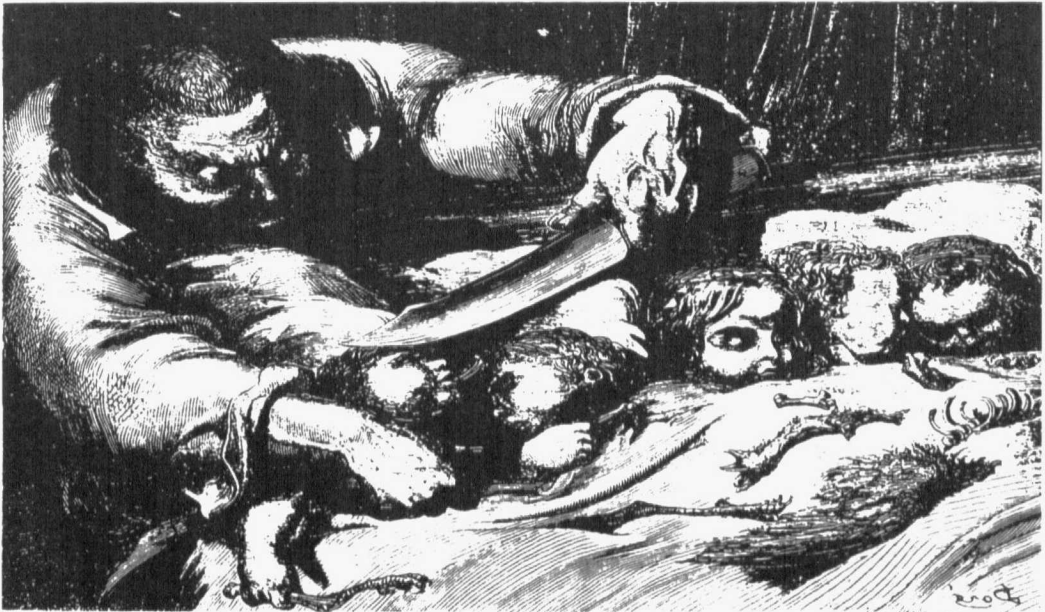




VIOLENCIA Y EDUCACIÓN A TRAVÉS DE LAS ILUSTRACIONES EN LOS CUENTOS CLÁSICOS

NURIA OBIOLS SUARI (*)

ILUSTRACIÓN I



Fuente: PERRAULT, Ch.: *Cuentos de antaño*. Madrid: Anaya, 1984.

Pulgarcito logró salvar a sus hermanos cuando el ogro confundió sus cabezas con las de sus hijas. El avispaado muchacho ha-

bía cambiado sus gorros por las coronas de las niñas y el ogro, convencido de que se trataba de Pulgarcito y de sus hermanos,

(*) Departamento de Teoría e Historia de la Educación. Facultad de Pedagogía. Universidad de Barcelona.

degolló a sus propias hijas. Esta escena del cuento de Pulgarcito nunca se ha modificado en versiones posteriores a su publicación (1697). Lo que sí desapareció fue la ilustración en la que se cometía el parricidio involuntario.

¿Qué criterios son los que han conducido a esta desaparición? Ésta fue la pregunta de la que partió este artículo, cuyo propósito es mostrar que las ilustraciones de los cuentos han sufrido una metamorfosis. Las imágenes que acompañan al lector en su particular viaje narrativo han cambiado. Como hemos comentado, el hilo vertebrador para mostrar esta situación es una de las ilustraciones que Gustave Doré realizó para los cuentos de Charles Perrault: *Pulgarcito*, en concreto la del asesinato de las hijas del ogro.

LOS CUENTOS DE PERRAULT Y LAS POSTERIORES ILUSTRACIONES DE DORÉ: RETRATO DE DOS ÉPOCAS

Si se le preguntara a cualquiera cuáles son aquellos cuentos que le resultan más conocidos, probablemente, la mayoría de las historias que evocaría su memoria serían los cuentos que Perrault recopiló y adaptó. *La Caperucita Roja*, *Cenicienta*, *Piel de Asno* o *Pulgarcito* vieron la luz de una forma más o menos aproximada a como los conocemos hoy en día bajo el título de *Historiés ou temps passé avec ses moralités* con el subtítulo *contes de ma mère l'Oye*, publicados en 1697 y que en España son conocidos con el título *Cuentos de Antaño*. Gracias a la búsqueda incansable que Charles Perrault (1628-1703) realizó de la cultura popular en tabernas de la más terrible reputación, llegó a nuestros días uno de los tesoros de la cuentística de mayor relevancia. ¡Qué paradoja más curiosa que los cuentos que ennoblecían las jóvenes mentes de la época, y poste-

riormente de las generaciones venideras, procediesen de los tugurios más viciosos de la Francia de Luis XIV!

