar de su cuerpo que tan castigado había estado” (*La Cenicienta que no quería comer perdices*, Madreselva, 2015). Esta frase representa algo que puede notarse a lo largo del libro: la mención del cuerpo como la figura en la que se condensan, en distintos puntos de la historia, los polos opuestos de la opresión y la liberación.

En el caso de *Cuatro Tuercas* (2015) el zapato no pasa a tener un rol diferente respecto de otros objetos, sino que adquiere el mismo estatuto que todas las cosas que forman parte del mundo que Cenicienta rechaza y encuentra injusto y cuestionable. Igual que el vestido o las joyas de sus hermanastras, es algo que le resulta incómodo e incluso ridículo: ¿quién se calzaría zapatos de cristal que, al romperse, lastimarían los pies? De esta forma, se desnaturaliza su significado original y, mediante el humor, se problematiza ese canon de belleza que funciona a costa del sometimiento, haciendo explícito el carácter irrisorio de un calzado hecho de un material frágil y potencialmente peligroso para la integridad física.

En el libro de *Lata de Sal* (2020) no se habla de los zapatos como objetos de condena o sufrimiento, sino que estos se transforman completamente para tener otro lugar en la historia. No son objetos que la protagonista obtiene gracias a la ayuda sobrenatural para cumplir el deseo de amor y felicidad plena, sino que, como mencionamos oportunamente, son zapatillas hechas por la propia Cenicienta para alcanzar un objetivo que tiene que ver con su propio desarrollo profesional: ingresar a una academia de diseño. La institución hace una convocatoria para un “concurso de diseño sostenible” para el cual la joven se presenta con un calzado hecho a partir de botellas de plástico. Cabe mencionar que, si bien los zapatos no son símbolo de “sometimiento”, siguen representando fortuna y felicidad, ya que son los que le permiten a Cenicienta ingresar a la academia y obtener dinero una vez que logra producirlos en serie y ponerlos en venta.

Por último, en el caso de Chirimbote (2018), el zapato no aparece sino hasta el final. Se encuentra por fuera de la historia que la protagonista reescribe, consciente de ser el personaje de un cuento. Se ficcionaliza la manera en que esta nueva versión – presentada como la “original” – llega a adquirir la forma del cuento tradicional conocido alrededor del mundo. El personaje de Cenicienta – Cordelia en este libro – ya anciana, cuenta su historia a María de Francia, que la plasma por escrito. Este personaje está basado en una mujer real que vivió en el siglo XII y que es considerada la primera poetisa de Francia¹⁶. En el libro, María es la que inventa algunos de los detalles que hoy se conocen como parte de la historia original de Cenicienta, a saber, la transformación de la calabaza y de los ratones en carruaje y caballos. En esta reescritura, Cordelia y María añaden los zapatos de cristal, pero con un significado diferente del que conocemos: no son símbolo de matrimonio o promesa de felicidad, sino parte de un acertijo. Esto puede evidenciarse en el siguiente párrafo:

“Para resolverlo hay que entender que ningún ser humano usaría un zapato de cristal: son incómodos, se pueden romper y es fácil lastimarse con ellos. ¿Por qué los llevaba puestos? Porque para caminar por la vida hay que ir con la verdad: puede ser incómoda, se rompe fácilmente y puede herir. Pero quien la lleva, se distingue fácilmente de las y los demás” (*Anti Cenicienta*, Chirimbote, 2018).

De esta forma, se le da a los zapatos un significado completamente metafórico que proporciona una explicación lógica al hecho de que sean de cristal, encauzando lo que en versiones anteriores fue objeto de moda y belleza en la representación de un valor que se indica necesario para relacionarse en sociedad. Como veremos más adelante, esto le da a la historia un carácter moral del que no está exento a pesar de las transformaciones que realiza respecto a los estereotipos sexistas.

Los vínculos con otros personajes femeninos

Como manifestamos, una parte importante del análisis de la versión original es la oposición entre Cenicienta y los otros personajes mujeres. Sus hermanastras y madrastra representan la maldad y la envidia, mientras que ella, la bondad, la amabilidad, la belleza

¹⁶ Se puede consultar la información en el siguiente link: <https://www.pressreader.com/spain/cli-historia/20191101/281736976263109>

y el talento. Esta oposición se concluye contemplando sus caracterizaciones, pero también, a partir de la relación entre los personajes, del abuso, el poder y la dominación de unos sobre otros. Es destacable que la mayoría de los libros analizados no se concentran en modificar ese aspecto; hablan de amor romántico y sometimiento entre el príncipe y Cenicienta, pero no se focalizan en el vínculo entre las mujeres del cuento, que permanece inalterable o bien, es tratado de forma superficial. Este último es el caso de la versión de Madreselva (2015) que no incluye a la madrastra y a las hermanastras como personajes activos en el libro, pero sí son mencionados hacia el final de la historia, cuando Cenicienta, luego de abandonar al príncipe, recuerda que “su madrastra la maltrataba y que su padre la trataba todavía peor” (*La Cenicienta que no quería comer perdigones*, Madreselva, 2015). En el libro de Cuatro Tuercas (2015), además de preservarse ese vínculo de abuso, se puede encontrar un claro juicio de valor respecto de estos últimos personajes, como puede leerse en el siguiente fragmento:

“Y no todas las mujeres tenían esa intención. Sin embargo sus dos hermanastras sí que estaban ilusionadas con la posibilidad de ser la esposa elegida por el príncipe. Ellas pretendían una vida fácil y cómoda, repleta de abundancia y sin grandes esfuerzos” (*Érase dos veces Cenicienta*, Cuatro Tuercas, 2015).

El único que genera un cambio al respecto es la versión de Chirimbote (2018), que habla desde un principio de un vínculo cordial entre las cuatro mujeres. En esta historia, Cordelia y sus hermanastras tienen una buena relación desde la infancia, al igual que con su madrastra, quien las cría a las tres en un orfanato hasta que le pide al rey que las adopte para mejorar sus condiciones. Cuando pasan a vivir en la corte, las tres se vinculan a partir de la ayuda, la cooperación y el respeto mutuo y es esa unión lo que, en última instancia, las salva cuando se presenta el conflicto. No un príncipe, ni un hada madrina, ni un zapato, sino ellas mismas, su compañerismo e ingenio.

