

ESTUDIO

Caperucita Roja en la LIJ contemporánea

Ángeles Perera Santana*

La popularidad de algunos cuentos tradicionales sigue plenamente vigente, entre ellos, Caperucita Roja que, en la LIJ actual, es motivo de imitaciones, versiones, reinterpretaciones, parodias, etc. El estudio analiza algunas de estas «nuevas Caperucitas» nacidas al amparo bien de la versión del cuento de los hermanos Grimm, bien de la que hizo Charles Perrault. En estas Caperucitas actuales, los protagonistas asumen rasgos completamente nuevos acordes con la sociedad en la que nacen. Muestra de ello son Caperucita Roja (tal como se la contaron a Jorge) o Caperucita en Manhattan.



CIJUAN RAMÓN ALONSO, «CAPERUCITAA ROJA» EN CUENTOS COMPLETOS DE CHARLES PERRAULT, AANAYA, 1997.

Los cuentos tradicionales o cuentos de hadas son una referencia cultural y literaria colectiva indiscutible. Primero gracias a la palabra hablada —textos narrados a los niños—, y después a través de las ediciones que se han ido haciendo. A pesar de que los cambios sociales han modificado los hábitos de conducta familiares y la narración de

cuentos no es la actividad lúdica más importante de nuestros niños y niñas, sigue plenamente vigente la popularidad de algunos cuentos, entre ellos *Caperucita Roja*. Multitud de versiones e interpretaciones a lo largo de la historia han hecho de este texto un paradigma para estudios teóricos sobre los cuentos y para la producción de nuevas historias.¹

El valor de los cuentos

Marisa Bartolossi, en *Análisis teórico del cuento infantil*,² explica que las etapas del desarrollo del lenguaje y las características del pensamiento egocéntrico (realismo, animismo, finalismo y artificialismo) nos ayudan a entender por qué la estructura del cuento popular es la que el niño prefiere. La imaginación y la fantasía son actividades necesarias que significan para el niño una asimilación del mundo mediante los mecanismos del juego y la repetición. A medida que se va socializando, disminuye la actividad fantástica, aunque, en realidad, no disminuye, sólo da paso a otras actitudes y actividades imaginativas que cumplen funciones diferentes. El adulto se abandona a su fantasía para huir de la realidad, el niño, en cambio, interpreta ésta por medio de su representación fantástica.

Por tanto, la literatura infantil constituye un factor que ayuda a construir el yo. Existe una correspondencia entre la estructura del cuento de hadas y las necesidades del niño. Éste va a retener de los cuentos que oye el conjunto de modelos recurrentes; de este modo, el cerebro infantil registra la cultura con sus prescripciones, prohibiciones y normas de conducta. Así se explican las aportaciones del cuento al receptor infantil desde una óptica psicológica. En cambio, desde la perspectiva literaria, tenemos que destacar los valores lingüísticos y culturales que transmiten, es decir, el texto como instrumento para la educación literaria.

Preocupados por atender a la educación moral, se ha relegado a un segundo plano el análisis literario. En palabras de Teresa Colomer, «... ello responde a la arraigada idea de que los libros infantiles sirven básicamente para educar en los valores. Sin embargo, tal vez sea hora de que aumente la atención dedicada a pensar que sirven también para aprender a leer literariamente. Las nuevas versiones de los cuentos podrían así ser juzgadas desde los parámetros de su eficacia en esta tarea».³

Pero ¿por qué los cuentos tradicionales gustan también a los adultos? Para el lector adulto la relación con el texto es distinta: el lector adulto «recuerda» el



ARTHUR RACKHAM, «CAPERUCITA ROJA» EN CUENTOS DE LOS HERMANOS GRIMM, EDICIONES B, 2001.

texto de la infancia, a la vez que su experiencia personal y literaria le ayudan a establecer significados y conexiones con otros discursos, por lo que su interpretación será distinta de la del lector infantil.

