

## LOS CAMINOS DEL BOSQUE Y SUS ECOS EN LAS VOCES INFANTILES: DE LAS AGUJAS Y ALFILERES A LA FUGA MÁGICA<sup>1</sup>

María Inés Palleiro<sup>2</sup>

**RESUMEN:** En este trabajo, comparo relatos folklóricos infantiles recogidos de boca de los mismos niños, con registros escriturarios y mediatizados de las matrices “Caperucita Roja” y “Blancanieves”. La comparación permite advertir las brechas intertextuales entre narración oral, fijación escritural y recreación mediatizada, y reconocer estilos de narración diferenciados. Los relatos dan cuenta de un entramado intertextual de resignificaciones desde el universo de experiencias infantiles, con una *performance* propia.

**Palabras-clave:** Caperucita Roja. Blancanieves. Fuga mágica. Narrativa folklórica infantil. Argentina.

**ABSTRACT:** This article offers a comparison between oral folktales narrated by children and scriptural and filmic versions of two narrative matrices: Red Riding Hood and Snow White. Such comparison shows the intertextual gap between orality and literacy, and reflects as well differential styles of storytelling, dealing with different cultural contexts. Comparative analysis also reveals the intertextual gap between orality and the media, mixed up in the children’s voices which recontextualise folk matrices with their own styles. The aim is to point out such recontextualization of folk narrative patterns in the voices of the children, who give new meanings to old stories.

**Keywords:** Little Red Riding Hood. Snow White. Magic Flight. Children’s folktales. Argentina.

### 1 Reflexiones teóricas

La narración folklórica se caracteriza por su diversidad de itinerarios a partir de estándares narrativos generales, puestos en acto en situaciones particulares de discurso. En su reflexión sobre géneros discursivos y poder social, Briggs y Bauman (1992)<sup>3</sup> llaman la atención sobre las brechas intertextuales entre patrones genéricos y su puesta en discurso en hechos comunicativos concretos para imponer su recepción en un contexto. Por su parte, Mukarovsky (1977)<sup>4</sup> destaca la importancia de detalles en apariencia irrelevantes para la producción del sentido de la obra folklórica, articulada a partir de combinaciones de núcleos sémicos heterogéneos. Sobre la base de estos conceptos, y

---

<sup>1</sup> Foram respeitadas as normatizações do país de origem.

<sup>2</sup> Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”. Universidad de Buenos Aires.

<sup>3</sup> Ch. Briggs y R. Bauman (1992), Genre, intertextuality and social power, *Journal of Linguistical Antropology*, II: 131-172.

<sup>4</sup> J. Mukarovsky (1977), Detail as the basic semantic unit in folk art, *The word and verbal art*, ed. J. Burbank and P. Steiner, New Haven & London: Yale University Press, 180-204.

de parámetros utilizados por Bajtín para la delimitación de los géneros discursivos<sup>5</sup>, defino la matriz como patrón de configuración del relato folklórico, constituido por un conjunto de regularidades temáticas, compositivas y estilísticas comunes a diversas manifestaciones narrativas, identificadas mediante la confrontación intertextual<sup>6</sup>. Las transformaciones de la matriz, que adquieren forma de adiciones, supresiones, sustituciones y desplazamientos de detalles de la cadena discursiva, dan lugar a bifurcaciones virtualmente infinitas, similares a las conexiones dispersivas de la memoria y a la estructura diseminativa del hipertexto virtual. El efecto de sentido global del relato folklórico se produce a partir del descubrimiento de la conexión flexible de dichas estructuras dispersivas.

Por su parte, Bruner caracteriza la narración como modalidad cognitiva de articulación secuencial de la experiencia<sup>7</sup>. Este recorrido secuencial puede ser deconstruido en itinerarios no secuenciales y recorridos múltiples, similares a las asociaciones flexibles de la memoria<sup>8</sup>. Con estos fundamentos, considero el relato folklórico como expresión narrativa espontánea de la identidad cultural de un grupo, que se articula a partir de la transformación de matrices narrativas fijadas en el curso diacrónico de la transmisión tradicional, actualizadas en cada nueva situación de discurso. Entiendo asimismo la tradición en su dimensión procesual de resemantización del pasado a la luz del presente<sup>9</sup>.

Los itinerarios de la narrativa oral encuentran en voces infantiles modalidades particulares de actualización de la tradición, con la cultura y el estilo personal de cada narrador.

## 2 El archivo de relatos

---

<sup>5</sup> M. Bajtín (1982), *Estética de la creación verbal*, México: Siglo Veintiuno.

<sup>6</sup> M. Palleiro (2004), *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

<sup>7</sup> J. Bruner (2003), *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, México: Fondo de Cultura Económica.

<sup>8</sup> J. Assman Jan (1997), *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino: Einaudi.

<sup>9</sup> R. Handler & Jocelyn Linnekin (1984), Tradition: genuine or spurious?, *Journal of American Folklore*, 97 (385): 273-290.

Considero el archivo, en su acepción etimológica de *arkhé*, o principio de organización y domiciliación del recuerdo colectivo<sup>10</sup>, y trabajo con un archivo configurado por diferentes versiones de “Caperucita Roja”, que corresponde al tipo folklórico número 333, “*Red Riding Hood*”, con la siguiente descripción temática: “*The wolf or other monster devours human beings until all of them are rescued alive from his belly*”<sup>11</sup>. El “tipo” constituye una combinación relativamente estable de unidades temáticas mínimas o “motivos”, identificables en los relatos folklóricos de las más diversas latitudes y períodos históricos, inventariados en un índice universal<sup>12</sup>.

Además de las regularidades de tipos y motivos temáticos, tengo en cuenta la estructura compositiva de las secuencias y el trabajo poético sobre el mensaje, relacionado con las variaciones contextuales. Comparo, de este modo, una versión oral recogida de boca de una niña en una zona rural de la provincia de La Rioja, y otra registrada en el ámbito urbano de Buenos Aires, de un niño migrante peruano, para contrastarlas a su vez con una fijación escrituraria de Darnton correspondiente a la Francia del Antiguo Régimen<sup>13</sup>, y con una glosa de versiones francesas del siglo XIX recopiladas por Ivonne Verdier y comentadas por Mary Douglas<sup>14</sup>. Focalizo mi interés en las conexiones entre versiones orales, escritas y fílmicas, y en los itinerarios alternativos de las matrices de “Caperucita” y “Blancanieves”, que tienen en común el tópico de la fuga mágica. Pongo el acento en el entrecruzamiento de recorridos narrativos y en la capacidad de transformación de las matrices folklóricas, vigentes desde los albores de la humanidad y renovadas en voces infantiles, en el umbral de un nuevo milenio signado por el auge de tecnologías de mediación.