Charles Perrault publicó sus cuentos cuando ya se acercaba a los setenta años y en la Francia de finales del XVII, en un país de firmes principios absolutistas. Entre sus cuentos escritos en prosa, algunos ya habían sido publicados por Giambattista Basile en 1635. En aquella ocasión tenían un contenido que no era en absoluto apto para los lectores más jóvenes, con lo que pasaron bastante desapercibidos. Bastante distinta fue la fortuna de Perrault, ya que disfrutó de todo el apoyo de la sociedad francesa que consideró muy adecuadas sus adaptaciones (Soriano, 1990, p. 12).

A pesar de que para los puristas las adaptaciones siempre suponen una extracción de la parte más rica de la trama argumental, lo cierto es que todos coinciden en la importancia de los cuentos de Perrault dentro del universo de la literatura infantil. Perrault tenía claro que sus cuentos estaban destinados a los niños y que su deber era adoctrinarlos, tal como muestran las moralejas finales, aunque lo cierto es que tuvieron igual acogida entre el público adulto. Para un burgués del siglo XVII como era él, la prudencia, la perseverancia, la astucia por encima de la fuerza bruta y los buenos modales, eran síntomas de civismo que había que transmitir a las nuevas generaciones. Muchos son los que coinciden en afirmar que supo captar los aspectos que más conectaban con la sociedad francesa. Pero las famosas ilustraciones de Doré llegaron mucho más tarde.

Louis Auguste Gustave Doré (1832-1883) realizó sus primeros trabajos en París, colaborando con revistas y periódicos y exponiendo sus dibujos y acuarelas. En 1854 realizó una de sus obras más importantes, *Gargantúa* de Rabeáis. Con ello llegaría el momento de mayor estabilidad profesional, a pesar de que los acontecimientos políticos del momento, la revolución de 1848, le afectaron profundamente.

En su época de mayor éxito, Doré tenía en su taller unos cuarenta empleados y su obra consta de 133 cuadros al óleo, 45 esculturas, 283 acuarelas y 526 dibujos (Pascual, 1984, p. 204), pero se superó con el número de casi diez mil ilustraciones para obras de gran trascendencia. Desde la *Divina Comedia* de Dante (1861), hasta *El Quijote* de Cervantes (1863), pasando, por supuesto, por los cuentos de Perrault (1862), su obra ha sido una de las más representativas en el ámbito de la ilustración.

Por otra parte, en Francia, la ilustración atravesaba un momento peculiar. Los libros para niños respondían a las necesidades burguesas, comprador potencial, y a los fines didácticos de quienes los fabricaban. El talento de Doré ofreció unas imágenes que superaban de lejos lo producido por aquel entonces.

LAS CIRCUNSTANCIAS PECULIARES EN LAS QUE DORÉ ILUSTRÓ LOS CUENTOS DE PERRAULT

La literatura específicamente para niños no ha existido siempre y, por lo tanto, tampoco unas ilustraciones destinadas a ellos. Pero, para no extendernos sobre la concepción de la infancia como una etapa distinta a la adulta, podría decirse que fue aproximadamente en el siglo XIX cuando la literatura infantil quedó absolutamente consolidada (Hunt, 1995, p. 56).

