

Cuentos populares y *mass media*. Estudio a partir de la serie televisiva *El cuentacuentos* (1987-1988)

PAULA DÍEZ VILLAMERIEL

Recibido: 15/12/2020. Aceptado: 29/12/2020.

Cómo citar: Díez Villameriel, Paula, “Cuentos populares y *mass media*. Estudio a partir de la serie televisiva *El cuentacuentos* (1987-1988)”, *Notas Hispánicas* 6 (2020): 44-.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/nh.1.2020.44-60>

Resumen: Los cuentos populares han llegado hasta nuestros días gracias a la oralidad y a las versiones escritas, pero también forma parte de la tradición la capacidad de aprovechar nuevos lenguajes. Son muy numerosas las adaptaciones cinematográficas y televisivas de estas historias, que cuentan con la ventaja de que el espectador conoce previamente los temas y motivos y aprecia las variaciones y soluciones audiovisuales que las nuevas versiones ofrecen. De entre las muchas adaptaciones realizadas, hemos elegido la serie televisiva *El Cuentacuentos* (1987-1988) a fin de elaborar un análisis que determine si los *mass media* están o no a la altura cuando se trata de adecuar las grandes historias de los pueblos a los tiempos que corren.

Palabras clave: Cuentos populares; oralidad; *mass media*; tradición oral; adaptaciones televisivas.

Abstract: Folk tales have survived to our days thanks to orality and written versions, but tradition should not only be identified as orality and writing, since it includes, also, the ability to take advantage of new languages. There are many film and television adaptation of these stories, which offer the point that the viewer previously knows the themes and motifs and they appreciate the variations and audiovisual solutions that those new versions offer. Among the many adaptations we can find in our screens, we have chosen the TV series *The Storyteller* (1987-1988), in order to develop an analysis that determines whether or not the mass media are up to the task when it comes to adapting folktales in the current times.

Keywords: Folk tales; orality; mass media; oral tradition; TV adaptations.

INTRODUCCIÓN

Si echamos la vista atrás y vamos a nuestra infancia, todos recordamos a alguien —padres, madres, personas cercanas...— contándonos historias que incluso hoy en día aún persisten en nuestra memoria. Solían hacerlo antes de dormir, para propiciar el sueño, enseñarnos alguna lección o también para matar el tiempo y entretenernos. Y no solo eso, sino que luego nosotros hemos usado esas mismas líneas,

muchas veces de memoria y otras tantas con libros materiales, para recrear el momento. Son lo que conocemos como cuentos populares, emparentados con el mito y la leyenda, y definidos por Rodríguez Almodóvar así:

Es un relato de ficción que sólo se expresa verbalmente y sin apoyos rítmicos; carece de referentes externos, se transmite principalmente por vía oral y pertenece al patrimonio colectivo. Su relativa brevedad le permite ser contado en un solo acto. En cuanto al contenido, parte de un conflicto, se desarrolla en forma de intriga y alcanza un final, a menudo sorprendente. (Rodríguez Almodóvar, 2010: p.12)

No puede ser casualidad que si decidimos poner en común cuáles son nuestros relatos favoritos, muchos coincidamos. La tradición, a lo largo de un proceso de siglos y siglos, ha ido decantando, seleccionando el gran acervo narrativo de orígenes orales, hasta formar un corpus que aún era amplio y variado a comienzos del siglo XX, pero que con los medios de comunicación de masas se ha ido quintaesenciando (también, es cierto, reduciendo) más aún. Pocos niños mencionarán cuentos que no hayan sido versionados por Disney, por poner un ejemplo evidente.

Lo primero que cabe destacar sobre los cuentos tradicionales es su larga tradición, puesto que forman parte del folclore de los pueblos y civilizaciones; han pasado a ser parte de su cultura y patrimonio colectivo. Con cultura podemos referirnos a varias acepciones, pero ¿cuál es la que nos interesa en este contexto? Estamos hablando de producciones artísticas o intelectuales más o menos valiosas que surgen en una determinada sociedad. Por ende, está relacionado con su patrimonio, su conjunto de bienes. Pero mucho antes de ponerlos por escrito, la manera que tenían de recoger las historias no era ni más ni menos que en la memoria. El cuento ha pertenecido siempre, y de cierta manera pertenece, a la literatura oral. Esto es, en palabras de Ana Pelegrín:

Denominamos *literatura de tradición oral* a la palabra como vehículo de emociones, motivos, temas, en estructuras y formas percibidas oralmente, por una cadena de transmisores, depositarios y a su vez re-elaboradores. Sus características generales: pertenecer a un contexto cultural, del que son producto, haber sido transmitido este producto oralmente en varias generaciones, ciñéndose a la poética oral y sus procedimientos, a la continuidad en los temas recibidos, y a su vez introduciendo variantes. (Pelegrín, 1984, p.12).