La multiplicidad de lecturas nos indica la riqueza del relato, su alto valor connotativo —a pesar de que se repiten estructuras, personajes y formas de resolver conflictos— garantizado fundamentalmente por su poder evocador, por las imágenes que suscita. Debido a esto son numerosas las reescrituras que nos encontramos de los cuentos de hadas en la literatura infantil actual. No hablamos de las versiones clásicas, sino del proceso de reelaboración que han experimentado los textos de los cuentos en la literatura de autor.⁴ Estas reescrituras pueden clasificarse en dos tipos. El primero de ellos incluye cuentos tradicionales elaborados según nuevas claves que obligan a cambiar parte de los acontecimientos originales.⁵ En el segundo, agrupamos aquellas obras que parten de

un elemento de los cuentos tradicionales, modifican sus rasgos y construyen una historia completamente nueva. La mayoría de las veces este elemento que se modifica es uno de los personajes (lo cual es comprensible, dado su carácter estereotipado), que se sitúa en medio de las preocupaciones, condicionantes y anhelos de la sociedad actual.⁶

Estos dos tipos pueden considerarse también como dos aspectos del mismo proceso, en el que se van a diferenciar por el grado de transformación que sufre el texto original.

Como ya adelantábamos, dentro de los cuentos tradicionales, *Caperucita Roja* es un texto atractivo para propiciar el ejercicio lúdico de la modificación, además de ser uno de los textos más conocidos. Las dos versiones más divulgadas de este cuento son la de Charles Perrault y la de los hermanos Grimm, aunque es la de estos últimos la que suelen conocer los niños. Algunas de las diferencias que hay entre ambas son éstas:

— La versión de Perrault encierra una enseñanza para las jovencitas plasmada en la moraleja del final: no hay que fiarse de los hombres que actúan como lobos. En cambio, en el texto

de los hermanos Grimm el mensaje didáctico se refiere a la necesidad de la obediencia: la niña no ha seguido las instrucciones de su madre y por eso cae en las redes del lobo, es decir, es castigada.

— La connotación erótica y sexual del texto de Perrault se suprime en el de los Grimm, ya que desean conseguir un cuento pedagógicamente más correcto para los niños: el lobo no se acuesta desnudo sino que se viste con las ropas de la abuela y, por supuesto, Caperucita no se mete en la cama con él.

— El final del cuento de los hermanos Grimm es feliz: el leñador, o cazador según los casos, salva a la abuela y a la niña sacándolas de la barriga del lobo. Perrault acaba su relato cuando el lobo se come a Caperucita.

Es más, los hermanos Grimm añaden otro final que consiste en que la niña vuelve a encontrarse con un lobo al que no escucha. De esta forma, se constata que la lección ha sido aprendida.