Obviamente, antes ya habían existido diversas obras destinadas a los más jóvenes y algunas de ellas ilustradas. Dichas ilustraciones, desde sus orígenes, se diferenciaban de la edición en general precisamente por la especificidad de su público y, cuanta mayor diferenciación se establecía entre las obras destinadas a adultos o a jóvenes, mayores eran las exigencias que se volcaban sobre este lenguaje visual. Estas exigencias eran menores para otras expresiones artísticas, pero las ilustraciones de

cuentos, por estar destinadas a los niños, sufrieron algunas limitaciones. Esta situación tuvo su momento de máxima expresión en el siglo XIX, cuando, además de la demarcación entre públicos, el número potencial de lectores había aumentado considerablemente. La imagen que acompañaba al texto debía responder a las preocupaciones éticas y pedagógicas de padres y educadores. Además, como muy bien apunta Michael Benton (Benton, 1996, p. 59), las manifestaciones que se realizaban respondían a la imagen de la infancia que querían ver los adultos. Así, hacia finales de la década de 1840, cuando el movimiento prerrafaelista tomaba relevancia, la idea de pureza recuperada del Renacimiento Italiano, conllevaba que un niño bueno fuese un niño hermoso, (Parmegiani, 1985, p. 51), respondiendo así perfectamente al deseo predominante.

En aquellos tiempos, Gustave Doré realizó 41 ilustraciones destinadas a ornamentar las historias de Perrault. Se las entregó a Jules Hetzei que, bajo el seudónimo de P.J. Stahl, dirigió a mediados de siglo una de las más renombradas colecciones infantiles de Francia. La impresión que causaron sus ilustraciones en aquel momento fue de cierto rechazo para algunos, como veremos más adelante. Porque, aun manteniendo los cánones de la época —es innegable que sus niños responden al ideal de hermosura y pureza— jugó con una mezcla explosiva que producía paz y sosiego en algunas imágenes y era capaz de despertar el sentimiento contrario con tan sólo girar la página.

LA HISTORIA DE PULGARCITO

En el cuento de Pulgarcito se produce esta mezcla de sentimientos. También es cierto que el argumento de la historia lo acompaña. Se trata de un verdadero drama desde el principio hasta el final.

El abandono de unas criaturas en mitad del bosque no era nada sorprendente teniendo en cuenta las fuentes y el momento del que procedía el cuento: «La acción es dramática, a menudo sangrienta o envenenadamente intrigante, culminando siempre en el triunfo del derecho» (Hürniman, 1968, p. 43).

A pesar de ello la sutil ironía de Perrault completaba el cuadro: cuando explicaba como la madre no paraba de sollozar por sus pequeños y describe los sentimientos del padre: «No es que el leñador no estuviera más afligido que su mujer si cabe, y él era de esas muchas gentes que quieren mucho a las mujeres que tienen razón, pero que encuentran muy inoportunas a las que siempre han tenido razón», (Perrault, 1984, p. 161), o cuando se refiere a las pequeñas hijas del ogro: «No eran todavía malas del todo, pero prometían mucho, porque ya mordían a los niños pequeños para chuparles la sangre», (Perrault, 1984, p. 168). Y qué decir de la inevitable moraleja, existente en todos los cuentos de Perrault:

Nadie suele afligirse mayormente /de que vengan los hijos por mellizos, /si todos salen guapos y rollizos/ y con un exterior sobresaliente; / más sí se tiene un hijo / que no dice palabra o es canijo, / se te desprecia, insulta y escarnece, / no obstante, muchas veces acontece / que el pobre monigote / sea el que la familia saque a flote (Perrault, 1984, p. 172).

Doré sabía que no era necesario corregir o aumentar la inquietud del texto. Había que lograr el nivel más alto de expresividad para enfatizar los aspectos más relevantes del relato y lo logró con imágenes casi impresionistas, como las escenas del bosque o la cabeza del ogro, de ese bruto que está a punto de cometer un parricidio involuntario.

LA IMPORTANCIA DE LAS ILUSTRACIONES EN LOS CUENTOS INFANTILES

Pero antes de continuar sobre los detalles del caso que nos ocupa es necesario

dedicar un apartado a la relevancia de la ilustración en los cuentos. Muchas han sido las discusiones sobre si la ilustración en los cuentos es necesaria o innecesaria. Hacia los años sesenta y setenta, surgieron voces en contra de la ilustración por inhibitorias de la imaginación de los niños, aunque *a posteriori* ha habido defensores de esta expresión artística, desde su internacionalidad: «... la ilustración es un lenguaje internacional que puede ser comprendido por todas las gentes», (Regina, 1981, p. 15), hasta el efecto que producen: «... las imágenes pueden afectar de forma singular al lector. Del mismo modo que lo invitan a participar del hilo argumental, el niño se deja seducir de forma afectiva por lo que el libro le ofrece», (Dupont-Escarpit, 1990, p. 84).