Después de haber hecho un análisis detallado de la dimensión temática en estos libros, podemos decir, en un primer momento, que las reversiones se enfocan principalmente en desarmar los esquemas del amor romántico – incluyendo la pasividad de protagonistas que esperan ser rescatadas– y de los estereotipos de belleza. En continuidad con lo visto en la dimensión retórica, se observa la intención de configurar una identidad distinta a la de las “princesas”, mediante personajes que toman la acción, señalan injusticias y tienen aspiraciones que se distancian de todo lo que supone el rol privado y doméstico asignado

socialmente a las mujeres. De esta forma, las ambiciones personales y profesionales de las protagonistas toman un papel preponderante, cuestionándose la reclusión a la vida privada como único destino y poniendo en el centro el rol de la mujer y su participación en la vida pública a través de los estudios, del trabajo, del derecho a expresarse libremente y de tener una voz propia que en la versión original es negada. Lo distintivo al señalarse la disconformidad de las protagonistas en las reversiones es dar cuenta del carácter violento e incluso absurdo de los roles propuestos en las versiones originales a la luz del contexto actual.

Luego de analizar las dimensiones retórica y temática, podemos decir que es claro el desafío de las reversiones contemporáneas a los estereotipos que estos cuentos populares sostuvieron durante generaciones; cuestionarlos implícita o explícitamente permite proponer nuevas posibilidades que se alejen de los mandatos. La rebeldía que esto supone por parte de los personajes implica modificar comportamientos y formas de habitar el espacio, distanciándose de un destino predeterminado a partir de la reproducción de los roles de género. Sin embargo, surge un interrogante: ¿hasta qué punto es posible la reversión de los cuentos populares si, en el fondo, se mantienen presentes lógicas de poder propias de las estructuras de relaciones patriarcales? Retomamos, en este punto, a Wittig (2006):

“Cuando descubrimos que las mujeres son objetos de opresión y apropiación, en el momento exacto en que somos capaces de reconocer esto, nos convertimos en sujetos en el sentido de sujetos cognitivos, por medio de una operación de abstracción. La conciencia de la opresión supone una reevaluación conceptual del mundo social, su total reorganización con nuevos conceptos, desarrollados desde el punto de vista de la opresión. Es lo que yo llamaría la ciencia de la opresión, creada por los oprimidos” (Wittig, 2006, p.41).

¿Podemos hablar efectivamente de una reorganización conceptual? ¿Qué mecanismos se comprueban entonces para modificar los esquemas de representabilidad (Steimberg, 2013) de los cuentos populares? En una primera aproximación podríamos decir que, más allá de las particularidades ya analizadas, la estrategia principal y común de los cuentos analizados es la de invertir roles, modificar el referente de aquellas dicotomías sexualizadas de las que habla Maffía (2008), de forma que pares de oposiciones y adjetivos usualmente dados a los varones pasan a ser asignados a las mujeres: la valentía, la fuerza, la inteligencia, la astucia, la independencia, lo público. Las posiciones que

sostienen las relaciones de dominación no se modifican, solo cambian de lugar, preservándose ganadores y perdedores, fuertes y débiles y, en definitiva, dominantes y dominados. Siguiendo a Bourdieu (2000), nos encontramos frente a un punto de vista “permeado por las categorías de percepción dominantes” (Bourdieu, 2000, p.18).

Para mostrar algunos ejemplos de lo mencionado, podemos decir que, en el caso de *Caperucita Roja*, en algunos de los cuentos en donde aparece una figura masculina, ya sea animal o humana – el lobo o el cazador – se mantiene presente la lógica del castigo y la culpabilidad, con la diferencia de que son los personajes femeninos los que se encargan de administrarla, como pasa en los libros de Océano (2009) y Chirimbote (2017). Aunque el libro de Algar (2019) se separa de este mecanismo – pero manteniendo la inversión de los adjetivos sexualizados – introduce la idea de la felicidad y de la salvación ligadas a la autosuficiencia, algo que analizaremos en el próximo apartado. La única reversión de las cuatro que no sigue estas líneas es la de Kalandraka (2004), la cual, si bien trastoca la dualidad astucia/engaño entre los personajes, no reelabora – al menos no para la protagonista – un mensaje aleccionador que esté inserto en las lógicas mencionadas.

En el caso de las versiones contemporáneas de *Cenicienta*, aunque el foco no está puesto en la inversión de los roles – el príncipe no pasa a tener características tradicionalmente femeninas e incluso en algunos casos su personaje se omite por completo –, *Cenicienta* es caracterizada de forma opuesta a las versiones originales con cualidades que tradicionalmente les han sido negadas a las mujeres, de la misma forma que sucede en los libros de *Caperucita*. Pero también encontramos otros dos puntos a destacar. Por un lado, la preservación de las lógicas de dominación y abuso de la madrastra y las hermanastras con *Cenicienta* no se ven modificadas. Excepto en el libro de Chirimbote (2018), en ninguna de las reversiones la atención está puesta en cambiar su vínculo, preservando la oposición entre la maldad/envidia y la bondad, que se transmite desde la versión original, pero que además refuerza la competencia, la crueldad y la exigencia de los mandatos patriarcales entre las propias mujeres. Por otra parte, observamos la idea ya introducida en la historia de *Caperucita* reelaborada por Algar (2019): la salvación a partir de la autosuficiencia y el mandato a “ser una misma”, que pasan a ser la llave de las puertas de la felicidad. Exceptuando nuevamente el caso de Chirimbote (2018), los libros analizados se ponen de acuerdo en una cosa: *Cenicienta* ya no necesita a un hombre que la complete porque la plenitud y el ascenso está en sus propias manos. No podemos perder de vista que esta idea es parte de una moraleja que se

preserva en las reversiones contemporáneas, lo cual será analizado en el siguiente apartado.

Análisis de la dimensión pedagógica

Como mencionamos, los cuentos populares se caracterizaron desde sus orígenes por transmitir una lección o enseñanza, relacionada con los valores morales establecidos por los grupos dominantes en contextos socio-históricos determinados. Estas son moralejas que perduraron hasta la actualidad y que tuvieron su pasaje a la cultura de masas con la franquicia de Disney. Incluso hoy en día, las seguimos encontrando en muchos cuentos que no necesariamente son de origen popular. En este sentido, una pregunta que nos hacemos es pensar si a pesar del intento de las reversiones analizadas de romper con las lógicas de dominación – que, como veíamos en el apartado anterior, no siempre se logra –, es posible escapar del carácter aleccionador propio de las moralejas presentes en los cuentos populares. Hay que tener en cuenta que el simple hecho de elegir ciertos fragmentos de la historia original para reversionar y no otros es parte de una decisión consciente que se relaciona con lo que se quiere mostrar y lo que no. Siguiendo a Marc Soriano (1995), incluso el hecho de querer omitir un mensaje, es también un mensaje.