Es decir, como decía Menéndez Pidal, “otra propiedad consustancial, es la oralidad, ya que el cuento “pasa sin obstáculos de una boca a otra, sin necesidad de que sean aprendidas de memoria las palabras con que ha de expresarse, como exigen las demás obras literarias” (citado por Baquero Goyanes, 1998, p.113). Esto se traduce en la falta de autoría y el anonimato; “el autor del cuento de tradición oral se diluye en la colectividad, perdiendo su propia personalidad y adquiriendo una nueva que consiste en narrar o contar como los demás, es decir, en narrar como pueblo” (Morote Magán, 2002, p.162). Los cuentos, desde su origen, han sido contados a través de la palabra, de generación en generación, hasta que autores como Perrault, o los Hermanos Grimm pusieron fin a esta costumbre y los pusieron por escrito para así asegurar su perdurabilidad. “La clave, por tanto, de la perpetuidad del cuento radica en que “se mueve, crece, nunca se sintetiza y resiste innumerables y sucesivas apariencias” (Shultz de Mantovani, 1970, p.59).

A raíz de esta característica podemos anotar otras dos más: la gran variedad de versiones y la brevedad. Al contar la historia de boca en boca y en base a los recuerdos que se tienen, hay numerosas versiones sobre la misma historia, dentro y fuera de la misma cultura.

[...] Es una apariencia de diversidad en cuanto a versiones y motivos repartidos por toda la geografía de alcance indoeuropeo, y más allá incluso, pero guardando y protegiendo celosamente un esquema narrativo de fondo bastante rígido, en lo cual son cómplices sin saberlo todos los narradores de esta literatura. (Rodríguez Almodóvar, 1989, p.18).

Los emisores, podemos suponer, tratan de mantenerse fieles a la narración original, pero siempre hay detalles que se escapan y por tanto acaban ajustándolos y moldeándolos para que encajen en la trama; de ahí que haya alteraciones de un cuento a otro y que muchas veces discutamos con conocidos sobre quién tiene razón sobre cómo se desarrolla la historia. Pues bien, ambos podemos estar en lo cierto. El segundo rasgo sigue guardando relación con los anteriores: si hay que contar el relato de memoria, lo más lógico y útil es que sea corto para poder recordarlo con más facilidad y claridad. Además permite concentrar la historia completa sin necesidad de divagar en el reducido espacio de tiempo sin que los receptores pierdan la atención y continúen concentrados en seguir el hilo de la trama.

Así pues, como vemos, toda esa rica oralidad ha llegado a nosotros, fundamentalmente, a través de versiones puestas por escrito, y en esa decisión —qué cuentos se ponen por escrito y cuáles no— hay un primer proceso selectivo y canonizador. Desde las primeras colecciones escritas que, en época medieval, recogen diferentes versiones de la rica, ignota tradición oral—en nuestro ámbito peninsular, *Sendeban* y *Calila e Dimna*—, el paso del tiempo ha ido seleccionando y decantando un corpus de cuentos, prefiriendo unos sobre otros y modificando no pocos aspectos de estos; también, eligiendo algunos como especialmente destinados a un público infantil.

A muchos de nosotros, esas versiones nos han llegado en el formato original, es decir, el oral: contadas por otra persona. Sin embargo, vivimos en la era de la revolución digital donde lo audiovisual cobra especial importancia, y es por eso por lo que la mayoría de cuentos populares se han adaptado (de manera más o menos fiel) a sus diferentes formatos: películas, series, documentales... Algunos ejemplos de ello— excluyendo las tan reconocidas obras de Disney— son los ofrecidos por Morán Rodríguez (2018), *Caperucita Roja, ¿a quién tienes miedo* [*Red Riding Hood*] (2011), *Blancanieves y la leyenda del cazador* [*Snow White and the Huntsman*] (2012), o *Maléfica* [*Maleficent*] (2014) en el cine, y *Érase una vez* [*Once upon a time*] o *Cuéntame un cuento* en formato televisivo. Para todas las generaciones que han conocido estos cuentos a través de una pantalla, el concepto ‘popular’ no irá asociado a lo oral, y no por ello dejará de serlo; quizás es hora de asumir que hoy en día, lo popular es lo difundido por los *mass media* y las redes sociales, y que este cambio no implica un retroceso sino un avance.