Mientras el lenguaje visual del niño se desarrolla, el niño interpreta la imagen. Con actitud activa, compara, distingue, enumera, describe, interpreta lo que se despliega ante sus ojos a partir de lo que él conoce. En otras palabras, el niño descubre la imagen gracias a que se trata de una experiencia particular y enriquecedora. Y, además, el valor de la ilustración radica en la experiencia estética y en la contribución del libro ilustrado al desarrollo estético del niño (Doonan, 1993, p. 12).

UN PUNTO Y APARTE

Por un lado, hemos observado el contexto socio-histórico de la publicación de los cuentos de Perrault. Por el otro, hemos descubierto que Doré no era exactamente un marginado de las artes, censurado aquí y allá por sus sanguinarias imágenes, aunque sí coincidió con el momento de la separación entre el público adulto y el infantil y suscitó algunas alertas. No tuvo ninguna fortuna como pintor y los éxitos y los reconocimientos siempre le llegaron de su la-

bor como ilustrador. También hemos podido observar que no se apartó en exceso de lo que le marcaba el texto, más bien dotó de expresividad al mismo, pero sin ninguna aportación personal que pudiese hacernos intuir que añadió violencia a un cuento de argumento muy tierno. Tampoco serviría como explicación una cierta resistencia a que los cuentos estén más o menos ilustrados, sino que la importancia que se le otorga a la ilustración justificará ciertos criterios de selección de los que también hablaremos. Por lo tanto, si nada en su contexto salía de la normalidad, sólo cabe pensar que, a partir de la publicación de las ilustraciones de Doré su evaluación se realizó desde perspectivas distintas. Para constatar este hecho, el próximo apartado se refiere a qué cambio hay respecto de las primeras imágenes.

LOS PULGARCITOS DESDE QUE LA LITERATURA INFANTIL TIENE LA MÁXIMA DIVULGACIÓN

Según Mercedes Gómez del Manzano (Gómez del Manzano, 1987, p. 29), a partir de la década de los sesenta la literatura destinada a los niños tuvo gran divulgación. Se duplicó la producción —que se mantenía estable en décadas anteriores— en tan sólo cinco años (1960-1965), volviendo a suceder el mismo fenómeno en la siguiente (1965-1970). Por lo tanto, los *Pulgarcitos* analizados parten de unos años próximos a estos momentos (1944) hasta nuestros días.

Pulgarcito es uno de los cuentos que mayor cantidad de versiones ha tenido, exceptuando, como no, a *Capucita Roja* de la que, desde la Segunda Guerra Mundial, constan cien versiones (Colomer, 1996, p. 1). Por lo que a Pulgarcito se refiere, en ninguna de las posteriores ediciones se ha

modificado el hecho de que el ogro degollara a sus hijas. Se pueden encontrar variaciones en cuanto a la forma de expresarlo. Quizá no las degolla, sino que les corta la cabeza, pero en cualquier caso se evidencia en todos los casos que las niñas mueren asesinadas. Por supuesto esto no quiere decir que el cuento no haya sufrido otras variaciones. Por ejemplo, las coronas que llevaban las niñas en su cabeza, fue un añadido de Perrault respecto a la versión de Basile. En un primer momento el intercambio se producía entre gorros blancos y rojos y se intuye que el cambio obedece a una cuestión de coherencia argumental. Es decir, para que el ogro detectara las cabezas de sus hijas, evitando así la tragedia, el brillo de la corona le serviría de pista en la oscuridad (Perrault, 1986, p. 136). Pero, al margen de estos pequeños cambios, el asesinato no se suprime, así como tampoco el suspense que genera la situación, cuando el ogro casi confunde a sus víctimas. Lo que no consta en ninguna de las siguientes publicaciones es la imagen que con tanto detalle recreó Doré. Las ediciones consultadas (1944, 1945, 1958, 1959, 1964, 1967, 1981, 1983, 1985 y dos ediciones de 1994) muestran un singular tratamiento de dicha escena. En todos los casos, excepto en la edición de 1981 y 1985, se produce un salto en las ilustraciones. Es decir, de la escena en que el ogro encuentra a los pequeños debajo de la cama, se pasa a la escena en que el ogro está durmiendo y Pulgarcito le saca las botas o bien cuando los niños protagonistas saltan por la ventana sanos y salvos. En los dos casos excepcionales (1981 y 1985), sí aparece la imagen del ogro con el puñal, pero en ambos se halla muy apartado de las niñas, que se presentan en segundo plano. En uno, escondidas tras una cortina, en otro, mucho más lejos, mientras se intuye que el ogro se acercará a ellas.