---

<sup>10</sup> J. Derrida (1997), *Mal de archivo*, Madrid: Trotta.

<sup>11</sup> H. Uther (2004), *The types of International Folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

<sup>12</sup> S. Thompson (1946), *The folktale*, New York: The Dryden Press.

<sup>13</sup> R. Darnton (1987), *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia de la cultura francesa*, Méjico: Fondo de Cultura Económica.

<sup>14</sup> M. Douglas (1998), *Estilos de pensar. Ensayos críticos sobre el buen gusto*, Barcelona: Gedisa.

### 3 Caperucita y sus registros escriturarios: el camino de las agujas y el de los alfileres

De los múltiples itinerarios de “Caperucita Roja”, el de la obra de Darnton traza una línea de continuidad entre cultura popular y cultura de *élite* en el Antiguo Régimen. Recurre entonces a la matriz de “Caperucita Roja” para interpretarla a la luz de las representaciones culturales de la época (aquí não vai coma e nem ponto e coma) y ofrece como base la siguiente fijación escritural:

*Había una vez una niñita a la que su madre le dijo que llevara pan y leche a su abuela. Mientras la niña caminaba por el bosque, un lobo se le acercó y le preguntó adónde se dirigía.*

*- A la casa de mi abuela- le contestó.*

*- ¿Qué camino vas a tomar, el de las agujas o el de los alfileres?*

*- El camino de las agujas.*

*El lobo tomó el camino de los alfileres y llegó primero a la casa. Mató a la abuela, puso su sangre en una botella y partió su carne en rebanadas sobre un platón.*

*Después se vistió con el camisón de la abuela y esperó acostado en la cama.*

*La niña tocó a la puerta.*

*- Entra, hijita*

*- ¿Cómo estás, abuelita? Te traje pan y leche*

*- Come tú también, (dijo la ) abuelita. Hay carne y vino en la alacena.*

*La pequeña niña comió así lo que se le ofrecía; y mientras lo hacía, un gatito dijo:*

*- ¡Cochina! ¡Has comido la carne y has bebido la sangre de tu abuela!*

*Después el lobo le dijo:- Desvístete y métete en la cama conmigo.*

*- ¿Dónde pongo mi delantal?*

*- Tíralo al fuego; nunca más lo necesitarás.*

*Cada vez que se quitaba una prenda (el corpiño, la falda, las enaguas y las medias), la niña hacía la misma pregunta; y cada vez el lobo le contestaba:- Tírala al fuego, nunca más la necesitarás.*

*Cuando la niña se metió en la cama, preguntó:- Abuela, ¿por qué estás tan peluda?*

*- Para calentarme mejor, hijita.*

*- Abuela, ¿por qué tienes esos hombros tan grandes?*

*- Para poder cargar mejor la leña, hijita.*

- *Abuela, ¿por qué tienes esas uñas tan grandes?*
  - *Para rascarme mejor, hijita.*
  - *Abuela, ¿por qué tienes esos dientes tan grandes?*
  - *Para comerte mejor, hijita.*
- Y el lobo se la comió.*

La instancia episódica inicial es la de la salida de Caperucita de casa de su madre hacia la de su abuela (función del “alejamiento” o “salida del héroe” de Propp<sup>15</sup>), introducida por la fórmula estereotipada “Había una vez”, que sitúa la acción en un *illo tempore* abstracto, que marca el ingreso en un mundo posible ficcional. La secuencia siguiente es la del encuentro de Caperucita en el bosque con el lobo, quien actúa, en términos del esquema actancial de Greimas, como Antagonista<sup>16</sup>. Esta versión agrega, en comparación con las que consideraré luego, el detalle indicial de la disyunción entre el camino de las agujas y el de los alfileres, que sustituye a la del camino más largo o el más corto de otros recorridos. Douglas ofrece una interpretación de esta disyunción, y toma como base versiones recogidas por Verdier en comunidades rurales francesas del siglo XIX, que presentan la misma alternativa. Afirma que en el contexto rural francés los alfileres representaban instrumentos de costura fáciles de usar para ligazones transitorias, mientras que las agujas, empleadas (empleadas) con pericia y perseverancia, servían para uniones permanentes. El alfiler constituía, en este contexto, un significante metafórico, cuya significación simbólica se relacionaba con la castidad de la virgen, mientras que las agujas, asociadas con la penetración y los orificios, representaban la vida sexual de la mujer adulta, apta para la responsabilidad de uniones duraderas. Para Douglas, la mención de agujas y alfileres generaba en el oyente francés la expectativa de un relato vinculado con los roles de la mujer en su ciclo vital. Explica así que, al despuntar la pubertad, la joven campesina francesa solía trasladarse a otra aldea

---

<sup>15</sup> V. Propp (1972), *Morfología del cuento*, Buenos Aires: Juan Goyanarte.

<sup>16</sup> A. Greimas (1976), *Semántica estructural*, Madrid: Gredos. El autor propone aquí un esquema general del relato, a partir de una instancia inicial de Ruptura del Orden, restaurada en una Armonía final por mediación de una serie de Pruebas cumplidas por el Sujeto-Héroe, quien vence a un Antagonista con el auxilio de Adyuvantes. El enfrentamiento con el Antagonista es provocado por el deseo de posesión de un Objeto, entregado por el Destinador a un Destinatario. Por su parte, Propp reduce las acciones de todo relato a un inventario fijo de treinta y una “funciones” válidas para relatos de todo tiempo y lugar, recombinables entre sí en infinitas variantes. Estos modelos, que adolecen de excesivo esquematismo, resultan sin embargo útiles para un ordenamiento de la estructura narrativa.

acompañada de otras para pasar el invierno con la modista, en una suerte de iniciación en la primera juventud. Allí las muchachas aprendían rudimentos de costura, a lucir sus encantos y a ser prudentes en cuestiones sexuales. El regreso al hogar en primavera tenía implicancias ceremoniales, dado que se esperaba que las jóvenes hubieran alcanzado el período del cortejo, de los alfileres y de las relaciones transitorias. El paso de las estaciones estaba asociado con su maduración, que las convertiría en mujeres listas para la unión permanente del matrimonio, vinculado con el trabajo serio de las agujas. El análisis de esta autora apunta, en síntesis, a rastrear indicios de representaciones culturales del contexto en relación con roles de género.