1. ESTRUCTURA NARRATIVA DE LOS CUENTOS TRADICIONALES

De nuevo, derivada de la brevedad y de la necesidad de memorizar, otra de las particularidades del cuento es su estructura. El hecho de que la historia sea corta implica que las partes estén mucho más marcadas y así se pueden distinguir con claridad cada una de ellas. A menudo las acciones aparecen triplicadas, lo que facilitaría el aprendizaje mnemotécnico del cuento, además de implicar, tal vez, un valor mágico. Por ejemplo, el héroe es sometido a tres pruebas por tres personajes distintos y lo consigue en el tercero, en los diálogos se formula la pregunta tres veces (como la madrastra de Blancanieves con el espejo mágico), o tres veces son las que

intentan los tres personajes salvarse del villano (tres cerditos, con tres casitas, tres intentos de derribarla y tres repeticiones de la fórmula “soplaré, soplaré y tu casa derribaré”). El cuento resulta mucho más fácil de recordar de esta forma. (Toledo Morales, 2005). Las partes que podemos identificar en todos los cuentos son las que ya distinguía Aristóteles: el planteamiento, donde se pone a los receptores en situación, introduciéndoles en la historia y se explica el problema al que se enfrenta el protagonista, el nudo o lo que es lo mismo, el desarrollo de la historia, donde el personaje trata de solucionar el conflicto y por último el desenlace, cuando la trama llega a su fin y todo se resuelve de una manera u otra.

Sin embargo, no basta con quedarnos en lo superficial, sino que vamos a indagar más hondo sobre la estructura de los cuentos populares. Tal es la importancia de ésta, que Propp (1971) dedicó su obra *Morfología del cuento* a su estudio y análisis, la cual nos va a servir de guía para realizar la ya mencionada búsqueda de información.

Para Propp, los elementos constantes y permanentes del cuento son las funciones de los personajes (entendiendo por función la acción del personaje desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga), independientemente de ellos y de cómo las cumplen; ese número de funciones es limitado y su sucesión es siempre idéntica. No todos los cuentos poseen las mismas funciones, pero eso no implica cambios en la ley de sucesión; la ausencia de algunas no modifica la disposición de las demás. De todo esto se deriva que la estructura del cuento tradicional es resultante de la combinación de una serie de personajes o actantes, y de funciones o acciones que se llevan a cabo en los diferentes cuentos. Como sabemos, Propp, a partir de un corpus de un centenar de cuentos rusos, describió treinta y una funciones (Vladimir Propp, s.f.).

Todos los cuentos se guían por el esquema de planteamiento – nudo – desenlace. Así pues, cada parte de la estructura dispone de una o varias de las funciones propuestas por Propp; el planteamiento puede incluir las seis primeras, el nudo las once siguientes y el desenlace las restantes. De esta manera la gran mayoría de los cuentos tienen el mismo esqueleto y es por esto por lo que guardan tantos parecidos unos con otros.

De la misma forma que todos los cuentos populares utilizan estructuras parecidas, los personajes que protagonizan las historias también suelen ser recurrentes de unos a otros. Algo así nos ha anunciado ya Propp (1971) con las funciones que llevan a cabo sus actantes, que son ni más ni menos que los propios personajes. Hemos atisbado tan solo lo mínimo y ahora se

trata de escarbar un poco más y adentrarnos en el mundo de los seres que nos cuentan sus aventuras. Para ello vamos a seguir usando el estudio y análisis del autor ruso. Tras establecer las funciones, Propp se dio cuenta de que todos los personajes acaban realizando una de ellas y decidió agruparlos de acuerdo con esta teoría en lo que se conoce como las siete esferas de acción:

- El agresor: es el personaje que se encarga de cometer las fechorías o maldades, alterar la paz del hogar, provocar desgracias. Es el principal antagonista de la historia, que persigue y lucha contra el héroe.
- El donante: como su propio nombre indica, no es más que un proveedor que suele aparecer en bosques, caminos... Se encarga de proporcionar al héroe objetos mágicos e información para ayudarlo a completar la misión y solucionar el daño provocado por el agresor. Antes de darle la recompensa plantea una serie de pruebas para que el héroe supere y demostrar así su valía.
- El auxiliar: basándose en que los objetos, animales, plantas... también forman parte de los personajes, el auxiliar es el objeto mágico que ayuda al héroe a desempeñar su tarea. Puede ser una espada, un elixir, un animal fantástico e incluso un adivino.
- La princesa y su padre: la princesa es una dama que necesita ser rescatada por el héroe o en su defecto, la recompensa que el rey promete al protagonista para que cumpla su tarea. El padre generalmente se trata de un rey, que además suele coincidir con el siguiente personaje (el mandatario) porque es el que llama al héroe buscando su ayuda.
- Mandatario: es el encargado de pedir el favor al héroe de resolver el daño que ha causado el agresor. Puede ser el rey, como se ha enunciado antes, un campesino pidiendo justicia...
- Héroe: Es el protagonista de la historia, el que tiene que recuperar la paz y tranquilidad que ha roto el villano. Hay dos tipos de héroes: los buscadores, que tienen que encontrar aquello que el agresor se ha encargado de esconder, raptar... y los víctimas, que son los que sufren la acción del propio agresor; es decir, los que son secuestrados o expulsados y tienen que buscar la manera de volver a casa.
- Falso héroe: este personaje trata de engañar a todo el mundo haciéndose pasar por el verdadero héroe de la historia y poder recibir las recompensas: el honor, la mano de la princesa, dinero...