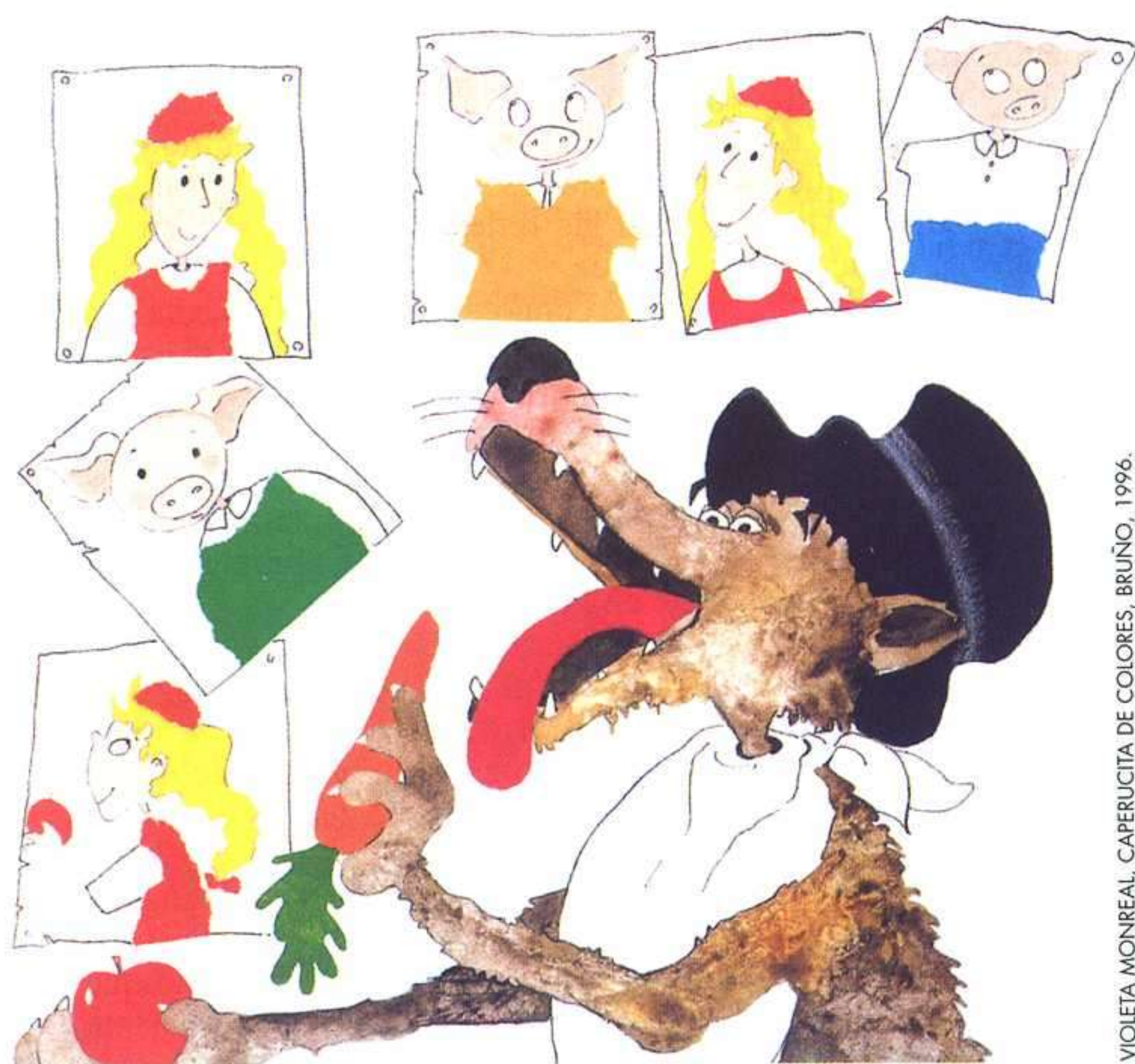
— Ante la posible incongruencia lógica de que el lobo no se coma a la niña cuando la ve, Perrault lo justifica por el temor a que los leñadores que se encuentran en el bosque escuchen a la niña; los hermanos Grimm no dan justificación alguna. Perrault opta por la racionalidad para hacer valer el mensaje