Para introducirnos en los ejes de análisis dentro de esta dimensión, tendremos en cuenta la teoría de enunciación tal como la retoma Eliseo Verón (1985) siguiendo a Maingueneau que implica que un discurso construye una cierta imagen de aquel que habla – el enunciador –, una de aquel a quien se habla – el destinatario – y, en consecuencia, un nexo entre estos lugares (Verón, 1985). Entre ambos se establece un contrato de lectura, propuesto por el medio cuyo éxito se mide por su capacidad de:

“(…) articularse correctamente a las expectativas, motivaciones, intereses y a los contenidos del imaginario de lo decible visual; de hacer evolucionar su contrato de lectura de modo de ‘seguir’ la evolución socio– cultural de los lectores preservando el nexo; de modificar su contrato de lectura si la situación lo exige, haciéndolo de una manera coherente” (Verón, 1985, p.3).

A su vez, el autor postula la idea del enunciador pedagógico, entendido como aquella posición construida dentro del discurso que “aconseja, informa, propone, advierte brevemente” (Verón, 1985, p.8), es decir que sabe, y que se dirige a otra que no, definida

como un destinatario receptivo o pasivo, que aprovecha los conocimientos que le están siendo transmitidos. Es, en definitiva, un contrato de lectura que se construye entre un “nosotros” y un “ustedes”, estableciendo un nexo entre dos partes desiguales (Verón, 1985).

Hablar de este tipo de enunciador nos lleva también a preguntarnos por las especificidades del discurso pedagógico para dar cuenta de aquellas presentes en los libros de nuestro corpus. Siguiendo a Carolina Tosi (2018), retomamos a Foucault en tanto provee una base para el estudio de la dimensión ideológica, recordando que para el autor, en el discurso operan mecanismos como la “voluntad de verdad” (Foucault, 1992). Esta consiste en la prescripción de conocimientos “verificables” y “útiles”, acompañada por la forma que tiene el saber de ponerse en práctica en una sociedad en la que es valorado, distribuido, repartido y atribuido. Tosi (2018) afirma que esta voluntad de verdad es reforzada y puesta en valor por prácticas como la pedagogía, que establece un “aceptable discursivo”. En el marco de nuestro trabajo, podríamos decir que uno de los modos en que se distribuye el saber es a partir de los libros para las infancias, y particularmente, los cuentos populares, donde la voluntad de verdad puede configurarse a través de las moralejas.

Por otra parte, siguiendo la lectura de Tosi (2018) sobre Bernstein, podemos decir que el discurso pedagógico consiste en la apropiación de otros discursos para ser insertados en un orden propio a partir de lo que el autor denomina como reglas de recontextualización, que implican la reformulación de un saber en una situación determinada:

“El discurso pedagógico es un principio para apropiarse de otros discursos y ponerlos en relación especial mutua a efectos de su transmisión y adquisición selectivas. Por tanto, es un principio que extrae un discurso de su práctica y contexto sustantivos y lo recoloca según su propio principio selectivo de reordenación y enfoque” (Bernstein, citado en Tosi, 2018, p.58)

Sobre la base de tales lineamientos, el autor plantea que la distribución y regulación del conocimiento en la sociedad se realiza a través del dispositivo pedagógico, constituido a partir de esta recontextualización de otros discursos. Aplicado a nuestro trabajo, los libros analizados llevan adelante este proceso de apropiación de las versiones originales de los

cuentos populares para reordenarlos según un enfoque diferente que, en principio, plantea discutir la tradición hegemónica patriarcal.

Pero, además, para hablar del carácter instructivo que se mantiene en las reversiones contemporáneas, siguiendo nuevamente a Tosi (2018), retomamos a Pêcheux, quien, desde un análisis materialista, establece que el sentido y el sujeto son determinados históricamente a partir de las formaciones ideológicas de un grupo social, de forma tal que el sujeto se encuentra imposibilitado de escapar de la ideología. Esto implica que la enunciación es social y que trasciende la individualidad. Así, el autor propone el concepto de “formación discursiva”, entendida como un espacio de constitución del sujeto y del sentido a partir de un contexto socio político, que determina lo que se puede decir y lo que no. Siguiendo estos desarrollos de Tosi (2018) sobre Pêcheux, el discurso pedagógico puede ubicarse dentro del universo de discursos estabilizados, en la medida en que difunde los saberes legitimados, no admite la ambigüedad y pretende representar un cierto “estado de cosas” (Pêcheux, citado en Tosi, 2018, p. 61). Tomando estos conceptos, partimos de la base de que en algunas de las reversiones contemporáneas estudiadas se reducen ambigüedades y se construye un saber que se supone verdadero y correcto desde un determinado contexto histórico y en oposición a las versiones originales de los cuentos. También señalamos, siguiendo a Pêcheux en Tosi (2018), que, más allá de los cambios, los libros analizados actúan como discursos pedagógicos que inevitablemente continúan insertos dentro de una determinada formación ideológica, sostenida por una lógica de poder y dominación propias de las estructuras de relaciones patriarcales.

Habiendo establecido estos conceptos, pasamos ahora a analizar las reversiones contemporáneas a la luz de dos figuras principales: el castigo y la salvación.

El castigo: “lo merecía”

En *Caperucita Roja*, la culpabilidad es parte central de la moraleja que busca transmitir el cuento popular, tanto en la versión de Perrault como en la de los hermanos Grimm. Como planteamos oportunamente, la protagonista desobedece las indicaciones de su madre y, como castigo y consecuencia, el lobo la devora a ella y a su abuela. La diferencia en el caso de la versión de los Grimm es que hay una posibilidad de redención con la figura del cazador que, sin embargo, no quita peso al carácter admonitorio y a la advertencia que se hace a la niña: esta vez se salvó, pero su desobediencia tiene consecuencias. En las historias de nuestro corpus, si bien se busca modificar esa idea y

eliminar el castigo y la culpabilidad que tradicionalmente recaen sobre Caperucita, esto no significa que desaparezcan por completo o no se trasladen a otros personajes. En línea con lo mencionado en el eje anterior, esto implica una continuidad en el esquema de dominación patriarcal.

En el caso del libro de Océano (2009), se invierte la situación del lobo respecto de la niña. Mientras que en la historia tradicional se le advertía a Caperucita que no confiara en extraños, en este libro es el lobo el que confía demasiado en ella al aceptar el caramelo envenenado; es él quien juzga a su oponente por su apariencia inofensiva y el que finalmente termina recibiendo su “castigo” por desviarse de lo que se suponía que tenía que hacer de acuerdo a los papeles establecidos en el cuento popular.