Por lo general un personaje no tienen por qué ocupar sólo una de las esferas; el rey puede ser mandatario al buscar la ayuda del héroe pero también pasa a ser donante cuando le entrega una espada mágica que le ayude en su misión de rescatar a la princesa. También es posible que haya varios personajes dentro de la misma esfera de acción: más de un agresor, o donantes que se vaya encontrando el héroe por el camino.

A este análisis, vamos a añadir ideas y apuntes que realizó Albero Poveda (2004) sobre este mismo tema. En primer lugar, el héroe puede ser una figura marginal; el cuento popular tiende a elegir a quienes parten de una situación en desventaja (el más pequeño de la familia, el más gándul o el más simple de los hermanos...). También cuentan con una personalidad poco prometedoras o viven en un lugar que limita sus posibilidades para autorrealizarse, pero al final revelan cualidades que los sitúan como los triunfadores de la historia; es decir, juegan con el tópico de 'las apariencias engañan'. Este rasgo, sin embargo, no es solo propio de los héroes, sino que acompaña también a los personajes auxiliares y a los objetos. "En definitiva, al cuento folklórico le gustan las situaciones extremas: el personaje más humilde será el más agraciado, el objeto más insignificante devendrá en el que más poderes mágicos tiene y el animal más ordinario resultará ser el mejor auxiliar" (Albero Poveda, 2004, p.9). Volviendo de nuevo al héroe, recalca el hecho de que carecen de cualquier habilidad especial para superar las pruebas que se encuentra, pero que como posee una personalidad luchadora, es capaz de realizar todo con lo que se topa. La recompensa que reciben no es sólo por su buen carácter, sino que sirve de compensación por las injusticias de las que ha sido víctima. Los personajes auxiliares que lo acompañan aparecen en el lugar adecuado y en el momento oportuno para ayudarlo a lograr su misión con éxito. La recompensa es parte de una lección de humildad. Estos seres son en su gran mayoría solitarios y viven en lugares inhóspitos. Otro aspecto muy importante es si el protagonista se trata de un personaje masculino o femenino, pues esto dictará rasgos de su personalidad además de parte del argumento: si es un hombre, destacará por sus gestos intrépidos, capaz de ejecutar tareas sobrehumanas y sobre todo por la victoria de estas. Por el contrario, si se trata de una mujer, la tensión argumental recae en las crisis en sus relaciones personales. No habrá una emoción basada en las aventuras sino que se centrará en las injusticias que vive la protagonista, causadas por una antagonista siempre femenina (madrastra, hermanastras, brujas...). Los antagonistas tienen la función de provocar al héroe, y en la mayoría de relatos se desconoce el por qué odian a los protagonistas. Se

caracterizan por ser fáciles de engañar, egoístas y cumplir sus intereses a costa de sacrificar los de los demás. Son la antítesis del héroe. Al igual que este último, cumplen con una función compensatoria: el lector se esconde en una doble identificación:

Por una parte con el héroe, con quien se siente solidario, pero también en cierta medida con el monstruo o el enemigo, ya que, de este modo puede liberar proyectivamente toda la agresividad acumulada por las frustraciones, las restricciones y las reglamentaciones de la vida social. [...] El lector realiza por medio del monstruo todo aquello que no se atreve a hacer en la vida real. (Albero Poveda, 2004)

Ya hemos visto qué personajes aparecen en los cuentos populares y qué tareas desempeñan, pero ¿cumplen con alguna otra función? ¿influyen en los lectores? Si es así, ¿cómo lo hacen? Vamos a tratar de responder estas preguntas con las reflexiones que proporciona Bettelheim (1994) en su libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. En primer lugar, reafirma lo que hemos estudiado en los últimos párrafos: “los personajes están muy bien definidos y los detalles, excepto los más importantes, quedan suprimidos. Todas las figuras son típicas en vez de ser únicas.” (Bettelheim, 1994, p.12). El autor utiliza su obra para reflexionar sobre la influencia que tienen los cuentos en el desarrollo psicológico de los niños, pero nosotros vamos a centrarnos únicamente en cómo lo hacen los personajes. A diferencia de las moralejas, los cuentos no tratan de enseñar a los receptores una conducta adecuada. Por eso los personajes son la suma de individuos con rasgos tan opuestos, porque los ayuda a comprender con más facilidad la diferencia entre uno y otro; “cosa que no podría realizar si dichos personajes representaran fielmente la vida real, con todas la complejidades que caracterizan a los seres reales” (Bettelheim, 1994, p.13). Además, los cuentos ofrecen una manera de exteriorizar lo que ocurre en la mente y el poder de controlarlo, sobre todo de los niños, a través de los personajes;

Los cuentos muestran al niño cómo puede expresar sus deseos destructivos a través de un personaje, obtener la satisfacción deseada a través de un segundo, identificarse con un tercero, tener una relación ideal con un cuarto, y así sucesivamente, acomodándose a lo que exijan las necesidades del momento. [...] Cuando este proceso comience, el niño irá superando cada vez más el caos incontrolable en que antes se encontraba sumergido. (Bettelheim, 1994, p.81).