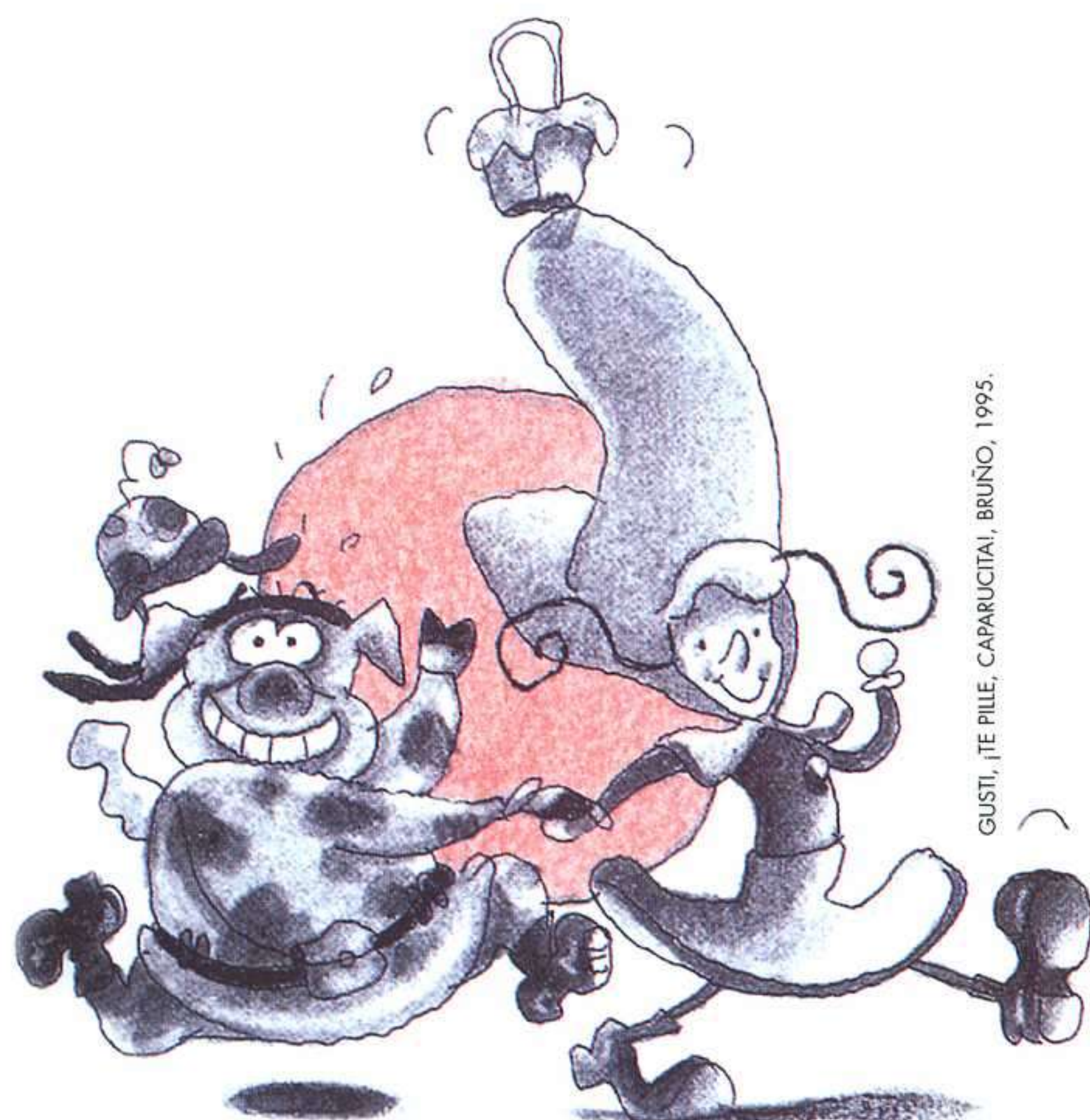
TATIANA HAUPTMANN, «LA CAPUTXETA VERMELLA» EN EL GRAN LIBRE DELS CONTES, BARCELONA, 2001.



PAU ESTRADA, LA CAPUTXETA VERMELLA, LA GALERA, 1993.



VIOLETA MONREAL, CAPERUCITA DE COLORES, BRUÑO, 1996.



GUSTI, ¡TE PILLÉ, CAPARUCITAI!, BRUÑO, 1995.

ante sus oyentes adultos, en cambio, en la versión de los hermanos Grimm prevalece la acción dramática, de este modo, los niños interpretarán los hechos y sacarán sus conclusiones.

— Las modificaciones al texto de *Caperucita Roja* son tantas que, incluso si partimos sólo del cuento de los hermanos Grimm, existen también diferencias en pequeños detalles entre el primer cuento y algunas de las versiones que conocen los niños actualmente. En un caso, la niña se entretiene en recoger flores y en otro va por el camino más largo; el contenido de la cesta varía; la abuela y la niña no son devoradas sino que se esconden en el armario, etc.

No es de extrañar que existan tales variaciones pues, además de que la versión de los hermanos Grimm es la que recogen la mayoría de las colecciones infantiles de cuentos, tal como explica Valentina Pisanty, en *Cómo se lee un cuento popular*, «... la tendencia principal en Europa y América es transformar a la heroína en un modelo de virtud femenina importunada y que necesita la intervención de auxiliadores masculinos. Se quitan asimismo las partes consideradas

más crueles y todas las alusiones más manifiestamente sexuales».⁷

Las nuevas Caperucitas

En la literatura infantil actual, junto a la Caperucita tradicional, nos encontramos un grupo de protagonistas con rasgos completamente nuevos acordes con la sociedad en que nacen. Muestra de ello son las obras: *Caperucita Roja (tal como se lo contaron a Jorge)* (Alfaguara, 1998), de Luis María Pescetti; *¡Te pillé, Caperucita!* (Bruño, 1995), de Carles Cano; *Caperucita de colores* (Bruño, 1998), de Carles Cano y Violeta Monreal; *Caperucita cuenta a Caperucita* (Edelvives, 1994), de Álvaro del Amo; «Caperucita Roja» en *Cuentos en verso para niños perversos* (Altea, 1999), de Roald Dahl; y *Caperucita en Manhattan* (Siruela, 1990), de Carmen Martín Gaité.