En Darnton, Caperucita elige el camino de las uniones permanentes de las agujas y el lobo, el de las uniones transitorias de los alfileres, que le permite llegar antes a la casa de la abuela. Esta diferencia marca una contraposición entre ambos personajes, que persiguen objetivos diferentes, simbolizados en la bifurcación de caminos. La llegada del lobo a la casa da lugar a la secuencia del encuentro con la abuela para comérsela, que presenta, con respecto a la versión infantil, el agregado de detalles escatológicos tales como poner su sangre en una botella y colocar su carne en un plato. Este y otros aspectos “brutales” le sirven para proponer una interpretación a la luz del significado de distintos indicios de la vida cotidiana del Antiguo Régimen, evidenciada por la referencia a la modalidad de preparación y presentación de alimentos y bebidas, “*en una botella*” y “*en rebanadas, en un platón*”. También la versión infantil hace referencia a modalidades alimenticias de la comunidad de origen del narrador migrante, con una supresión de tales detalles escatológicos. Darnton vincula tales indicios con las duras condiciones de vida de los campesinos de la época, en un ámbito en que resultaba peligroso para una niña aventurarse por los caminos.

En la secuencia siguiente tiene lugar el *strip tease* de Caperucita, que culmina con su muerte en las fauces del lobo. En el plano estilístico, predomina el diálogo, estructurado en dos series de preguntas y respuestas, de acuerdo con el esquema regular del estilo formulaico propio del discurso folklórico, con una función mnemotécnica. La primera está articulada a partir de una enumeración gradual de las prendas de vestir de las que la niña se va despojando. Las preguntas se refieren a cada prenda, y todas dan lugar a una idéntica respuesta que preanuncia el brutal desenlace, en un aumento gradual de la tensión narrativa (“*¡Tíralo al fuego; nunca más lo necesitarás!*”). En la segunda serie, las interrogaciones apuntan a identificar la función del gran tamaño de distintas partes del físico del lobo, en un juego metonímico de fragmentación corporal. Este interrogatorio

refleja el carácter del cuerpo como entidad socialmente construida<sup>17</sup>, que adquiere relevancia en esta secuencia, focalizada en la visión monstruosa del cuerpo masculino del lobo, en una antítesis con el de Caperucita, cuya desnudez e indefensión progresiva están presentadas también a partir de un juego metonímico. La versión de Darnton pone el acento en este *strip tease*, suprimido en la versión infantil. Esta última focaliza el eje narrativo en el equívoco que lleva a la protagonista a confundir el cuerpo del lobo con el de la abuela y en la marca del gran tamaño de sus partes, mediante una hipérbole unida al juego metonímico. Los aspectos cruentos son reducidos al mínimo, en un cambio de focalización que pone el acento en la secuencia agregada de la huida de Caperucita. Otra diferencia es la sustitución de la muerte de Caperucita por la del lobo, ejecutada por el personaje auxiliar agregado del cazador.

En la versión infantil, la modalidad interrogativa es sustituida por la exclamativa, propia de una aserción enfática que reemplaza a la duda. Estas modalidades enunciativas funcionan como indicios de afectividad conmocionada de la protagonista, que acentúa el tono trágico. En ambas versiones, está presente el interrogatorio cuyas respuestas evidencian la función indexical de la corporalidad como indicadora de usos sociales.

Este es el eje de la interpretación de Douglas, quien contrapone el “*buen gusto*” de la adecuación de la corporalidad de la mujer a los ciclos naturales a “*los usos de la vulgaridad*” del cuerpo masculino, representado en este caso por el lobo. Para Douglas, tales usos de la vulgaridad están asociados, mediante una condensación metafórica, con rituales antropofágicos de pasaje a la juventud, correlativo del ritual doméstico femenino del pasaje de los alfileres a las agujas. En términos de Verón<sup>18</sup>, este diálogo entre Caperucita y el lobo evidencia el valor del cuerpo como capa metonímica de producción del sentido, asociado con su dimensión de signo indicial de existencia de aquello a lo que representa, capaz de reflejar huellas del contexto cultural.

En Darnton, al final de la primera serie de preguntas, el texto presenta un segmento comentativo intercalado, precedido por el marcador iterativo “Cada vez”, que constituye un indicio del registro escritural, en el que el narrador interviene como instancia de articulación cohesiva del relato. Esta cláusula de transición precede a la acción del lobo de meterse en la cama, *climax* de la secuencia, de fuertes connotaciones sexuales. Este *climax* tiene su correlato en el desenlace de la

---

<sup>17</sup> D. Le Breton (2002), *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires: Nueva Visión.

<sup>18</sup> E. Verón (1989), *Cuerpo significativo*, *Educación y comunicación*, comp. L. Rodríguez Illera, Barcelona: Paidós, 41-61.

secuencia siguiente, en la que el narrador general refiere, con concisión epigramática, que el lobo se comió a la protagonista. Tal acción presenta una analogía con la consumación del acto sexual. Este aspecto es enfatizado por Fromm<sup>19</sup>, quien propone una interpretación desde una perspectiva psicoanalítica, según la cual el encuentro con el lobo es una metáfora del descubrimiento de la sexualidad de la protagonista, cuya caperuza roja constituye un símbolo cromático de entrada en la pubertad.