En el libro de Chirimbote (2017) se plantea una inversión de roles entre mujeres y varones que se hace especialmente notable en el caso del cazador. En lugar de tratarse del salvador de la historia es el que condena al pueblo, como resultado de su egoísmo y su incompetencia, siendo retratado, además, como un hombre tonto. A pesar de que el libro hable en términos de conciencia social y ambiental y del bienestar general, encontramos presente, de todos modos, la figura del castigo, infligido por la abuela y por Caperucita, que de hecho utilizan la fuerza física y el sometimiento, como puede leerse en el siguiente fragmento:

“El cazador se quedó mudo y Caperucita y la abuela aprovecharon para atarlo y llevarlo a la ciudad, donde fue castigado: tuvo que limpiar el pozo de todo lo que había tirado, le prohibieron cazar y le enseñaron a tejer” (*Otra Caperucita*, Chirimbote, 2017).

Podemos decir entonces que estamos ante dos moralejas implícitas y enunciadores pedagógicos que, en principio, adoptan una posición de advertencia a partir de la inversión de los roles que detentan el poder en las historias propuestas. En el primer caso, se plantea para el lobo un castigo y un desenlace del mismo calibre que el recibido por Caperucita en la versión original: la muerte. Se repite la idea de instar a seguir un patrón de comportamiento, en esta ocasión con el personaje del lobo - en lugar de hacerlo con la niña -, proponiendo el mismo mensaje de no fiarse de una persona desconocida pero, sobre todo, de no confiar que la posición de dominación y privilegio patriarcal sea inmodificable. Por el contrario, advierte sobre un desplazamiento que implica una reacción de la misma magnitud que la recibida por quien se encontraba antes en desventaja. Existe una represalia y consecuencias para las acciones y, en este sentido,

encontramos un enunciador aleccionador que, en el fondo, no se distancia de aquel que se observa en las versiones originales al disciplinar a través del ejemplo.

En el segundo caso, también se cambia el foco del poder respecto de los roles de género, siendo evidente la posición de un enunciador que detenta un saber que determina lo que es más adecuado y necesario para lograr una convivencia armónica para el bienestar general. De esta forma, se hace una crítica a la caza de animales – en línea con la corriente ambientalista mencionada en otros de los libros en el análisis temático – y planteando consecuencias de lo que puede suceder si se continúan estas prácticas – enfermedades y contaminación de los recursos–. En este sentido, encontramos un enunciador que podría caracterizarse entonces como “ambientalista”, al expresar una consciencia de la importancia del desarrollo sustentable que contemple el cuidado del ambiente y de la calidad de vida. Sin embargo, en línea con lo desarrollado, la transmisión de esta enseñanza se realiza también mediante la figura del castigo ante la transgresión como paso previo a la armonía y a la internalización de una conducta deseable, lo que marca, nuevamente, la presencia de un enunciador aleccionador.

La salvación: “dueña de tu felicidad”

En sintonía con lo expresado, podemos decir que la idea de salvación es otro de los mensajes de peso en las versiones originales de los cuentos populares. En el caso de *Caperucita*, para introducir la posibilidad de redención reforzando la advertencia de no desobedecer a la autoridad; y en la historia de *Cenicienta*, para acentuar la noción de que esa salvación de una vida miserable llegará si se cumplen ciertos roles y mandatos. Las reversiones contemporáneas no abandonan esa idea; la diferencia es que, en lugar de dejarla en poder de un varón, la ponen en manos de la protagonista de cada historia.

En el libro de Algar (2019) no están presentes las figuras del castigo y la culpabilidad como en los otros cuentos de *Caperucita*, pero sí se habla de la realización individual. Esto puede notarse en el siguiente fragmento, hacia el final de la historia: “A partir de ese momento, el mundo de los cuentos no cambió mucho, pero sí la vida de una pequeña, que ya no era roja, era multicolor. Y lo más importante, era feliz. Era feliz por ser ella misma” (*¿Qué me cuentas Caperucita?*, Algar, 2019)

Gracias a que *Caperucita* decide “ser ella misma”, cambiar el color de su capa y elegir un camino propio alejado del pautado por la historia tradicional, se salva del ataque del lobo, quien huye aterrorizado de esa niña que demuestra convicción. Hay un mensaje

implícito que parte de la idea de autosuficiencia unida a la felicidad. De hecho, el concepto de “ser una misma” es algo que se reiterará como mensaje central en las reversiones de *Cenicienta*. Si bien desligar la felicidad y el ascenso personal del amor romántico y el matrimonio implican formas de autonomía que buscan romper con la pasividad y la dominación, esto no significa que esa “auto-salvación” que se propone esté libre de moralejas. Antes de pasar a las versiones de este cuento, cabe hacer una aclaración respecto de *La verdadera historia de Caperucita* (Kalandraka, 2004), que se distancia de los otros libros analizados en tanto mantiene la lógica de castigo, culpabilidad y redención presente en la versión de los Grimm, con la distinción de que Caperucita logra escapar por sus propios medios. La diferencia es que esta salvación no se relaciona con la idea de la superación personal, sino del engaño a quien tradicionalmente se presentó como el personaje más astuto. De todos modos, sus acciones no están libres de consecuencias, ya que su abuela termina siendo devorada sin que haya otro personaje que la rescate.

Retomando ahora sí las historias de Cenicienta, pasamos a analizar el caso del libro de la editorial Madreselva (2015). Allí, hay una inversión clara de la figura de salvación: no es el príncipe el que rescata a la joven, sino por el contrario un hada la que la rescata del príncipe. Pero, como se aclara, el hada resulta ser parte de la propia Cenicienta: “(...) he de contarles que las hadas son gorditas, peludas y morenas, que están dentro de nosotras y que salen cuando decís *basta*” (*La Cenicienta que no quería comer perdices*, Madreselva, 2015). Cuando la protagonista invoca a esa parte de sí misma que se manifiesta como un hada, llora y, automáticamente, decide hacer cambios en su vida. El punto de inflexión puede leerse en el siguiente fragmento:

“(...) lo lloró todo todo...lloró también dos vidas anteriores...por si acaso... (Para no repetir karma) y se sintió mejor que nunca... ¡vacía! (Con el miedo que le daba a ella quedarse vacía). Ahora solo tenía que llenarse de cosas bonitas. Sabía que teniendo al hada *basta* al lado lo conseguiría” (*La Cenicienta que no quería comer perdices*, Madreselva, 2015).