Según la terminología expuesta por Gérard Genette en *Palimpsestos*,⁸ consideramos que *Caperucita Roja* es el hipotexto que genera los textos nuevos como resultado de la reelaboración a partir del cuento, bien de la versión de Perrault,

bien de la de los hermanos Grimm, o bien de ambas, tal como sucede con *Caperucita cuenta a Caperucita*:

«Ven a acostarte un rato a mi lado. “No me apetece nada seguir jugando a Caperucita Roja”, piensa Caperucita, quitándose el vestido. Luego dice en voz alta.

— Pero que sea la última vez.

El lobo no responde y hace sitio a Caperucita en la cama de la abuela.»

Esta situación está tomada de la versión de Perrault, pero después aparece el cazador que le abre la tripa al lobo para que salga la abuela, característica del texto de los hermanos Grimm.

El título de todas las obras es una marca paratextual que indica, claramente, con qué texto anterior se va a establecer el diálogo. La copresencia de los textos es evidente en todas ellas, es más, si el lector no conoce o no tiene en cuenta en su lectura el referente literario, el significado del texto pierde dimensiones importantes. Hay, entonces, que bucear en la obra para analizar e interpretar esta relación entre textos porque, como sostiene Julia Kristeva, «... la palabra literaria no es un punto (un sentido fijo), sino un

cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual».⁹

En *Caperucita cuenta a Caperucita*, la presencia del texto tradicional es tan intensa que la obra nace como una nueva versión del cuento, puesto que ya Caperucita, como el resto de los personajes, conoce cuál es el papel que debe desempeñar como una tediosa rutina, por eso se rebela y acaba con un «juego» al que no estaba dispuesta a seguir jugando. Igualmente sucede en *Caperucita de colores*:

«Pero... ¿cómo? ¿Al lobo no le habían abierto la barriga unos cazadores y después se la habían llenado de piedras? Sí, pero éste era otro lobo.

Has de saber que en aquella época de los cuentos había muchos lobos, y su menú favorito eran las Caperucitas y los cerditos.»

¿Qué tiempo es el de los cuentos? Literariamente, un tiempo al que se vuelve continuamente, que sirve de referencia constante y que mantiene en vigor los textos. No podemos olvidarnos del lector pues es él quien obra el milagro; en el caso de los cuentos es el niño el que los sueña e interpreta. Ejemplo claro de ello se refleja en *Caperucita tal como se lo contaron a Jorge*, obra en la que las situaciones que el padre-narrador evoca tienen poco que ver con las que recrea el niño-receptor.

En *¡Te pillé, Caperucita!*, las alusiones son frecuentes, sobre todo, a través de los personajes de diferentes cuentos que aparecen en las distintas escenas: Caperucita, Lobo, Gato con botas, Blancanieves, Príncipe, Cerdo, etc. Estos personajes sólo se mencionan como interlocutores, pero en el imaginario colectivo permanecen los rasgos físicos y psicológicos que los caracterizan en los cuentos tradicionales, por lo que el texto adquiere mayor riqueza y valores no explícitos. Dice uno de los personajes: DIRECTORA – Soy la directora de «Tele ¡Cline!», y nosotros hemos realizado una versión de esos personajes tan clásicos y conocidos adaptada a los tiempos modernos.

Autores como Julia Kristeva definen la intertextualidad de una forma amplia: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y trans-



O'KIF, CAPERUCITA ROJA (TAL COMO SE LO CONTARON A JORGE), ALFAGUARA, 1998.

17

Cuadro

Régimen	Lúdico	Satírico	Serio
Transformación	Parodia	Travestismo	Transposición
Imitación	Pastiche	Imitación satírica	Imitación seria

formación de otro texto. Para Gérard Genette, en cambio, la relación de unos textos con otros es la transtextualidad, que a su vez se divide en: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. Las semejanzas entre intertextualidad e hipertextualidad, tal como las define el mismo autor, son claras. Desde nuestro punto de vista, la hipertextualidad es una forma de intertextualidad, tal vez esta última se centra en las relaciones eviden-

tes entre los textos, mientras que la hipertextualidad supone desentrañar los mecanismos de relación entre el texto A y el texto B. Sin aclarar del todo la diferencia entre una y otra, el mismo Gérard Genette asegura que dejará de lado en su estudio «toda hipertextualidad puntual y/o facultativa (que, en mi opinión, se trata más bien de intertextualidad)».¹⁰ De este modo las relaciones hipertextuales las clasifica como (véase cuadro): La transformación define una relación