La gravitación del contexto social resulta mucho más evidente en Douglas, que focaliza el interés en otro recorrido alternativo de la matriz en la recopilación de Verdier, relacionado con la secuencia final de la fuga de Caperucita. Esta secuencia constituye una adición con respecto a la versión de Darnton, que remite al tópico de la fuga mágica. Este tópico corresponde al tipo folklórico "The magic flight"<sup>20</sup>, retomado en la versión infantil y en la recreación cinematográfica de Blancanieves y los siete enanitos. En las versiones consideradas por Douglas, Caperucita logra escaparse del lobo con la excusa de ir al baño, y huye por la ventana hacia el campo con la ayuda de unas lavanderas. La autora interpreta este recorrido en clave de género, y destaca el rol solidario de la mujer, capaz de ayudar a sus congéneres a sobrevivir en un universo masculinizado. También Darnton interpreta el relato a la luz de las huellas indiciales del contexto en la estructura textual, constituidas por detalles capaces de dar al mensaje un sentido diferente del de la versión infantil. Merece destacarse, además, en Darnton y de Douglas, la mediación interpretativa de la escritura antropológica<sup>21</sup>, que incorpora categorías interpretativas tales como la contraposición entre cultura popular y cultura de élite, y la perspectiva de género. Estos autores ponen en discurso la brecha intertextual entre performance oral y registro escritural de la matriz folklórica, que resulta más notoria en su confrontación con las versiones orales infantiles recogidas en la Argentina de fin del siglo XX y comienzos del XXI.

#### **4 “Caperucita y los queques”: el camino más corto y el camino más largo**

---

<sup>19</sup> E. Fromm (1972), *El lenguaje olvidado*, Buenos Aires: Paidós.

<sup>20</sup> H. Uther (2004), *op. cit.*, tipo No. 313.

<sup>21</sup> Ver al respecto J. Clifford (1986), Introduction, *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*, ed. J. Clifford and G. Marcus, Berkeley: University of California Press.

Estos itinerarios fijados por autores europeos me sirvieron como marco para analizar versiones orales infantiles, como la de “Caperucita y los queques”, recogida por Diana Pedrini en Buenos Aires, en el contexto de un seminario que dicté en 2001, una de cuyas actividades fue la recolección de relatos folklóricos en el contexto urbano:

*Había una vez una Caperucita Roja que...le llamaban así porque siempre usaba una manta roja...*

*Entonces, un día l’abuelita...eeh...laa...la mamá le dice: -Caperucita, andá a llevarle estos queques y estos bocadillos a l’abuelita...*

*Entonces...eeh... Caperucita Roja dijo: - ¡Bueno, mamá, ya voy!*

*Entonces, dice:- ¡Ah, ten cuidado quee... que te vayas a encontrar con el lobo feroz!  
- ¡Lo haré, mamá!*

*Y se va...*

*Mientras, se va saltando por el bosque...eeh... va agarrando flores, y...jugando con los animales...*

*Pero entonces, el lobo, entre unas ramas, lo ve...la ve a la Caperucita Roja...y se disfraza como un hombre...*

*Entonces va, y le dice:- Caperucita, ¿adónde vas?*

*Caperucita le dice: - A llevar una flor de achi[ra]... a... a l’abuela...eeh... y unos queques y unos bocados ...*

*- ¡Ah, entonces, estee...te voy aa...te voy a dejar por el... para que vayas por el camino aás corto...*

*Y entonces, Caperucita le cree...*

*Entonces, van y dicen: -¡Por acá, eh! ¡Ve y podrás llegar más rápido!*

*Entonces, la Caperucita va, mientras que el lobo la engañó...*

*Va...eeh...va por...eeh...el lobo, mientras que va por el camino más largo a toda velocidad... y llega primero a la casa de l’abuela...yy...dice: -¡Toc, toc!*

*Y l’abuela le dice: -¿Quién es?*

*- ¡Soy yo, Caperucita!*

*Dice: - ¡Pasa, hija!*

*Entonces ¡Paf!...Tira la puerta, el lobo...yy...dice...¿cómo es?...Eeh...La enrolló, la envolvió con tiras, y le tapó la boca, y la metió al armario...*

*Entonces...eeh...después...se viste como la abuelita, y se metió a la cama...*

*Yy...después de un rato, estee...eeh...suena la puerta: -¡Toc, toc!*

*Y dice: -¿Quién es?- el lobo*

*Dice: -¡Soy yo, Caperucita!*

*-¡ Pasa, hija!*

*Y entonces, pasa, la Caperucita yy...yy...*

*Entonces, dice:-¡Abuelita! ¡Acá te traje bocadillos, flores y...queques...! ¡Te lo dejo en la mesa!*

*Y el lobo dice: -¡Bueno, gracias!*

*Y entonces, se va al lado de la abuelita, y dice:-¡Abuelita! ...¡Qué ojos más grandes que tienes!*

*- ¡Son para verte mejor!*

*- ¡Abuelita, qué orejas tan grandes que tienes!*

*- ¡Son para oírte mejor!*

*- ¡Abuelita, qué nariz tan grande que tienes!*

*- ¡Es para olerte mejor!*

*- ¡Abuelita, qué manos tan grandes que tienes!*

*- ¡Son para abrazarte mejor!*

*- ¡Abuelita, qué boca más grande que tienes!*

*- ¡Son para comerte mejor!*

*Entonces l'abuelita... eeh...la Caperucita...sale...asustada...eeh...rajando...corriendo...y...y s' encuentra en el camino...a un cazador...*

*Entonces, el caa' ...decía:-¡Ayuda, ayuda, por favor! ¡El lobo está que me persigue...y me tiene a mi abuelita en el armario...estee...acá, de mi abuelita!*

*Entonces, el cazador dice: -¡Llevame adonde está el lobo!*

*Entonces, la lleva...yy...yy...va, y lo mata...al lobo, lo mata de un tiro...*

*Entonces, van corriendo a la casa...yy...la sacan a la abuelita del armario...*

*Entonces, todos se dieron un fuerte abrazo...comieron los queques y los bocadillos...y todos vivieron felices. ¡Fin!*

El esquema compositivo se abre con una secuencia que corresponde, al igual que en Darnton, a la salida de Caperucita hacia la casa de su abuela, para llevarle “*queques*” y “*bocadillos*” que sustituyen al “*pan*” y la “*leche*” de dicho texto. Tales detalles sustitutivos constituyen indicios de la modalidad de alimentación del ámbito de procedencia del narrador, que resignifica la matriz de acuerdo con su propio universo de referencias culturales. Los “*queques*”, según el dato aportado por la recolectora, son tortas fritas dulces sin levadura, similares a los “panqueques”. También la mención de los “*bocadillos*” es un uso léxico propio del habla limeña. En sus notas de campo, Pedrini destaca además la entonación particular del narrador peruano, y que el relato fue conocido por el narrador de boca de su abuela, también peruana. Esto evidencia la actualización de una tradición cultural en una *performance* que imprime al discurso el tono de un narrador infantil, perteneciente a un contexto cultural de migración peruana.