ILUSTRACIÓN II



Fuente: PERRAULT, Ch.: *Pulgarcito*. Barcelona: Bruguera, 1981.

ILUSTRACIÓN III



Fuente: PERRAULT, Ch.: *Pulgarcito*. Barcelona: Hymnsa, 1985.

Esta situación no es en absoluto gratuita. Obedece a criterios que hacen pensar en la posibilidad, ya insinuada, de que la imagen de Doré puede herir la sensibilidad de los lectores más jóvenes y en los próximos apartados nos dedicaremos a señalar los criterios que influyeron en esta desaparición.

FACTORES QUE HAN INFLUIDO EN LA DESAPARICIÓN DE LA ILUSTRACIÓN DEL PARRICIDIO INVOLUNTARIO

LAS CARACTERÍSTICAS ARTÍSTICAS DE DORÉ

Ya hemos destacado que si hay algún ilustrador que ha sabido mezclar de forma extraordinaria la belleza y el horror ese es Gustave Doré. Esas imágenes tan impactantes como fantásticas encierran algo de los deseos pictóricos de Doré. La ilustración se convirtió en un recurso, en una forma de ganarse la vida por el reconocimiento que conllevó su labor. Pero, en realidad, a Doré le hubiera gustado dedicarse a la pintura de temas religiosos e históricos. Observando sus ilustraciones, esta *pequeña frustración* se transmite. Sus imágenes, sean paisajísticas o imágenes subjetivas, expresan la proporción y la profundidad como si de un cuadro se tratase. La influencia del romanticismo le llevó a cargar de sombras y negros intensos sus trabajos, otorgando un efecto tenebroso y de gran impacto. Si a todas estas características le añadimos el casi hiperrealismo con las que las trataba, el carácter amenazante de algunas imágenes se multiplica. De algún modo, los textos que ilustró se lo permitieron. Tanto en la *Divina Comedia*, como en el *Quijote*, por poner dos ejemplos emblemáticos, la mano de Doré era más la de un pintor que la de un ilustrador. Y esa misma mano, la de la línea magistral para las imágenes para adultos, la que ponía de su parte una escena pictórica, ilustró los cuentos

destinados a los niños, tanto los de la condesa de Ségur como los de Perrault: «los contemporáneos no pudieron aceptar el uso de una composición idéntica para representar el universo inspirado en Dante y el mundo infantil de los cuentos» (Parmegiani, 1989, p. 17). Todo ello conlleva que en ningún momento estableció una frontera clara y delimitada entre los públicos a los que se dirigía. Y, además, tampoco escatimó en imágenes casi bíblicas, por las preferencias profesionales que mencionábamos, en su labor cuentística. La mezcla, sin ningún tipo de duda, se refleja claramente en los cuentos de Perrault. Consideró apropiado su trabajo para todas las edades y, como decíamos anteriormente, sin desmarcarse especialmente de todas las influencias artísticas del momento.

LA INFANCIA COMO ETAPA PARTICULAR

La infancia aparece como estadio particular, alejado del propiamente adulto. Esto genera productos especializados para la infancia. La ropa, las canciones, la literatura... todo aquello que formaba un conjunto armónico de cultura popular se fragmenta en mil pedazos que se han ido afianzando más y más hasta nuestros días. Doré coincide plenamente con este momento. Momento en el que todavía no se había fragmentado de una forma tan evidente lo que era apto y no apto para el público infantil. Es decir, todas las voces surgidas en pro de una ilustración destinada a los niños eran muy tempranas. Nadie había reflexionado de forma tan exhaustiva como hoy día sobre lo que era propio o no de los niños. Por lo tanto, las ilustraciones de Doré todavía no podían observarse a través del mismo cristal con las que se observan hoy día. Dicho cristal se halla sobre todo en manos de quien elabora el producto y de quien lo consume, es decir, las editoriales y los adultos compradores.