El mensaje de autosuperación individual comienza incluso antes de esa escena, cuando la protagonista ve su propio reflejo y tiene una epifanía: “(...) dejó de sentirse culpable, se perdonó y se dio cuenta que la única capaz de salvarte...eres TU MISMA” (*La Cenicienta que no quería comer perdices*, Madreselva, 2015). Esas últimas dos palabras se encuentran en el centro de una página azul, rodeada de estrellas, lo que enfatiza la

romantización de ese mensaje de auto-salvación que se contrapone a la historia de abuso que se viene relatando. A partir del momento en que llora, hay un cambio abrupto en la trama y ese es el punto culmine del arco narrativo: después de ese giro, a Cenicienta solo le suceden cosas buenas, remonta su vida, abre un restaurante, se transforma y, junto a ella, también cambian otros personajes que “(...) una vez libres, pudieron realizar sus sueños”. Al final de la historia, hay un mensaje que retoma nuevamente la situación de violencia que se cuenta en el libro: “Este cuento está dedicado a todas las mujeres valientes que quieren cambiar su vida y a todas aquellas que la perdieron y nos iluminan desde el cielo” (*La Cenicienta que no quería comer perdices*, Madreselva, 2015). Dado el hilo narrativo, podemos decir que este pasaje hace referencia a las víctimas de femicidio.

Aunque lejos de retratar de forma cruda la violencia al interior de los vínculos, el caso de *Érase dos veces Cenicienta* (Cuatro Tuercas, 2015) tiene un punto de contacto con el libro de Madreselva (2015). Al final de este cuento, la joven se cansa de la situación de abuso de su madrastra y hermanastras y simplemente decide marcharse, como puede leerse en el siguiente fragmento: “Cenicienta se calzó sus zapatos y dejó la casa de su madrastra para empezar una nueva vida lejos de escobas, platos que fregar y cenizas que barrer. A partir de ahora, solo limpiaría sus propias cosas” (*Érase dos veces Cenicienta*, Cuatro Tuercas, 2015). La idea de la superación personal y de la decisión de independencia también están ligadas al “sé tú misma” y a una personalidad que la protagonista mantiene a lo largo de todo el libro distinguiéndose de los otros personajes desde el lado de la superioridad. Esta actitud, que es distintiva en el libro, puede leerse, por ejemplo, en este fragmento en el que se reproduce la conversación de Cenicienta con su hada madrina cuando esta conjura los zapatos para ir al baile: “[...] ¿de cristal? ¿Te has parado a pensar en lo peligroso que es eso? ¿Qué ocurriría si pisase una piedra y se rompieran? ¡Me cortarían los pies!” (*Érase dos veces Cenicienta*, Cuatro Tuercas, 2015). Se muestra una clara asimetría de Cenicienta respecto de los personajes, ya que se reiteran escenas en las que ella señala lo absurdo y sexista de ciertos comportamientos y en las que figuras como el hada madrina o el príncipe reaccionan avergonzados. De esta forma, observamos un claro carácter moral en función de revocar mandatos. Así, además de la idea de “auto-salvación”, nos parece importante detenernos en el tono de reproche y de juicio que adopta a nivel general la figura enunciadora, al posicionarse en un claro lugar demarcatorio de lo que está bien o mal en consonancia con el contexto socio-histórico y las reivindicaciones feministas. Por ejemplo, puede leerse: “Es del todo imposible que tan

solo por su aspecto pueda enamorarse de alguien. El amor surge de conocerse, de respetarse, de ir tomándose cariño mutuo” (*Érase dos veces Cenicienta*, Cuatro Tuercas, 2015). También se realizan declaraciones de este estilo respecto a los estereotipos de belleza.

En la edición de Lata de Sal (2020), encontramos otro mensaje de superación personal unido, en este caso, al esfuerzo. Cenicienta trabaja arduamente para confeccionar zapatillas de plástico para presentar al concurso de diseño sostenible y cumplir su sueño de entrar a una academia y estudiar una carrera profesional. Esto es lo que le permite alcanzar su meta, dejar la casa de su madrastra y, eventualmente, poner sus zapatillas en venta y obtener reconocimiento social y económico.

El libro de Chirimbote (2018) merece mención aparte. Este es el único que no tiene un mensaje de salvación individual, puesto que, como vimos, se reconfigura el vínculo entre Cenicienta y sus hermanastras, de manera que el trabajo colectivo adquiere un peso central para resolver los conflictos. Se pone en valor la alianza y solidaridad entre las mujeres de la historia y esto es lo que se transmite como parte de una moraleja implícita: la importancia de forjar relaciones entre mujeres desde la ayuda y no desde la competitividad, como sucede en todas las otras versiones de *Cenicienta*. Sin embargo, el libro no está exento de presentar un carácter moral, a partir de la reconfiguración del símbolo de los zapatos de cristal. Como hemos desarrollado en la dimensión temática, si bien este elemento no aparece con la función ya conocida, la protagonista, consciente de ser el personaje de un cuento popular que está reescribiendo su propia historia, le otorga a los zapatos de cristal un nuevo significado, diciendo que en realidad se trata de una metáfora de la verdad en tanto valor que permite distinguir de las demás personas a quien lo tome como guía para su vida y, en cierto modo, salvarlas de los conflictos que se atraviesen. Cabe destacar que, hasta ese momento, el libro no había mencionado este valor ni siquiera de forma indirecta, por lo que se trata de una moraleja explícita que se agrega hacia el final, dejando una clara directiva de lo que el destinatario se supone que debe hacer.

Más allá de los casos particulares recién analizados, cerramos este apartado mediante una breve reflexión sobre la idea de salvación individual instituida en algunas de las reversiones mencionadas como elemento común y nuevo mandato: si se es fiel “a sí misma” o si se trabaja lo suficiente, se puede alcanzar la propia felicidad. Se configura un enunciador pedagógico que tiene la fórmula para la plenitud – entendida como realización individual – y que también establece lo que se debe hacer con un tono

imperativo, claro y explícito. En términos de Pêcheaux (1982) estructura un saber que se supone verdadero, que reduce toda ambigüedad y que da una directiva inserta inevitablemente en una formación ideológica neoliberal, que exalta el poder de la autosuficiencia. Dentro de esta lógica, el esfuerzo y el compromiso son virtudes que permiten alcanzar dinero, prestigio, reconocimiento social, logros y metas, siendo el individuo responsable de su propio éxito y, también, de su fracaso, como si estuviese escindido de un sistema (Rico Palacio, 2019). En interrelación con el feminismo, esto implica el pasaje de una lucha colectiva a otra individual y encargarse del bienestar y cuidado propios, ligados exclusivamente a la satisfacción personal (Medina-Vincent, 2020). Siguiendo los desarrollos de Medina-Vincent (2020) siguiendo a Catherine Rottenberg sobre el feminismo neoliberal, este modelo deja de lado la transformación de las estructuras a través de la acción colectiva para instar a la superación de los obstáculos internos y la autogestión para la toma de mejores decisiones que permitan a las mujeres cambiarse a sí mismas. En definitiva, se trata de un mensaje que, al poner el peso, en la elección y la búsqueda individuales, proponen un cambio de posición que no contempla las estructuras de dominación patriarcales que sustentan la opresión. Por el contrario, podemos decir que se trata de una postura funcional, desarticulada de una mirada socio-histórica sobre las desigualdades.