Sobra decir que los personajes no solo cumplen con la tarea de contar la historia, sino que más allá de eso, subyace la función de ayudar al receptor, en este caso niños, a encontrar y aliviar rasgos de su conducta y personalidad para los cuales no tienen una respuesta a su temprana edad.

2. UNA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LOS AÑOS 80: *EL CUENTACUENTOS*

El Cuentacuentos, o *The Storyteller*, es una serie de fantasía de los años 1987 y 1988 original de Reino Unido. Su creador y director fue Jim Henson, aunque en esta última tarea lo acompañaron Steve Barron, Jon Amiel, Peter Smith, Charles Sturridge y Paul Weiland. El guion lo elaboraban Anthony Minghella y el mismo director. Por otro lado, de la música y fotografía se encargaban Rachel Portman y John Fenner respectivamente. TVS Television y Henson Associates fueron las productoras principales del programa, y de su retransmisión se encargaba TVE1 en España, Home Box Office (HBO) en Estados Unidos y Gibraltar Broadcasting Corporation (GBC) en Gibraltar. Numerosas compañías distribuyeron copias en DVD y VHS a países alrededor del mundo: EEUU, Australia, Japón, Argentina y Holanda.

La serie consta de 9 episodios de 25 minutos aproximadamente que narran cuentos populares de diferentes tradiciones europeas¹, por lo que aunque la temática es variada, tratan los elementos universales propios del folclore y de la tradición. Para contar las historias utilizan la figura de “El cuentacuentos”, un viejo narrador al que el célebre actor John Hurt se encarga de dar vida, sentado junto al fuego de la chimenea de un antiguo castillo. En todas las ocasiones lo acompaña su perro parlante, una marioneta cuya voz pone Brian Henson.

Cada capítulo es introducido con las siguientes líneas: “Cuando las gentes conocían su pasado, se explicaban su presente o predecían su futuro a través de los cuentos. El mejor lugar de la casa, junto al fuego, se le reservaba siempre al cuentacuentos”.

Tal fue el éxito de la serie que estuvo nominada a múltiples premios, y ganó varios galardones: en 1987, el Emmy al mejor programa infantil, y en 1988 estuvo dos veces nominada a este mismo premio en la misma categoría por dos episodios distintos: “El niño afortunado” y

¹ Por este orden, los episodios son “El soldado y la muerte”, “Juan sin miedo”, “El niño afortunado”, “Cuando me faltó un cuento”, “Hans, mi pequeño erizo”, “Los tres cuervos”, “Cenicenta”, “El gigante sin corazón” y “La verdadera novia”.

“Cuando me faltó un cuento”; además, tuvo tres nominaciones en los premios BAFTA: mejor programa infantil, mejor vestuario y mejor maquillaje, recogiendo el premio de las dos primeras.

Más tarde, en 1991, el director decidió lanzar otra serie, un *spin-off*, llamada *El narrador de historias: Mitos griegos*, de la que no me ocuparé aquí por apartarse de la naturaleza de los cuentos que aquí estudiamos.

Como ejemplo del trabajo de adaptación llevado a cabo en la serie, tomaremos el capítulo correspondiente al cuento “Cenicienta”, probablemente uno de los más conocidos en el mundo entero. Su origen se remonta a miles de años atrás, a la antigua Grecia y China, y a partir de ahí ha ido versionándose hasta llegar a la historia con la que estamos familiarizados hoy en día. Con toda la variedad de traducciones con los que contamos gracias a Torres Begines (2015), vamos a tratar de realizar una pequeña comparación entre ellas para observar qué se mantiene de una a otra y por el contrario, qué cambios se han ido introduciendo.

En primer lugar, tenemos la historia de *Ródope*, de tradición griega y egipcia recogida en el siglo I a.C. La joven es una esclava griega con la que el resto de sirvientas se meten por ser todo lo contrario a ellas (morenas y de ojos marrones). A Ródope le encanta bailar y por eso su amo le regala unas sandalias que causan la envidia de los demás. Un día el faraón organiza una fiesta a la que la protagonista no puede acudir porque tiene tareas que hacer. Al trabajar, un hipopótamo le moja las sandalias sin querer, y mientras están al sol para que se sequen, aparece un halcón que se lleva una de ellas y la deja caer enfrente del faraón. Este se lo toma como una señal divina y busca a la dueña sin cesar hasta que al final llega a casa de Ródope. Sus compañeras tratan de esconderla y probar suerte con el zapato, pero fracasan. Finalmente aparece la joven y demuestra que es la dueña del calzado.