La secuencia siguiente que, al igual que en Darnton, corresponde al encuentro entre Caperucita y el lobo en el bosque, mantiene el tópico de la disyunción entre dos caminos, e orientadas a llamar la atención sobre el gran tamaño de distintas partes del cuerpo del agresor incluye una referencia a las “*achiras*”, vegetación característica de la zona limeña, que es también un recurso de actualización contextual. A diferencia de otras versiones, en las que la protagonista toma el camino más largo, aquí el lobo deja a Caperucita transitar por el camino más corto, y llega a la casa de la abuela corriendo a toda velocidad. Este detalle sustitutivo puede asociarse con los juegos de carreras de velocidad de la cultura infantil. Este episodio tiene como correlato el de la llegada del lobo a casa de la abuela, cuyo *point* es, al igual que en Darnton, el ataque a la abuela y el disfraz del lobo, que se hace pasar por la madre de la madre de Caperucita. Esta versión sustituye el asesinato antropofágico de la versión escritural por un ataque menos cruento y más adecuado al universo infantil, que consiste en atarla y esconderla en un armario. Esto gravita en la secuencia siguiente del encuentro entre Caperucita y el lobo, en la que prevalece el uso del diálogo, con un matiz teatral. El plano estilístico se articula alrededor de una serie de exclamaciones, a través de una hipérbole. Tales exclamaciones, que sustituyen a las preguntas de la versión de Darnton, recurren al mismo juego de fragmentación corporal que evidencia el tratamiento del cuerpo como capa metonímica de producción del sentido. Es así como las respuestas del lobo tienen la función sintáctica de circunstanciales de fin, que aluden, al igual que en Darnton, a las distintas funciones corporales, con un grado de crudeza mucho menor. La forma estructural de las exclamaciones, que

revelan una afectividad exaltada, adquiere el valor de estereotipo formulaico, basado en la reiteración paralelística del estilo folklórico. El narrador suprime toda referencia al *strip tease* de Caperucita, y el episodio culmina con la huida de la protagonista de las fauces de su agresor, que sustituye al final antropofágico de Darnton. A esta huida sucede el agregado del episodio de la matanza del lobo, ausente en el relato del Antiguo Régimen. Esta huida, seguida de la intervención masculina del cazador que logra conjurar el peligro matando al lobo, sustituye a la ayuda femenina de las versiones comentadas por Douglas. Cierra el relato un fin de fiesta representado por el banquete, con una modalidad de celebración propia de la comunidad de origen del narrador, que retoma la referencia inicial a los “*queques*” y los “*bocadillos*”. Tal referencia subraya la relevancia de elementos contextuales, que funcionan como enmarcado de comienzo y fin<sup>22</sup>. La incorporación de detalles del entorno limeño evidencia la capacidad de transformación de la matriz, que la convierte en vehículo de expresión de la comunidad de migración peruana en Argentina. Los usos alimenticios y su modalidad de designación específica sirven así como marcadores de identificación cultural. El estilo del narrador infantil repercute en el plano compositivo, que se caracteriza por la simplicidad de la combinación episódica y por la ya mencionada supresión de los detalles cruentos, de frecuente aparición en las versiones francesas de Darnton y Verdier. Estas transformaciones inciden en la construcción de un mensaje adecuado a un entorno sociohistórico diferente, atravesado por la circulación de versiones escritas y cinematográficas dirigidas al público infantil, que tienden a converger en un *happy end* como el que presenta este narrador. La dinámica de selecciones y combinaciones evidencia un trabajo poético sobre el mensaje, que articula un enunciado identificador de un grupo, por medio de transformaciones de la matriz. Es así como, mediante sustituciones, adiciones, supresiones y desplazamientos de un patrón narrativo cristalizado en el curso de la tradición, el narrador imprime al discurso su propio sello. El uso de recursos entonacionales y formas léxicas de su lugar de origen, unida a la frecuencia de empleo de la modalidad exclamativa, subrayada en el final del relato por la palabra “¡Fin!”, con un valor metanarrativo, revela la presencia de una *performance* propia de un narrador infantil que adecua la matriz a su propio universo de experiencias. Esta adecuación se advierte desde las referencias a la modalidad de alimentación al pedido de ayuda a un adulto al encontrarse en dificultad, hasta la

---

<sup>22</sup> Para una reflexión sobre el valor modelizante, de enmarcado textual, de las cláusulas de fin y principio, véase J. Lotman (1995), *Valore modellizzante dei concetti di “fine” e “inizio”, Tipologia della cultura.*, Milano: Bompiani.

celebración jubilosa por haber vencido un obstáculo y recuperado un orden perdido. Sobresale también la acumulación de acciones que acelera el ritmo discursivo, en vivo contraste con la acumulación de detalles de la versión de Darnton, como el del “*gatito*” personificado. En Darnton, este animal subraya, en un discurso directo, el tono cruento del relato, del que se aparta el narrador infantil. El narrador peruano recurre a los usos acumulativos de onomatopeyas y reiteraciones anafóricas como el “Entonces” en posición inicial, y de diminutivos afectivos propios del habla de los niños. Todos estos aspectos, propios de la *performance* del narrador migrante, revelan la impronta de un estilo propio del narrador peruano.

La versión, con sus vacilaciones y correcciones propias del estilo oral infantil, evidencia asimismo la brecha intertextual con respecto al texto de Darnton, presentada en un registro escritural que emplea paréntesis y cláusulas iterativas para sintetizar la trama y adecuarla al lector de un texto escrito (“*Cada vez que se quitaba una prenda (el corpiño, la falda, las enaguas y las medias), la niña hacía la misma pregunta...*”). Tal contraste entre *performance* oral y versión escritural se extiende desde la selección léxica a los recursos sintácticos y la articulación semántica del relato, en cuya textura se refleja no solo la franja etaria a la que el narrador oral pertenece, sino también su contexto de procedencia y su intencionalidad lúdica, relacionada con el universo infantil del entretenimiento y el juego. Estos recursos marcan una distancia con respecto a la reconstrucción histórica de un texto oral para probar la tesis de la tensión entre cultura popular y de *élite* que sostiene Darnton.