Conclusiones

Luego de este análisis de dos cuentos populares ampliamente conocidos y de una selección de ocho reversiones contemporáneas, cabe preguntarnos por la efectividad de las modificaciones que se proponen. En primer lugar, podemos decir que la reelaboración de los cuentos populares ha sido siempre objeto de interés a través de la historia y que pueden encontrarse reversiones de los roles originales de los personajes mucho antes del impulso y masividad de los movimientos feministas dado a partir del 2015. Es por ese motivo que nuestro corpus de análisis incluyó algunos ejemplos de libros anteriores a ese momento, que modificaron desenlaces y revirtieron caracterizaciones y roles de género que marcaban destinos preestablecidos para sus protagonistas con moralejas que parecían inmodificables. Por supuesto que, a medida que nos acercamos a la época actual, y especialmente en los últimos años, los cambios son mayores, observándose la intención por parte de distintas editoriales de realizar transformaciones cada vez más grandes sobre las historias tradicionales, haciendo eco de las denuncias y reivindicaciones de los feminismos. No hay dudas de que nos encontramos ante un contexto que habilita nuevos espacios para problematizar, pero ¿podemos hablar de una ruptura de modelos hegemónicos patriarcales al interior de los productos culturales analizados? Hagamos un repaso por lo estudiado.

En el capítulo I, vimos cómo la masificación de los movimientos feministas dada sobre la base de una genealogía de lucha y de estudios teóricos que se vienen gestando desde hace años hizo posible que demandas excedan círculos académicos para ocupar un lugar preponderante en el debate público, discutiéndose la violencia de género en todos sus niveles. Observamos cómo los discursos son claves en la reproducción de desigualdades al interior de la hegemonía patriarcal al ser en ellos donde se negocian visiones del mundo que cristalizan relaciones de dominación (Angenot, 2010). Señalamos también cómo, en este proceso, la literatura ocupa un lugar importante para la disputa de sentidos que está teniendo resultados visibles en consonancia con el contexto socio-político y cómo la literatura para las infancias es clave en tanto espacio donde se afianzan estereotipos desde temprana edad.

En el capítulo II, indagamos cómo los cuentos populares, desde su pasaje del registro oral al escrito, se orientaron a consolidar valores dominantes que se transmitieron durante generaciones, gracias a su hipercodificación narrativa y a su estabilidad a lo largo del

tiempo (Pisanty, 2005). Vimos cómo esta particularidad permitió perpetuar sentidos que moldean formas de habitar el mundo, permeadas por la ideología patriarcal, a través de historias que forman parte del imaginario colectivo y que pasaron a la cultura de masas con la apropiación y reelaboración de sus elementos en las películas creadas y comercializadas por Walt Disney. Investigamos cómo dos de los cuentos populares más difundidos a través de la historia y con mayor cantidad de versiones sentaron las bases del aleccionamiento a las mujeres para reforzar papeles sexualizados que sostienen la hegemonía patriarcal y cómo la actitud narrativa que se reconstruye es la de la condena y el perdón por romper modelos, o bien, la de la salvación y recompensa por preservarlos.

En el capítulo III observamos cómo reversiones contemporáneas de estos cuentos intentan modificar esos roles a partir de recursos verbales y no verbales que buscan insertar en la cadena dialógica discursiva (Bajtín y Medvédev, 1993) visiones del mundo acorde con las demandas de la época, proponiendo representaciones alternativas que confrontan y discuten con las instaladas. Analizamos cómo los libros seleccionados se proponen deconstruir mandatos y mostrar modelos alternativos de comportamiento, de aspiraciones, de deseos, de habitar espacios para escapar de posiciones victimizantes y de posiciones que perpetúan la violencia de género, la discriminación y la estigmatización en distintos niveles. Observamos cómo a través de diversas caracterizaciones y configuraciones vinculares se construyen identidades que, en lugar de recibir órdenes, castigos y de sufrir, actúan, toman decisiones e incluso son conscientes de las injusticias, interpelando a lectores y lectoras a cuestionarse lugares que continúan preservándose en muchos otros ámbitos y que se encuentran naturalizados como parte de la vida cotidiana.

Encontrar estas representaciones no es menor: cuestionan lo que es visto como esperable o dado y como parte de lo que se entiende por sentido común (Gramsci, 1993). Sin embargo, analizamos también cómo el hecho de mostrar otras posibilidades por fuera de los esquemas tradicionales no implica necesariamente distanciarse de mensajes moralizantes que, ya sea de forma explícita o implícita, adopten las posturas que marcan la esencia de los cuentos populares: establecer directivas, marcar líneas demarcatorias que separen lo que está bien de lo que está mal y apelar al castigo o la condena para interiorizar una lección. Así, notamos cómo las rupturas propuestas no llevan necesariamente a distanciarse de la condena y la absolución que sostienen estructuras de dominación patriarcales. En distintas medidas, podríamos decir que los cuentos analizados de nuestro corpus - con fechas de edición ya sean más o menos cercanas al 2015, entendido como punto de inflexión de los movimientos feministas - toman estos

mecanismos y los elaboran como parte del mensaje. ¿Hasta qué punto entonces la constitución de un sujeto enunciador que detenta el saber y/o imparte juicios y castigos sobre la base de una inversión de roles de género se separa de la estructura asimétrica de poder que sustenta la hegemonía patriarcal? ¿En qué medida exaltar la realización individual desestabiliza efectivamente una tradición de representaciones afianzadas sobre bases sociales y culturales? ¿Qué lugar se otorga a la acción colectiva para revocar mandatos? ¿No podríamos hablar, en el caso de las reversiones más recientes, de una forma alternativa de transmitir una moraleja que entra en consonancia con los valores de época desde el prisma de lo “políticamente correcto”?

Con esto no queremos desvalorizar la importancia de libros para las infancias que rompan estereotipos de género y roles que continúan siendo concebidos como parte de un destino biológico en lugar de como construcciones culturales. Su presencia tiene un papel central desde la primera infancia e incluso como parte de los lineamientos curriculares planteados por la Ley de Educación Sexual Integral. Abren un espacio para desnaturalizar y problematizar lo que se considera “normal” y muestran que, frente a la aceptación, la rebeldía y el desafío son posibles, que quienes históricamente tuvieron vedada la palabra, pueden hablar, discutir, negarse a profundizar las imposiciones y construir algo propio.