Por supuesto, no se trata de situar como únicos responsables a los editores. Hay un criterio que preocupa extraordinariamente a las editoriales: el éxito de lo que sacan al mercado. Este éxito estará en función de la demanda y ésta, realizada por aquellos que tutelan a los menores, estaría representada por los adultos que establecen unos criterios, por necesidad y por responsabilidad, sobre lo que debe ir destinado al público más joven. Todos estos criterios, en el momento en que Doré realizó sus ilustraciones, se hallaban en un estado embrionario. La reflexión no había llegado tan lejos y por lo tanto, como hemos visto, las voces de alerta eran todavía muy tempranas. En consecuencia, la pregunta es si Doré, hoy, día hubiera realizado las mismas ilustraciones y, en caso de realizarlas, si las hubieran aceptado en una editorial preocupada por la posible venta del producto.

LA PREOCUPACIÓN ADULTA

Doré, contemporáneo del momento en que la literatura para el público infantil se define por primera vez, realizó una tarea que, a todas las luces, es considerada como de las más relevantes. Pero Doré tendría serios problemas hoy día para publicar sus ilustraciones. Ya hemos apuntado cómo se determinó qué era adecuado para los menores y, aunque no directamente sobre el trabajo de Doré, que sigue considerándose un genio, estas determinaciones fueron hacia otro camino, en el que, la violencia o la crueldad del texto se edulcoró con las ilustraciones. Ya no era explícita la matanza de las ogresas. Se podía leer, pero no ver. La ilustración, como la literatura en general, aumentó con el desarrollo de la imprenta y, en consecuencia, la demanda, y los mecanismos que controlan la misma, la determinaron. Dicha dependencia la sometió a una censura que se

tornó en aumento por el público a la que iba destinada. «Así se implanta la más solapada y más represiva de las censuras, la autocensura, que con el pretexto de una protección que se parece mucho a la vigilancia, impone a la ilustración infantil un orden moral que afecta tanto a sus contenidos como a sus modos de representación» (Parmegiani, 1985, p. 50). Esta afirmación, que discutiremos, conllevará cierto alejamiento de las innovaciones estéticas, estableciéndose una relación inversamente proporcional. Mientras para los adultos, desde el XIX hasta nuestros días, los cambios en el arte han sido extraordinarios, en la ilustración para niños no fue tan evidente por la preocupación lógica que suscitaban sus destinatarios. Para hacer un repaso, cuando se realizó la edición española de los cuentos de Perrault ilustrados por Doré en 1863 fueron seleccionados 21 grabados de los 41 totales. Dicha selección no obedecía entonces a estos cánones venideros. Hoy día, los criterios estarían supeditados a diferentes consideraciones, como que las imágenes creadas para los libros infantiles emergen de una gran variedad de influencias culturales. Dichas imágenes dan forma física a las cuestiones sociales y personales (Hailoweli Judson, 1989, p. 67).

Por otra parte, la manera como los niños pueden llegar a entender las ilustraciones, determinará algunos de los significados que ellos encontrarán en sus propias vidas y en el sentido que tienen del mundo (Reutzel y Larsen, 1995, p. 505). Históricamente, cuando el comercio de la literatura infantil se consolidó, sufrió alteraciones y adaptaciones. Los editores cambiaron las historias adecuándolas al público y el resultado fue un número elevado de omisiones y readaptaciones respecto de las ilustraciones de los originales. Los temas que, mayoritariamente, sufrieron esta censura fueron los religiosos, los sexuales y los violentos, y las argumentaciones siempre giraron alrededor de la dureza del impacto.

EL MOMENTO ACTUAL

Como apuntábamos anteriormente, todos estos criterios no pueden escaparse, en ningún momento, del contexto socio-cultural en el que se ubican. Pensar que las omisiones mencionadas son fruto del azar o del capricho de un editor o de los padres que compran el libro sería pecar de simplismo. Los sistemas de representación han variado como ha variado la humanidad, en función del lugar y de la época en la que han sido concebidos. Por lo tanto, respecto de la pregunta sobre si Doré sería aceptado o no en nuestros días, podríamos decir que es demagógica, puesto que Doré era un hombre de su tiempo y probablemente, en la actualidad, dibujaría de una forma completamente distinta.