QUENTIN BLAKE. «CAPERUCITA ROJA Y EL LOBO». EN CUENTOS EN VERSO PARA NIÑOS PERVERSOS. AITEA, 1987.

más simple en la que se trata de decir lo mismo de otra forma. La imitación, en cambio, refleja relaciones más complejas, es decir, significa utilizar la misma forma para decir otra cosa.

A pesar de que la terminología pueda dar lugar a un bosque intransitable, seguiremos la clasificación de Gérard Genette para analizar qué relaciones guardan las nuevas obras con *Caperucita Roja*.

Transformación, imitación, parodia, pastiche

Caperucita cuenta a Caperucita y *Caperucita de colores* corresponden al pastiche, puesto que nunca nos permiten perder de vista como lectores el cuento más convencional, aun siendo protagonistas con otras características e intereses. Los rasgos nuevos no tienen afán satírico sino lúdico: el lobo de *Caperucita*

de colores comienza a ducharse todos los días y a perfumarse, se matricula en un gimnasio y hace un curso de buenos modales por correspondencia. En el caso de *Caperucita cuenta a Caperucita*, también es el lobo el que sufre la transformación más radical: el paso del tiempo ha hecho estragos en su fortaleza, tanto es así que termina sus días en una residencia para animales ancianos. A partir de los cambios que experimenta el lobo, el resto de los personajes (*Caperucita*, abuela, cazador) adquieren también aspectos nuevos: *Caperucita* descubre las posibilidades del camuflaje para huir, o bien toma la decisión de enfrentarse a la realidad y envía al lobo al asilo porque le daba lástima verlo ya tan mayor y solo.

¡Te pillé, *Caperucita*! añade otro grado de imitación porque estamos ante el género dramático, por lo que no sólo se introduce un cambio en el contenido de la historia sino en la forma en que es contada, aunque en ningún caso se refiere a una imitación satírica. El pastiche se convierte en una imitación satírica en el caso de la *Caperucita* de Roald Dahl. Ya el título del libro, *Cuentos en verso para niños perversos*, aclara mucho sobre el tipo de texto de que se trata. En este caso, Dahl dialoga también con el cuento tradicional: el lobo recrimina a *Caperucita* porque se ha olvidado de preguntarle por sus dientes; pero dota a la protagonista de cualidades bien distintas a las de la niña asustada y apocada de otros textos:

«Pero ella se sentó en un canapé
y se sacó un revólver del corsé,
con calma apuntó bien a la cabeza
y ¡pam! allí cayó la buena pieza.»

Así, no sólo logra defenderse sin ayuda del cazador, sino que consigue un hermoso abrigo de pieles. Dahl, en esta versión tan políticamente incorrecta, desmitifica a la infancia y sus «angélicas» sentimientos.

Caperucita Roja (tal como se lo contaron a Jorge) significa una transformación mínima del texto original, una parodia que produce efectos completamente distintos en la mente del niño-receptor y en la del adulto-emisor; es la contraposición entre la imagen tradicional y la

imagen actualizada: Caperucita lleva una pizza a la abuela, el cazador es Superman, etc.

Caperucita llega a Manhattan

La obra de Carmen Martín Gaité es el resultado de situar a la niña protagonista no en un bosque, sino en la ciudad de Nueva York; no en un tiempo indeterminado, sino a finales del siglo XX. Estas nuevas coordenadas espacio-temporales afectarán a la concepción de los personajes y las situaciones; la autora tomará decisiones en su novela con total libertad, aunque siempre resonarán los ecos del cuento oído y leído en la infancia. Como explica Barthes en *El grado cero de la escritura*, «... la escritura permanece todavía llena del recuerdo de sus usos anteriores, pues el lenguaje nunca

es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de significaciones nuevas. La escritura es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo, en esa libertad recordante que sólo es libertad en el gesto de elección, no ya en su duración.»¹¹

En *Caperucita en Manhattan* se repiten esquemas del cuento tradicional: una niña que utiliza caperuza; una abuela a la que visita, eso sí, con su madre; una tarta de fresa que le llevan a la abuela; y un lobo, que no es un animal sino un empresario apellidado Woolf (término inglés que significa «lobo»).