## 5 “Blancanieves y la fuga mágica”: una versión oral infantil y sus intertextos

También otros relatos infantiles evidencian el entrecruzamiento del registro oral con el de la comunicación audiovisual. Esto ocurre en una versión oral que recogí en 1988, en La Rioja, Argentina, de Sonia de la Fuente, de 9 años, en la escuela primaria de Aminga, departamento Castro Barros. La narradora, ante un auditorio infantil constituido por sus compañeros de escuela, clasificó su relato como “cuento”, oído de boca de su madre y su hermana.

Su versión, que tiene como protagonista al personaje folklórico de Blancanieves, se caracteriza por el dinamismo del ritmo narrativo y por la presencia de representaciones metafóricas similares a las de “Caperucita” del narrador peruano. Presenta un itinerario diferente al de otros

relatos que tienen como protagonista al mismo personaje, como el de la recreación fílmica con el sello Disney.

Antes de contar su relato, la narradora manifestó haber visto en video el film *Blancanieves y los siete enanitos* de los estudios Disney en dibujos animados<sup>23</sup>, si bien el itinerario que relató fue diferente del de la trama fílmica. Mostró además un libro de cuentos para niños de su propiedad, también con *copyright* Disney, con la misma iconografía del film y un mínimo de texto escrito. El film juega con esta interrelación de códigos, al punto de presentar en su instancia de apertura la imagen animada de un libro antiguo a partir del cual comienzan a cobrar vida los personajes, en una condensación metafórica de la interrelación entre oralidad y escritura. Entre sus episodios, adquiere relevancia el del enfrentamiento de Blancanieves con una reina, cuya belleza es eclipsada por la de la joven protagonista. Esta contienda orientada a descubrir quién es la más bella del reino es un motivo folklórico, catalogado en el Índice Universal de Motivos Folklóricos de Thompson como "*Beauty contest*"<sup>24</sup>. Un objeto mágico dotado de habla, el espejo, cuya voz afirma que la protagonista Blancanieves es la más bella, aparece como juez en esta contienda, en el *climax* del episodio que da lugar a la expulsión de Blancanieves del palacio, cuyo efecto es su fuga mágica por el bosque. Este es el eje alrededor del cual la narradora estructura su relato oral<sup>25</sup>. Como aclaré más arriba, dicha fuga corresponde al tipo folklórico "*The magic flight*", que comprende la transformación de objetos que la protagonista arroja en su huida, en distintos obstáculos para su persecutor. Es así como, en el film, los árboles se convierten en entes animados que obstaculizan la persecución, por medio de un efecto de animación. Las ramas se convierten en brazos atrapadores; las vetas de la madera, en ojos, orejas y boca, y el follaje en cabellera, en un juego metonímico que alude, como en *Caperucita*, a las funciones corporales. En el registro escritural del libro ilustrado, el efecto de animación es reproducido mediante la metáfora visual de ramas con

---

<sup>23</sup> Esta recreación en video a la que se refiere la narradora es la de *The Walt Disney Company* (1989), *Blancanieves y los siete enanitos*, Madrid: Disney Entertainment.

<sup>24</sup>S. Thompson (1955-1958), *Motif-Index of Folk-literature*, Copenhagen and Bloomington: Indiana University Press.

<sup>25</sup> En el film, esta fuga es favorecida por un cazador encargado de matarla que, en lugar de hacerlo, le perdona la vida aconsejándole la huida. Este personaje es suprimido o sustituido en otras versiones por pájaros u otros animales personificados que revelan a Blancanieves los planes de la bruja y la auxilian en su huida.

brazos y troncos con ojos, que condensa en un significante icónico las distintas instancias de la transformación.

El film presenta luego la llegada de Blancanieves a la casa de los siete enanos, donde es descubierta tiempo después por la reina disfrazada. El tópico del disfraz es también un motivo folklórico, presente en las versiones de Caperucita, en las que el lobo encubre su ferocidad bajo el ropaje de la abuela. El descubrimiento del paradero de Blancanieves da lugar al episodio en el cual la bruja le entrega una manzana envenenada, que la sume en un letargo similar a la muerte<sup>26</sup>. Este letargo mortal guarda similitud con el del episodio en el que Caperucita muere en las fauces del lobo, de la versión de Darnton. La secuencia del letargo tiene como correlato, en el film, el despertar de la protagonista por mediación del príncipe que rompe el hechizo con un beso. Este *climax* episódico puede ser interpretado como metáfora del despertar sexual, similar al de Caperucita en su encuentro con el lobo. En este relato, tal despertar da lugar al *happy end* del matrimonio con el príncipe, que adquiere en el film el tono de comedia musical, con danzas y canciones. Este itinerario temático y compositivo tiene como soporte la interacción entre el código icónico de imágenes animadas y el código musical, en relación de complementariedad con el lenguaje verbal, en una elaboración retórica particular. Dicha elaboración tiene como eje la antítesis entre Blancanieves y la bruja, expresada a través de contrastes cromáticos entre colores vivos y opacos, y entre tonos agudos de voz, canciones y música que acompañan cada aparición de Blancanieves, y tonos graves vinculados con la bruja y los personajes que la rodean. Otro recurso retórico es la personificación de árboles y animales del bosque, dotados de habla y movimiento. Esto construye una red metafórica vinculada con el tránsito hacia la iniciación sexual, anclada en significantes como el del camino del bosque. Esta articulación temática, compositiva y retórica de la matriz resulta similar a la de “Caperucita”, que presenta también representaciones metafóricas de este tránsito.

El entramado intertextual con “Caperucita” se advierte en el discurso oral de Sonia de la Fuente que, además de Blancanieves, incluye personajes de dibujos animados, en un relato focalizado alrededor de la fuga mágica:

*A Blancanieves, la habían mandado a hacer fuego.*

*Y entonces, ha venido un gato, y le ha meado el fuego. Entonces, después se ha ido a buscar fuego, y ha caminado mucho.*

---

<sup>26</sup> Este episodio permite establecer una conexión intertextual con la prueba del fruto prohibido del *Génesis* bíblico.