Dos siglos más tarde, en el III a.C., conocemos a *Yeh Shen* o *Pies de Loto*, nuestra Cenicienta china. Se la llamaba así como referencia a la técnica de mismo nombre (pies de loto) con la que se vendaban los pies para evitar que crecieran y lograr así el ideal de la realeza. De esta forma aparece por primera vez el guiño al pie pequeño de la protagonista. Es en esta historia donde nace la idea de la madrastra y hermanastra: cuando la madre de Yeh Shen muere ella pasa a cargo de su otra madre, y entre las dos le hacen la vida imposible. Un día, encuentra a la reencarnación de su madre en un pez del estanque, que solo aparece cuando reconoce las ropas de la joven. La madrastra entonces se disfraza de ella y consigue atrapar al

pez y cocinarlo. La chica se encuentra con una vieja que le dice que guarde las espinas, pues son mágicas y conceden deseos. El momento de usarlos llega cuando se celebra una fiesta para buscar pareja y la madrastra prohíbe a Yeh Shen acudir. El pez la viste para la ocasión, pero cuando llega a la fiesta y su madrastra y hermanastra la descubren, huye perdiendo por el camino un zapato que más tarde encontrará un mercader y venderá al rey, quien buscará a la dueña para casarse con ella.

Se han recopilado otras muchas versiones, como la vietnamita *Paja de Arroz y Arroz Partido*, la coreana *Kong Ji y Pat Ji* o la escocesa *Rushen Coatie y el ternero rojo*. Aunque entran dentro de nuestro campo, al tratarse de tramas muy semejantes a las anteriores, y que extenderían demasiado el trabajo, vamos a adelantarnos en el tiempo y ocuparnos de las más reconocidas.

Giambatista Bassile escribe en el siglo XVII la obra de la que beberán en un futuro los alemanes Grimm. En esta ocasión, la protagonista de *La gata Cenicienta* o *La Gatta Cenerentola*, cuenta la historia de *Zezilla*, una chica que odia a la mujer de su padre y aconsejada por su maestra la mata. Esta última se convierte en la nueva madrastra de la joven, y aunque al principio la trata bien, al poco queda relegada a un segundo plano cuando entran en acción sus otras seis hijas. Mientras desempeña las tareas más arduas, recibe la visita de unas hadas y pájaros que conceden sus deseos. Un día su padre parte de viaje y todas sus hijas le piden algo, y *Zezilla* además pone la condición de que si no lo cumple no podrá regresar. Aunque al principio se le olvida, consigue que el hada el entregue, entre otras cosas, un dátil del que crece una palmera mágica que con unas palabras mágicas consigue que la niña quede bien vestida. Al igual que en las otras versiones, se celebra una fiesta a la que no la dejan acudir por no tener la ropa adecuada. Con su palmera consigue solucionarlo, y a diferencia de otras historias, la fiesta dura tres noches, en las que *Zezilla* huye del criado al que ha encargado el príncipe seguirla porque quedó prendado de ella desde la primera. No es hasta la última, cuando se le cae un zapato que solo encajará en el pie de la muchacha, que la encuentra y se casan.

En el siglo siguiente Perrault recoge por escrito las historias populares francesas, entre las que se encuentra *Cenicienta* o *El zapatito de cristal* (*Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*). La trama base es la misma que la de Basile, pero a diferencia de esta y las demás, la *Cenicienta* del francés es una heroína conformista, que elige voluntariamente los trabajos más difíciles y sucios, arreglar a las hermanas incluso cuando se

rien de ella por no poder ir y que además, no suplica acudir a la fiesta, sino que se lo pide el hada madrina. Es la primera vez que aparece este personaje como tal, junto con la calabaza que se transforma, los ratones y las lagartijas. Otros de los hechos que cambian son que es el criado del príncipe quien va a buscarla y no el propio príncipe, y que la protagonista, lejos de buscar venganza u odiar a su madrastra y hermanastras (como sí hace en otras adaptaciones), las perdona y ayuda a casar con hombres de palacio.