Sin embargo, teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, creemos que no podemos considerarlos propiamente contrahegemónicos, en tanto continúan reproduciendo las estructuras mencionadas. Como decíamos, fue el contexto social lo que permitió, en los últimos años, hacer un lugar cada vez más grande para productos que disputen sentidos, o incluso, para poner en valor otros existentes en el mercado editorial con anterioridad al 2015, que antes no eran contemplados desde una perspectiva de género. Es este mismo contexto el que continúa profundizándose, habilitando posibilidades de sumar problematizaciones y dudas que podrían reflejarse, por ejemplo, a través de personajes más complejos que no necesariamente muestren la deconstrucción de sentidos como un proceso acabado y conclusivo, sino como uno dinámico y cambiante. Habiendo alcanzado ciertas bases de discusión, se abren oportunidades que pueden resultar aún más enriquecedoras, que permitirían avanzar por otros caminos en consonancia con los cambios de época, para pensar en otro nivel de transformaciones que, además de dejar de lado las asimetrías propias de papeles sexualizados pueda, eventualmente, generar otra clase de desafíos.

Bibliografía

ADAMS, C. (1990). *La política sexual de la carne. Una teoría crítica feminista vegetariana*. Nueva York: Continuum International Publishing Group.

AGARWAL, B. (2004). El debate sobre género y medio ambiente: lecciones de la India. En: Vázquez García, V., Velázquez Gutiérrez, M., *Miradas al futuro: hacia la construcción de sociedades sustentables con equidad de género*. México DF: UNAM.

ANDRUETTO, M.T. (5 de julio de 2008). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Ponencia presentada en la Jornada de Literatura Infantil y Juvenil *Abrir un libro, abrir un mundo*, Seminario de Literatura Infantil Latinoamericana. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <https://acortar.link/OV1z8j>

ANGENOT, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ARIÈS, P. (1987). *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Madrid: Taurus.

ARGÜELLES, S. (3 de agosto de 2021). *¿Por qué y cómo se relaciona el feminismo con temas ambientales, como la contaminación plástica?* Plastic Oceans. Recuperado de: <https://acortar.link/s4AG70>

ARÚS MARTÍNEZ, C. (febrero de 2020). Veganismo y soberanía alimentaria: una alternativa al sistema de consumo y producción actual de carne. *GeoGraphos*, Vol.11, N° 123, p.26-54. Universidad de Alicante Alicante: Grupo Interdisciplinario de Estudios Críticos y de América Latina (GIECRYAL). Recuperado de: <https://acortar.link/iWAD37>

BAJTÍN, M. y MEDVÉDEV P. (1993). La evaluación social, su papel, el enunciado concreto y la construcción poética. *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, pp. 9-18. La Habana-México D.F.

BARBERO, J.M. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.

BIRGITTA ROOTH, A. (1951). *The Cinderella Cycle*. Indiana: Lund

BOURDIEU, P. (2000). *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.

BUTLER, J. (1990). *El género en disputa*, Barcelona: Paidós.

BUTLER, R. (1969). Age-ism: Another form of bigotry. *The Gerontologist*, Vol. 9, N° 4. The Gerontological Society of America.

BUTLER, R. (1980). Ageism: A foreword. *Journal of Social Issues*, Vol. 36, N° 2. Wiley-Blackwell.

CANTILLO VALERO, C. (2015). *Imágenes infantiles que construyen identidades adultas. Los estereotipos sexistas de las princesas disney desde una perspectiva de género.* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España]. Recuperado de: <https://acortar.link/JI7lnq>

CAMPIONE, D. (2005). Hegemonía y contrahegemonía en la América Latina de hoy. Apuntes hacia una nueva época. *Sociohistórica*, N° 17-18. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Investigaciones Socio Históricas.

CARCAÑO VALENCIA, E. (2008). Ecofeminismo y ambientalismo feminista. Una reflexión crítica. *Argumentos*, Vol. 21, N° 56, México. Recuperado de: <https://acortar.link/Ov8oq4>

CENTRO DE ESTUDIOS LEGALES Y SOCIALES (18 de junio de 2020). *Soberanía alimentaria: producción justa para una alimentación de calidad.* Recuperado de: <https://acortar.link/Wonvoo>

CHIUMINATTO ORREGO, M. (2011). Relaciones texto-imagen en el libro-álbum. *Universum, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, Vol. 1, N° 26, Chile: Universidad de Talca. Recuperado de: <https://acortar.link/CSgoTa>

CLIO HISTORIA (1 de noviembre de 2019). *Y comieron perdices.* Recuperado de: <https://acortar.link/cFXWZm>

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

DELLARCIPRETE, R. (julio-diciembre de 2014). La representación de la mujer en la narrativa argentina de fin de siglo XIX. Una etiología imaginaria del cuerpo y la moral femenina. En *Discursos y representaciones literarias en los textos de los escritores de la coalición del '80, sus opositores y excluidos, ideas-imágenes y derivaciones históricas.* Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <https://acortar.link/Frg7wq>

DORFMAN, A. Y MATTELART, A. (2002). *Para leer al Pato Donald*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ESTEBAN, A. Y MARTÍNEZ, D. (2019). ¿Conoces a Petit? La representación de la infancia en un libro álbum de Isol. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, Vol.4, N° 8, Mar del Plata: Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

FERNÁNDEZ, J.L y TOBI, X. (2009). Criminal y contexto: estrategias para su figuración. *Letras, imagen, sonido. Ciudad mediatizada*, N° 2, 2do semestre 2009, Buenos Aires: UBACyT.

FOUCAULT, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

FOUCAULT, M. (2011). Tomo I: “La voluntad del saber”. *Historia de la sexualidad*, Buenos Aires: Siglo XXI.

GRAMSCI, A. (1993). *La política y el Estado moderno*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

GIBERTI, E. (2017). Sexismo. *Diccionario Enciclopédico de Legislación Sanitaria*. Ministerio de Salud de la República Argentina. Recuperado de: <https://acortar.link/mDgwMi>

GÓMEZ, L. (2013). *Cuentos de hadas y cine: estudio comparativo de “La Cenicienta”*. [Trabajo de grado, Educación Primaria, Facultad de Letras y de la Educación, Universidad de la Rioja, España]. Recuperado de: <https://acortar.link/BeWY3Y>

HARTA – URUGUAY (29 de octubre de 2020). *¿Qué es el feminismo antiespecista?* Recuperado de: <https://acortar.link/tDaV0s>

LEY N° 26.485 DE 2009. Ley de protección integral a las mujeres. 11 de marzo de 2009. Recuperado de: <https://acortar.link/uIc09>

LARRALDE, G. (2014). *Los mundos posibles*. Buenos Aires: Recursos Editoriales.