*Y entonces, ha llegado a la casa de la bruja. Y entonces, la ha atendido la sirvienta, y le dice si qué es lo que anda buscando. Y la Blancanieves le dice si es que le puede prestar unos fosforitos, o dar unas brasitas para que haga fuego. Entonces, le ha dado fuego, la sirvienta. Y le había dado también una tijera, aguja y dedal, para cuando la persiga la bruja.*

*Entonces, la Blancanieves se ha ido.*

*Entonces, después llega la bruja Cachavacha, y le dice que se sentía olor a carne humana, si quién había ido por ahí. Y entonces, dice que nadie, le dice la sirvienta.*

*Y entonces, después se va la bruja Cachavacha, que agarra y sale para afuera, y la ve a la Blancanieves, que más o menos ya iba por llegar a la casa. Y que la bruja agarra un chanco y se va en el chanco a ver si la alcanza a la Blancanieves. Y cuando iba por alcanzarla, la Blancanieves le tira con la aguja, y se le hace a la bruja un pencial grande, y la bruja no lo podía cruzar. A gatas, lo ha podido pasar la bruja, nomás. Después, que la bruja la seguía corriendo, a la Blancanieves. Y entonces, de nuevo la iba por alcanzar, y ya se pone la Blancanieves a tirarle con el dedal. Y le tira, y ya se le hacen a la bruja unos cerros. Y la bruja, a gatas los ha podido pasar, a los cerros, y después, ya se va más allá. Y entonces, ya la iba por alcanzar, y la Blancanieves agarra con la tijera, y le tira. Y entonces, se ha hecho un río grande. Y a gatas, la bruja lo ha podido cruzar, al río. Y cuando iba por alcanzarla a la Blancanieves, ya salen un montón de perros, y la han corrido a la bruja, los perros.*

*Y en eso, llegan los siete enanitos, y entonces, la Blancanieves entra en la casa con los enanitos; y así se ha salvado, la Blancanieves.*

En la confrontación intertextual con el film, la versión suprime las secuencias del *beauty contest*, la expulsión del palacio y la manzana envenenada, como así también la del matrimonio con el príncipe; con el consecuente desplazamiento de la fuga mágica hacia una posición central. Dicho episodio tiene como secuencias anterior y posterior la salida de la protagonista de su casa y su reencuentro con los siete enanitos. Registra además la adición de una secuencia inicial del gato que “*ha meado el fuego*”, que tiene como correlato causal la salida de la protagonista al bosque “*a buscar fuego*”. Esta da lugar a la persecución de la bruja, que sustituye en el rol de Antagonista a la reina de otras versiones. El nombre de la bruja, Cachavacha, establece un vínculo intertextual con los dibujos animados del argentino García Ferré, conocidos por la narradora, según ella misma expresó, a través de un canal televisivo de cable. Esto da cuenta de un entramado entre oralidad y

medios en la textura discursiva. Las adiciones, supresiones, sustituciones y desplazamientos generan un recorrido alternativo de “Blancanieves”, similar en algunos aspectos a los de “Caperucita” analizados más arriba. Tales similitudes se registran, sobre todo, en la articulación compositiva y retórica. Es así como, según anticipé, la acción se focaliza en torno a la fuga mágica de Blancanieves, que escapa de la bruja con el auxilio de objetos mágicos como una aguja, un dedal y una tijera. Estos objetos tienen el poder de transformarse, como las imágenes del film, en obstáculos que son, respectivamente, un pencil, unos cerros y un río, capaces de dificultar la persecución de su antagonista y de facilitar la llegada de Blancanieves a “*la casa de los enanitos*” con los “*fosforitos*” que le permiten encender el fuego.

Al igual que en la Caperucita del Antiguo Régimen, aparecen en la huida elementos asociados con las artes femeninas propias de la esfera doméstica. El dedal, la aguja y la tijera se relacionan con el dominio de la costura, y el fuego encendido, con la alimentación y el calor del hogar. La salida de la protagonista tiene por objeto la preservación de este ámbito, amenazado por el gato, que actúa como representante de la misma clase Antagonista a la que pertenece la bruja. Así como las agujas marcaban el camino de las uniones permanentes en la Caperucita de Darnton, el empleo adecuado de los elementos de costura permite a la joven tener éxito en su huida y espantar a la bruja, para poder desempeñarse con eficiencia en su regreso al hogar. En Darnton, estaba presente también el mismo personaje del “gatito”, pero su rol era el de un mensajero que preanunciaba un final trágico, al revelar a la protagonista la dimensión antropofágica del comer y beber carne y sangre de su abuela. Tal dimensión es suprimida por la narradora riojana y el narrador peruano. Se destaca también la incorporación aditiva de elementos de la topografía y vegetación rurales, como el “*pencil*” y los “*cerros*”, análogos a las “*achiras*” del narrador peruano. Esta incorporación contextualiza la matriz, en una versión en la que las remisiones al entorno rural conviven con manifestaciones de la cultura televisiva, en una dinámica entre oralidad y medios. Entre las marcas de oralidad local, sobresalen coloquialismos léxicos del habla regional, como “*a gatas*” (por “*apenas*”) y el uso retórico del diminutivo (“*brasitas*”, “*enanitos*”) que, al igual que en el narrador peruano, tiene connotaciones afectivas, en consonancia con las referencias al ámbito doméstico y con la presencia de personajes de dibujos animados infantiles.

La estructura compositiva y retórica tiene como eje, al igual que en el film, la antítesis entre la niña y la bruja. Esta puede ser considerada, conjuntamente con el gato, como condensación metafórica de peligros externos que amenazan el universo doméstico, construido en torno a

símbolos de labores femeninas como la aguja, la tijera y el dedal. Desde una perspectiva de género, el camino de Blancanieves por el bosque y su éxito para sortear obstáculos con ayuda de un auxiliar mágico tiene que ver, al igual que en Caperucita, con el tránsito hacia su maduración femenina. La misma bruja Cachavacha se relaciona con el universo femenino, que puede mostrarse hostil y envidioso hacia sus congéneres<sup>27</sup>.