Por otra parte, habría que hacer otra precisión respecto de cuestiones anteriores. Aunque es completamente cierto que hoy día las ilustraciones de Doré forman parte del panorama de productos editoriales existentes, hay que matizar que lo forman pero de manera singular. Así como los cuentos clásicos están editados por separado, con todas las versiones posibles y las ilustraciones más dispares, los cuentos de Perrault con las ilustraciones de Doré sólo se encuentran como antología. No existe ninguna publicación de los cuentos de Perrault, con las ilustraciones de Doré, de forma independiente. Siempre se encontrará con un formato que, sin lugar a dudas, no se llega a plantear como destinado a los lectores más jóvenes, sino al público juvenil, interesado en el tema, y al adulto que lo utiliza para consumo propio. Los cuentos de Perrault desgranados y publicados como álbumes ilustrados, para los más pequeños, o como compilaciones nuevamente adaptadas, para los lectores *independientes*, nunca están acompañadas de las ilustraciones de Doré.

Pero la crítica a esta situación no debería caer en un discurso maniqueo fruto de

lo peyorativo de la censura. Por una parte es lógico plantearse qué tiene de malo y de bueno que las ilustraciones de Doré no lleguen a los lectores infantiles, si no es por un deseo del adulto que lo acompaña en sus lecturas. De malo, de susceptible de crítica, estaría sin duda la censura sobre una obra de arte. El trabajo de Doré es arte en todo el sentido de esta palabra. El problema, en todo caso, estaría en que la preocupación moral del asunto pesa más que la puramente artística. Desde una perspectiva pedagógica esto sería una cuestión bastante controvertida en la que no faltarían voces a favor y en contra y otras a medias tintas, como sería decir que todo depende del adulto que acompañe ese instante en que se ponen en contacto lector y libro, lo cual no sería del todo incorrecto. Pero por la propia preocupación pedagógica, que no puede ni debe andarse con fórmulas tan azarosas, quedaría del todo justificado el impacto que puedan producir determinados textos o ilustraciones: «¿Es posible concluir que la literatura infantil constituye un instrumento de mera diversión, sin repercusiones en el comportamiento del niño? Creemos que no. Hemos dicho que cada país posee una política más o menos desarrollada que rige las publicaciones infantiles, lo cual significa que la obra literaria infantil manifestará, aunque no explícitamente, por lo menos las prohibiciones, las prescripciones, en fin, el conjunto de símbolos que definen una sociedad o cultura determinada. Es de suponer entonces que, en el ámbito de recepción infantil, la lectura de un cuento supondrá la asimilación simbólica de una cultura por medio del lenguaje» (Bortolussi, 1985, pp. 88-89). Se destacaba, por tanto, que de entre toda la asimilación simbólica la violencia sea una de las no deseables en el momento actual. De todas formas, en la cita Marisa Bortolussi se está refiriendo más al texto que no a la imagen y ahí tendríamos una sutil contradicción con el texto de Perrault. Hemos apuntado

anteriormente que del texto, en ninguna edición ni en las más actuales, se había suprimido el asesinato de las ogresas y —cosas más insólitas se han hecho con los cuentos— sí podría permitirse cierta manipulación sin afectar demasiado a la trama argumental, lo que nos haría pensar que hasta cierto punto el evento no se percibiría como tan grave. Aunque, dicho sea de paso, precisamente por esta cuestión, los cuentos populares no han gozado siempre de muy buena fama: «La misma crítica que recibe la televisión, la música, etc. en cuanto a la violencia que contienen, la han recibido los cuentos de hadas y se sugiere que la violencia que encierran fomenta las respuestas violentas en los lectores. La violencia es el factor principal de miedo en las historias, principalmente, populares. Muchos padres no quieren las versiones de Grimm de *Blancanieves* o *Cenicienta* porque provocan pesadillas a sus hijos» (Tuneli, 1994, p. 609). La autora de este artículo continúa argumentando que la multitud de versiones *políticamente correctas* existentes contribuyen al desconcierto del lector puesto que el *malo* no es vencido (como no muere al final del cuento, puede continuar haciendo daño). No es ahora momento para discutir esta cuestión que llevaría muchísimas consideraciones al respecto, pero sí es interesante poder constatar cierta reticencia hacia los cuentos populares. Si a esto le añadimos el impacto instantáneo que produce la imagen, imposible de manipular a última hora como pasaría con el cuento narrado, es evidente que el rechazo es más contundente. Pero, del mismo modo que la imagen de la que ha partido este artículo como otras muchas igualmente emblemáticas (pasaría lo mismo con la escena de *cama* de la pequeña Caperucita y el lobo feroz) han desaparecido; los cambios culturales a los que nos vemos sometidos han llevado a que otras imágenes con violencia sean consideradas aptas (cualquier programa infantil televisivo contiene unas cuantas) e incluso pro-