Finalmente, en el siglo XIX, al igual que Perrault, los Hermanos Grimm ponen por escrito los cuentos que han oído de la tradición, en su caso, alemana. Nos muestran así la historia de *Cenicienta* o *Aschenputte*, cuyo nombre pasará a ser el que todos conocemos. El relato, de nuevo, sigue la línea de los anteriores con nuevas modificaciones. En este caso no hay hada madrina, sino que de nuevo tenemos un árbol mágico (un avellano) que su padre le trae del viaje y que también la viste de tres maneras distintas para las noches de la fiesta. Consigue escapar y esconderse del príncipe las dos primeras, pero la última, para que no lo logre, el joven echa pez en las escaleras para tratar de retenerla, consiguiendo solo que pierda el zapato. Con el calzado en la mano va a casa de Cenicienta a buscar a la dueña, pero se topa con las hermanastras, a las que la madrastra manda cortar los dedos de los pies y el talón para que entren en el zapato. Una de ellas engaña al príncipe y marchan a palacio. Durante el camino unas palomas advierten al chico del engaño, y cuando lo descubre vuelve al hogar a por Cenicienta. Al final del cuento, las hermanastras acuden a la boda a suplicar perdón, y a la vuelta las palomas les pican los ojos como castigo.

Cenicienta es un cuento tan sumamente popular que estas no son todas las versiones, sino que hay muchas más (y en las que de nuevo, lamentablemente no vamos a poder ahondar): en Rusia *El zapatito de oro* y *Basilía, la hermosa*, de Afanasiev, *Estrellita de oro* en España, de Antonio Rodríguez Almodóvar, *Maricéniza* en Albania, además de muchas otras revisiones que se incluyen en colecciones de cuentos. Con esta lista se recalca la idea que se ha repetido varias veces a lo largo del trabajo: la riqueza del cuento popular radica en la variedad, el cambio y el dinamismo que lo construyen.

Ahora bien, después de haber revisado algunas de las muchas versiones de *Cenicienta*, podemos compararla con la recogida por la serie televisiva, que desde un principio nos avisan que está inspirada en un cuento alemán; es decir, que utilizan la versión de los Hermanos Grimm.

Sin embargo, el planteamiento nada tiene que ver con la original, puesto que en otras versiones sí que es cierto que el padre es un rey, pero en todas aparece la figura de la madrastra que reemplaza a la verdadera madre de la protagonista y trae consigo a las malvadas hermanastras (en este caso son de sangre), y en ninguna se cuenta la historia del anillo y cómo huye hasta acabar en palacio. También falta el elemento mágico que ayuda y consuela a Cenicienta; tenemos a los animalitos, pero se echa en falta uno más simbólico (el árbol, el pez...). Por último, el final es el mismo que en otras versiones, pero no la alemana, que es más macabra y adaptan la idea de perdonar a las hermanas.

Las esferas de acción y las funciones de Propp que aparecen en las diferentes versiones permiten ver cómo se mantiene en ellas la esencia del cuento popular.

Nuestra heroína es Cenicienta, ya sea como esclava griega, hermana maltratada o bondadosa, aunque su personalidad incide en los finales, puesto que si se trata de la primera buscará venganza y sino, simplemente perdonará y ayudará a su familia. Las antagonistas son ni más ni menos que la madrastra y sus hijas, que maltratan a la protagonista convirtiéndola en todas las ocasiones en infeliz y desdichada. El donante es el personaje que más varía de un relato a otro: en algunos es el mismo padre, que le hace entrega de un regalo, que pasa a ser el auxiliar, como las semillas del árbol que luego le concederá deseos; en otra versión es el hada madrina que le avisará de que la espina del pez es mágica, o incluso los animales que la ayudan a transformarse en el caso del capítulo de *El Cuentacuentos*.

En cuanto a las funciones que marcan la estructura quedarían agrupadas de la siguiente forma:

- En el planteamiento: el alejamiento por parte de la madre, que directamente muere, y del padre, que deja de prestar atención a lo que le sucede a su hija para centrarse en su nueva esposa, lo que da paso al conocimiento del antagonista cuando esta mujer y sus hijas se introducen en la vida de la protagonista. La introducción se cierra con la prohibición de que Cenicienta acuda a la fiesta.
- El nudo lo conforman la función de regalo, por parte de cualquiera que sea el donante, en forma de ropas adecuadas para poder acudir al castillo y la de viaje hacia el castillo, pese a que no suponga una aventura para ir a otro reino, igualmente entraría dentro de esta función.

- El desenlace terminaría con el fingimiento de las hermanastras de ser las dueñas del zapato para así poder casarse con el príncipe, rey o faraón, y su consiguiente desenmascaramiento cuando las palomas avisan, o el calzado no entra en sus pies. Así pues, Cenicienta logra la victoria cuando se descubre que ella es la dueña del zapato. De nuevo no gana una pelea cuerpo a cuerpo con nadie, pero el significado de la función es el mismo. La boda está presente en todas las historias y en algunas marca el final, mientras que en otras se aplica la función de castigo, como cuando las palomas sacan los ojos a las hermanastras o en otra ocasión es la misma protagonista quien las mata.