LOYA ORELLANA, L.M. (2018). Cenicienta y su adaptación al universo oral, escrito y cinematográfico. *Interpretextos*, N° 20, pp. 31-50. Universidad de Guanajuato: México. Recuperado de: <https://acortar.link/nwKhRg>

MAFFÍA, D. (2008). *Contra las dicotomías, feminismo y epistemología crítica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Recuperado de: <https://acortar.link/3Ixgef>

MARTÍNEZ-MALDONADO, M; VIVALDO-MARTÍNEZ, M y MENDOZA-NÚÑEZ, V. (2008). ¿Qué es el viejismo? En *Viejismo: prejuicios y estereotipos de la vejez*. México: Facultad de Estudios Zaragoza. UNAM. Recuperado en: <https://acortar.link/ek18aS>

MEDINA-VINCENT, M. (2020). Los retos el feminismo en el mundo neoliberal. *Revista Estudios Feministas*, Vol. 28, N° 1. Centro de Filosofía e Ciências Humanas e Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina. Recuperado de: <https://acortar.link/HpWDIT>

MELO, A. (2011). *Historia de la literatura gay en Argentina*. Buenos Aires: Editorial LEA.

MOROTE MAGÁN, P. (2008). *El cuento de tradición oral y el cuento literario: de la narración a la lectura*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://acortar.link/YSroxj>

PISANTY, V. (1995). *Cómo se lee un cuento popular*. Buenos Aires: Paidós.

PORTAL EDUCAR (13 de agosto de 2021). *El amor romántico*. Recuperado de: <https://acortar.link/KF3ad3>

PROPP, V. (1998). *Morfología del cuento*. España: Akal.

RICO PALACIO, D. (2019). Individuo, trabajo y neoliberalismo. *Revista filosofía UIS*, Vol. 18, N° 1. Escuela de Filosofía de la Universidad Industrial de Santander de Colombia. Recuperado de: <https://acortar.link/pJ50X1>

RUBIN, G. (1986). El tráfico de mujeres. Notas sobre una economía política del sexo. *Nueva Antropología*, Vol. VIII, N. ° 30. México: UNAM.

RUIZ CARRERAS, M. (2019). Papeles críticos: La política sexual de la carne. Una teoría crítica feminista vegetariana. *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, N° 1, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Recuperado de: <https://acortar.link/Rlx2de>

SÁNCHEZ PINZÓN, K. (2021). *Mamá Oca: los cuentos originarios de la tradición oral francesa a través del estudio de la obra de Robert Darnton*. Lucem, Programa de Historia-FCSH-Universidad Externado de Colombia. Recuperado de: <https://acortar.link/j4TAxC>

SANTORO, S. (20 de septiembre de 2019). El rol de las mujeres en la historia argentina desde una mirada feminista. *Página/12*. Recuperado de: <https://acortar.link/MOarLv>

SARDI V. y TOSI, C. (2021). *Lenguaje inclusivo y ESI en las aulas. Propuestas teórico-prácticas para un debate en curso*. Buenos Aires: Paidós.

SORIANO, M. (1995). *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires: Colihue.

SEGRE, C. (1985), Tema/motivo. En *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica.

STEIMBERG, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

TELEVISIÓN PÚBLICA. (1 de octubre de 2019). *Re-Generando conceptos: Amor romántico*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=yJwgag8bQIE>

TOSI, C. (2017). La indeterminación como recurso narrativo. Un análisis discursivo en torno al tratamiento de temas tabúes en libros álbum publicados en la argentina. *Revista de Ciências Humanas*, Vol. 17, Nº 2. Brasil: Universidad Federal de Viçosa.

TOSI, C. (2018). *Escritos para enseñar. Los libros de texto en el aula*. Buenos Aires: Paidós.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE TRES DE FEBRERO (8 de abril de 2019). *Una introducción al pensamiento de Judith Butler*. Recuperado de: <https://acortar.link/2IMmqc>

WITTIG, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Editorial Egalés.

WORLD HISTORY (4 de abril de 2019). *María de Francia*. Recuperado de: <https://acortar.link/iHclYz>

VERDUGO, C. (2021). *#InfanciasLibres, Las representaciones de la infancia y los roles de género en las colecciones “Antiprincesas” y “Antihéroes” de la editorial Chirimbote*, [Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires]. Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales.

VERÓN, E. (1985). El análisis del “Contrato de Lectura”, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media. En *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*. IREP: París

ZIPES, J. (1986). *No apuestes por el príncipe: cuentos de hadas feministas contemporáneos en América del Norte e Inglaterra*. Nueva York: Methuen.

Anexo – Corpus de análisis

ALMODÓVAR, A.R y TAEGGER, M. (2004). *La verdadera historia de Caperucita Roja*. Andalucía: Kalandraka.

ANÓNIMO (s/f), La fiaba della nonna. En PISANTY, V. *Cómo se lee un cuento popular* (pp. 195-196). Buenos Aires: Paidós.

ANDRÉS, J.C. (2019). *¿Qué me cuentas, Caperucita?* Madrid: Algar.

CANIZALES (2020). *Cenicienta. Mi verdadera historia*. Madrid: Lata de Sal.

GAUDES, B. y MACÍAS, P. (2015), *Érase dos veces Cenicienta*. Madrid: Cuatro Tuercas.

GRIMM, J. y GRIMM, W. (1812). Rotkäppchen. *Cuentos de la infancia y del hogar. Cuentos de Mamá Oca*. En PISANTY, V. *Cómo se lee un cuento popular* (pp. 199-202). Buenos Aires: Paidós.

GRIMM, J. y GRIMM, W. (1812). Aschenputtel. En *Cuentos de la infancia y del hogar*. Recuperado de: <https://acortar.link/MC3nmv>

LERAY, M. (2009). *Una Caperucita Roja*. México: Océano.

LÓPEZ SALAMERO, N. y CAMEROS SIERRA, M. (2015). *La Cenicienta que no quería comer perdices*. Buenos Aires: Madreselva.

PERRAULT, C. (1697). Cendrillon. En *Cuentos de Mamá Oca*. Recuperado de: <https://acortar.link/M01N3V>

PERRAULT, C. (1697). Le Petit Chaperon Rouge. *Cuentos de Mamá Oca*. En PISANTY, V. *Cómo se lee un cuento popular* (pp. 196-198). Buenos Aires: Paidós

SCALITER, J. e IGLESIAS, D. (2017). *Otra Caperucita Roja*. Buenos Aires: Chirimbote.

SCALITER, J e IGLESIAS, D. (2018). *Anti Cenicienta*. Buenos Aires: Chirimbote.