Sara, la protagonista, se rebela contra los valores que representa su madre, «... pero no se atrevía a decírselo como tampoco se atrevía a confesarle que no le hacía ninguna ilusión tener hijos para adornarlos con sonajeros, chupetes, baberos y lacitos, que lo que ella quería ser de mayor era ser actriz y pasarse todo el día tomando ostras con champán y comprándose abrigos con el cuello de armiño, como uno que llevaba de joven su abuela Rebeca...». La abuela es el

modelo que la ayuda a huir de la rutina anodina de sus padres.

Sara también es imaginativa, creativa, con dos pasiones: viajar y leer (que es otra forma de viajar). Inventa historias y sueños continuamente, incluso, inventa palabras, las *farfanías*. Inteligente y despierta, su madre la trata como una niña pequeña y tonta. El conflicto madre/hija que muchos estudios, tanto literarios como psicológicos, ha motivado, supone en la obra el enfrentamiento de dos formas de entender la vida completamente diferentes: la niña aspira a un mundo más libre, sin limitaciones impuestas por los preceptos sociales. A diferencia de la Caperucita que pasea por el bosque, Sara sueña con andar sola, «... se apartaba unos pasos de su madre y se dejaba invadir por la tentación de echar a correr con su impermeable rojo, su paraguas y su cesta, traspasar aquel umbral y perderse sola entre la gente de Manhattan».

El mundo de los adultos no queda muy bien parado a los ojos de la niña, ya que sus padres la tienen poco en cuenta:

«Pero aparte de este comentario no volvieron a hablar con ella ni a consultarle nada. Así que se fue otra vez a su cuarto y siguió leyendo, porque le parecía que todo aquel trastorno no tenía nada que ver con ella...»

¡Qué lejos estamos de los rasgos del trío femenino del cuento de Caperucita Roja! En el texto tradicional, la madre apenas interviene pero se adivina, a la primera, una mujer hacendosa y prudente que aconseja a su hija el camino recto, quizá menos acaparadora que la de Sara pero con rasgos muy parecidos. Por otro lado, la abuela está enferma, en cama, y necesita del auxilio de su hija y de su nieta; aunque ambas comparten independencia: viven solas, una en mitad del bosque y otra en mitad de una ciudad inmensa.

La otra figura femenina del libro es Miss Lunatic, cuya función es la del personaje «mágico» que concede los deseos, los anhelos más íntimos de la niña, que otorga los atributos a nuestra heroína. Representa la libertad, puesto que es la encarnación de la estatua de la Libertad, misterio sólo desvelado ante los ojos de Sara, aunque antes lo presienten los lectores: habla con acento francés, tiene 175 años, conocía muy bien la Historia,



CARMEN MARTÍN GAITE,
CAPERUCITA EN MANHATTAN,
SIRUELA, 1990.

a partir de la muerte de Napoleón, y a sus protagonistas, de los que habla con familiaridad, incluso, la han visto a la misma hora en barrios muy distantes los unos de los otros. A pesar de que ha recibido golpes y puñaladas, nadie ha visto brotar una gota de sangre de su cuerpo y ella afirma que llegó a Manhattan en 1885, el mismo año que lo hizo la estatua de la Libertad.

El personaje masculino más importante es el Sr. Woolf. Su encuentro con Sara también se produce en un bosque, en Central Park. Allí dialogan sobre dónde va la niña y sobre el contenido de la cesta que le lleva a la abuela: un tesoro para Mister Woolf. La autora realza las semejanzas entre la historia de Caperucita Roja y la de Sara a través de este encuentro: el Sr. Woolf es descrito como un auténtico lobo con su pelo rojizo, «... y además no decía nada, ni se movía apenas. Solamente las aletas de su nariz afilada se dilataban como olfateando algo, lo cual le daba un cierto toque de animal al acecho». La misma Sara afirma: «Le diré que me he encontrado con... Bueno, con el lobo —añadió riendo— y que tenía mucha hambre».

También este lobo pretende llegar antes a casa de la abuela, ya que indica a su chófer que dé algunos rodeos con la niña.