pias de un canon cultural aconsejable para todas las edades (algunas exposiciones pictóricas o fotográficas con imágenes de cierta violencia en las que no es nada extraño ver a padres con sus hijos durante el recorrido). Es en estos casos en los que la controversia se hace palpable y la complejidad de los filtros culturales llega a ciertas contradicciones. Quizá por ello, de aquí a unos años, no nos extrañe ver los cuentos de Perrault con las ilustraciones de Doré, en formatos accesibles a los más pequeños. Aunque tampoco será nada extraño que, para entonces, lo que produzca escalofríos sean imágenes que por ahora nos parecen de lo más normal, pero justificar esta proyección sería objeto de otro artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- BENTON, M.: «The image of childhood: Representations of the child in Painting and Literature, 1700-1900», *Children's Literature in Education*, vol. 27, Nal, 1996, pp. 35-60.
- BORTOLUSSI, M.: *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Alhambra, 1985.
- COLOMER, T.: «Eterna Caperucita», *CLIJ*, 87, Octubre, 1996, pp. 7-19.
- DOONAN, J.: *Looking at pictures in picture books*, Bath, Thimble Press, 1993.
- DUPONT-ESCARPIT, D.: «Images et violence...», *Nous Vouons Lire*, 84, abril, 1990, pp. 2-12.
- GÓMEZ DEL MANZANO, M.: *El protagonista niño en la literatura infantil en el siglo XX. Incidencias en la personalidad del niño lector*. Madrid, Narcea, 1987.
- HAILOWELL JUDSON, B.: «What is in a picture?», *Children's Literature in Education*, 20:1, 1989, pp. 59-68.
- HUNT, P. (Ed.): *Children's Literature. An illustrated history*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

- HÜRIMAN, B.: *Tres siglos de literatura infantil europea*. Barcelona, Juventud, 1968.
- PARMEGIANI, C. A.: «Historia de las ilustraciones», en PARMEGIANI, C. A.: *Libros y Bibliotecas*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1985.
- PARMEGIANI, C. A.: *Les petits frangais Illustres, 1860-1940*. París, Éditions du cercle de la librairie, 1989.
- PASCUAL, E. en PERRAULT, Ch.: *Cuentos de antaño*, Madrid, Anaya, 1984.
- PERRAULT, CH.: *Cuentos de antaño*, Madrid, Anaya, 1984.
- *Cuentos de Antaño*, Madrid, Gaviota, 1986.
 - *Contes de Perrault*. Lausanne, Edita, 1994 (introducción de P.J. Stahl).
- REGÍNA, Y.: «The importance of visual aspects in children's literature». *Book-bird*, 2, 1981, p. 15.
- REUTZEL, D. R. y LARSEN, N. S.: «Look what theyve done to real children's books in the new basal readers». *Language arts*, vol. 72, 1995, pp. 405-507.
- SORIANO, M.: «Recontre avec Charles Perrault, notre contemporain». *La revue des livres pour enfants*, 133, 1990, pp. 9-16.
- TUNNELI, M. O.: «The double-edged sword: fantasy and censorship». *Language Arts*, vol. 71, 1994, pp. 606-612.
- Ediciones de *Pulgarcito* consultadas:
- 1944, Barcelona, Salvatella.
 - 1945, Bilbao, Fher.
 - 1958, Barcelona, Molino.
 - 1959, Barcelona, Molino.
 - 1964, Barcelona, Molino.
 - 1967, Madrid, Noguer.
 - 1981, Barcelona, Bruguera.
 - 1983, Barcelona, Publicacions Abadía de Montserrat.
 - 1985, Barcelona, Hyma.
 - 1994, Barcelona, Parramón.
 - 1994, Barcelona, Barcanova.