El final feliz de la llegada de Blancanieves, sana y salva, a la casa de los enanos, se asocia con el retorno al ámbito cotidiano del hogar, que sustituye al ámbito palaciego del film<sup>28</sup>. Este itinerario de “Blancanieves” refleja el rol de la mujer en el contexto social en el que fue recogido el relato, en el que su valoración positiva tiene que ver con su eficacia para desempeñarse en tareas domésticas. La supresión de la secuencia del matrimonio con el príncipe puede asociarse también con la estructura cuasimatriarcal del ámbito rural riojano. En el momento de recolección, prevalecía el rol de la mujer como jefa de hogar, con el consecuente debilitamiento del matrimonio como institución. Tampoco era frecuente la convivencia estable en uniones de hecho, dado que los hombres, como los enanos de la matriz folklórica, pasaban largos períodos fuera del hogar en busca de diferentes trabajos. La contextualización del relato da cuenta así de la organización social del grupo de pertenencia de la narradora.

Un rasgo saliente de la articulación retórica es la nombrada animización de objetos que, en el intertexto de Disney, da lugar a un juego de imágenes visuales, presente también en la versión oral. Es así como los objetos relacionados con artes femeninas cobran vida al convertirse en plantas como pencas, o en elementos topográficos como cerros y ríos. Tales transformaciones están expresadas en el código lingüístico mediante imágenes visuales estáticas con efecto de movimiento logrado mediante formas curvilíneas, mientras que el film recurría a la retórica visual de la animación. Como anticipé, el comienzo del film muestra la imagen de un libro antiguo que va cobrando vida con el movimiento de los personajes, en una metáfora visual de la trasposición de códigos. La fluidez de relaciones entre oralidad y escritura del film fílmica se advierte en la primera frase del libro, leída por una voz en *off*, que corresponde a la fórmula de apertura de los relatos orales, “Había una vez”. Dicha interrelación de códigos es utilizada por las industrias

---

<sup>27</sup> Acerca de la construcción poética del discurso desde una perspectiva de género, véase E. Showalter (1979), *Towards a feminist poetics, Women Writing and Writing About Women*, London: Croom Helm, 22-41.

<sup>28</sup> Algunas interpretaciones psicoanalíticas consideran a los enanos expresiones simbólicas de la castración, como la de B. Bettelheim (1995), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, México: Crítica.

multimediales, que reproducen, en soporte papel, imágenes del film animado. Es así como la versión escritural de *Blancanieves*, con *copyright* Disney reduce al mínimo el texto escrito y privilegia la imagen, para adecuarlo al receptor infantil no alfabetizado o en proceso de alfabetización. El libro reproduce escenas de la película, como la huida de Blancanieves por el bosque, en la que las ramas adquieren forma humana. Tal personificación está expresada mediante una retórica visual en la que predominan los ya mencionados contrastes cromáticos entre verde y marrón oscuros del follaje, y los colores primarios rojo y azul del atuendo de Blancanieves; y entre el color claro de su tez y el negro de su pelo, en tonalidades brillantes. El libro ilustrado suprime obviamente todo movimiento y sonido de música y voces de narrador y personajes, resuelto en el film en un entramado polifónico de códigos, y lo sustituye por el discurso escrito que establece conexiones intertextuales con la película por medio de la imagen visual.

Tal juego polifónico gravita en la versión oral, que pone en discurso la fuga mágica con recursos y personajes análogos a los del film, el libro ilustrado y los *cartoons* televisivos. El texto evidencia la brecha intertextual entre códigos orales y multimediales, que conviven en una combinación de estrategias heterogéneas propia del principio compositivo folklórico.

Este recorrido de “Blancanieves” en su huida al bosque presenta, en síntesis, un itinerario alternativo centrado en la fuga mágica, alrededor de la cual la narradora construye una red metafórica vinculada con roles femeninos. Dicha red tiene como correlato un juego metonímico de asociación de algunas propiedades parciales de ciertos objetos, como lo punzante de la aguja, la protuberancia del dedal y la potencialidad de cortar de la tijera, con elementos de otras esferas semánticas dotados de cualidades análogas, tales como los vegetales espinudos, los cerros elevados y el río que corta la aridez del camino. La incorporación del contexto se extiende desde la alusión directa a la vegetación local hasta la referencia oblicua al rol social de la mujer.

El resorte compositivo de esta narradora infantil, depositaria de un bagaje de cultura oral, atravesada por la cultura multimedial, es la interrelación de códigos. El eje de la fuga mágica permite establecer analogías entre las versiones de Blancanieves y Caperucita, que hacen referencia a los peligros del bosque y a sus estrategias para conjurarlos. Tales tópicos, con su estructura retórica caracterizada por el uso de metáforas y símbolos, interpretables como manifestaciones del inconsciente, están presentes en los discursos orales de los más diversos tiempos y lugares, y encuentran en las voces infantiles un eco actualizado, con matices diferenciales propios de cada cultura y cada momento histórico.

## 6 A modo de cierre

La capacidad de transformación de las matrices asegura su perduración en distintas culturas y generaciones, que incluyen las voces de los niños, a quienes están dirigidas muchas de estas historias. Ellos reelaboran en clave ficcional los aspectos más universales de la experiencia humana, desde la amenaza de lo desconocido, hasta el tránsito de una etapa a otra de la vida, que incluye el despertar sexual y el miedo a la muerte, conjurada en algunos itinerarios a través de situaciones y personajes que permiten un retorno feliz al hogar en un *happy end* idílico. Este *happy end* resulta similar a los relatos del discurso mítico y religioso que prometen la perduración de la existencia humana en un universo paradisíaco, trasladado a una dimensión ultraterrena. En los relatos infantiles, este mundo paradisíaco posible tiene lugar en esta tierra, tanto en la calidez del hogar de la versión riojana como en el amparo dado por la protección del cazador del niño peruano, que evita la crudeza del final de la protagonista en las fauces del lobo de la versión “adulta” de Darnton.

Las recreaciones multimediales de los estudios Disney ponen imágenes y sonidos musicales a estos relatos, cuyos ecos resuenan en las voces infantiles en un entramado entre oralidad y tecnología que, como afirma Havelock<sup>29</sup>, es una de las claves de la cultura contemporánea.

Revisão de espanhol: Alexandre Ranieri

[Recebido: 12 nov. 2015 – Aceito: 12 dez. 2015]

---

<sup>29</sup> E. Havelock (1995), La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna, *Cultura escrita y oralidad*, ed. A. Olson - N. Torrance, Barcelona: Gedisa., 25-46.