El diálogo entre los dos textos ya se

había producido explícitamente cuando Miss Lunatic descubrió a Sara en la estación de metro y le recordó a Caperucita Roja. También en este caso, el lector ya había descubierto esas semejanzas, es decir, el texto va ofreciendo al lector pistas que después se encarga de confirmar.

Caperucita en Manhattan surge de la mirada cariñosa de Carmen Martín Gaité sobre *Caperucita Roja* y algunos de sus personajes. En esta versión no sólo actualiza los elementos del cuento tradicional sino que, en cierto sentido, los «libera» de su destino (tal como quiere la protagonista de *Caperucita cuenta a Caperucita*): el lobo es dulce, la abuela vitalista e independiente y Sara descubre lo que significa ser dueña de su propia vida, moraleja bien opuesta a la de la obediencia ciega que defiende el texto original.

Afirma Valentina Pisanty que «... la reelaboración del texto implica necesariamente un análisis preliminar de éste con el fin de detectar sus principales articulaciones narrativas...; posteriormente, se revisa la estructura principal a la luz de una inédita hipótesis interpretativa, como, por ejemplo, la idea de cómo sería el cuento si...». ¹² Esta nueva versión nos ofrece la posibilidad de una lectura actual de las eternas y atemporales preocupaciones del ser humano. Conserva, pues, una interpretación moral, tal

como hace Marczuk cuando expone que «*Caperucita en Manhattan* es un libro aleccionador que retoma la eterna historia de la Caperucita Roja para poner al alcance de todos un mensaje de libertad, de una libertad que se basa en saber vivir. Vivir por uno mismo y con los demás. En un tiempo en que la angustia existencial no nos permite disfrutar la vida, y conocer y respetar a nuestros semejantes. Una historia que nos presenta el tema de la sociedad actual, el individualismo, y nos enseña la necesidad de tolerancia y de valores verdaderamente importantes». ¹³

Sin embargo, creemos que más allá de su poder aleccionador es, sobre todo, un juego literario, de ahí que consideremos la obra de Carmen Martín Gaité, según la clasificación de Gérard Genette, una imitación seria sin que por ello pierda un ápice de su humor. ■

***Ángeles Perera Santana** es profesora de Didáctica de la Lengua y la Literatura y de Literatura Infantil en la Facultad de Formación del Profesorado de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Notas

1. En este sentido, Teresa Colomer dedica un estudio a *Caperucita* en «Eterna Caperucita» en *CLIJ* 87, octubre 1996, pp. 7-19.
2. Marisa Bortolossi, *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid: Alhambra, 1985.
3. Teresa Colomer, *op. cit.*, nota 1, p. 19.
4. Contraponemos así el carácter anónimo de los textos tradicionales —transmitidos de generación en generación mucho antes de que fueran recopilados y fijados por la letra impresa— al reconocimiento del escritor en las nuevas obras.
5. Esta línea de trabajo surge, sobre todo, a partir de la aplicación de las técnicas de Rodari.
6. Así ha sucedido con los cuentos en los que las protagonistas son princesas activas, emprendedoras. Algunos ejemplos son: Martin Waddell y Patrick Benson, *La princesa peleona*, Madrid: Anaya, 1995 (6ª ed.); Babette Cole, *La princesa listilla*, Barcelona: Destino, 1998 (5ª ed.) o Nicoletta Costa, *La princesa bromista*, Madrid: Alfaguara, 1995.
7. Valentina Pisanty, *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona: Paidós, 1995, p. 130.
8. Gérard Genette, *Palimpsestos*, Madrid: Taurus, 1989.
9. Julia Kristeva, *Semiótica 1*, Madrid: Espiral, 1981, 2ª ed., p. 188.
10. Gérard Genette, *op. cit.*, nota 8, p. 20-21.
11. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, México D. F.: Siglo XXI, 1981, 5ª ed., p. 24.
12. Valentina Pisanty, *op. cit.*, nota 7, p. 176.
13. M. Marczuk Dyurich, «Una pequeña y dulce muchachita en Manhattan» en *Banco del libro*, 2001. Consultado el 9 de marzo de 2001 en <http://www.bancodelibro.org.ve/caleidoscopio/inolvidables/manhattan.html>



VIOLETA MONREAL, CAPERUCITA DE COLORES, BRUÑO, 1996.