Ahora bien, en el caso de la serie no se pueden aplicar las mismas funciones, puesto que el principio es totalmente distinto, y esto consigue que el orden se altere y por tanto rompa el esquema de Propp. Algunas de las funciones pertenecientes al nudo entrarían en la categoría de planteamiento, como la aceptación de Cenicienta de tener que irse y la propia partida. La prohibición no sería el no acudir a las fiestas, sino la obligación a casarse con su padre (un tema recurrente en otras historias y poemas tradicionales, como el romance español “Delgadina”). El resto de la obra se mantendría, e incluso se añadirían nuevas en el desenlace, como la enmienda cuando se arregla el tema de la boda con su padre al fallecer este, o la transfiguración cuando los animales devuelven a Cenicienta su aspecto natural.

Como hemos visto, este cuento popular ha conseguido atravesar lo siglos y perdurar en el tiempo, no solo de forma oral y escrita, sino a través de múltiples versiones cinematográficas de la obra. Y aunque cuenta con más de diez adaptaciones, como es lógico, la primera en la que posiblemente todos pensemos sea la versión más conocida y vista: la de Disney. Después de haber leído los argumentos de diferentes recopilaciones, queda totalmente clara la dulcificación a la que ha entregado Disney a este clásico. La película bebe de la historia de Perrault, sobre todo en el aspecto de ‘sumisión’ y aceptación de la protagonista, que no rechista ante las injusticias a las que es sometida. Cualquiera de los aspectos más desagradables de otras tramas, como la mutilación de partes del pie o el asesinato de cualquier personaje, es suprimido y reemplazado por elementos más infantiles. Sin embargo, pese a la fama que Disney tiene de deconstruir los cuentos populares, en este caso en concreto no se le puede acusar de hacerlo, ya que salvando algunos detalles se ciñe bastante al cuento francés.

De acuerdo con el análisis que realiza Bettelheim (1994), este cuento sirve para expresar y reflejar las experiencias que el niño sufre a causa de las pequeñas rivalidades fraternales, cuando se siente desplazado por sus hermanos; aunque a ojos de un adulto parezcan nimiedades, para el pequeño siempre será lo más parecido a su realidad. “Del triunfo de la heroína el niño extrae sus exageradas esperanzas respecto al futuro, que vendrá a contrarrestar las penas que experimenta cuando se ve atacado por la rivalidad fraterna” (p.279). Cenicienta es un ejemplo de una obra completa porque no trata únicamente el tema anterior, sino que también muestra la realización de deseos, el triunfo del humilde, el reconocimiento del mérito aun bajo unos harapos, la virtud recompensada y el castigo del malvado. Inconscientemente el niño piensa que en alguna ocasión debe ser degradado, de ahí que ansien tanto que todo el mundo crea en la bondad de Cenicienta, porque por ende, creerán en su inocencia y recuperarán la confianza en sí mismos. Otro elemento interesante para el niño es cómo influye el comportamiento de las madrastras y sus hijas en él: sus defectos propios y los actos que realicen dan igual porque siempre los habrá peores, y de la misma manera, también habrá personas (como la heroína) en peores situaciones que ellos. Aun con todas las desgracias a las que es sometida, la historia termina con un final feliz para Cenicienta; el niño entiende como que a pesar de todo será recompensado por cómo ha sido tratado y las cosas se solucionarán.

Todos estos temas, en general asociados a valores (la humildad, la paciencia, hacerse fuerte...) son una idea de cómo se podría aprovechar este cuento popular a la hora de introducirlo en el aula. Su uso didáctico podría ser el de comparar versiones de las historias y analizar el comportamiento de la protagonista, estudiar sus acciones, si son correctas, justificadas o no, etc. También nos serviría para hacer comprender al niño sus sentimientos inconscientes más oscuros.

Tras el análisis de *El Cuentacuentos* podemos afirmar que se trata de una de las series que mejor refleja la idea anterior, puesto que ha conseguido mantener la esencia y particularidad de los cuentos populares a pesar de la traslación de estos a un lenguaje cinematográfico, y de sus respectivas alteraciones en distintos niveles (estético, lenguaje...). Y todo ello conservando y sobre todo, respetando, los rasgos fundamentales de las versiones originales. La mayor prueba a la que nos remitimos para defender esta postura es la perfecta identificación de las funciones de Propp en cada uno de los cuentos escogidos. Para poder decir que se trata de un cuento popular, tiene que poseer los rasgos estructurales que citaba

el autor ruso, y nosotros deberíamos poder distinguirlos con claridad; hecho que sucede cuando vemos los capítulos de esta serie. Así sabemos que se ciñen a la estructura primitiva: los responsables de llevar la historia a la pantalla han sido capaces de transportar las acciones de los personajes siguiendo el orden que dictan las versiones tradicionales, y por tanto, recreando (que no reinventando) las originales. ‘Juan Sin Miedo’ y ‘Cenicienta’ son dos relatos conocidos en numerosas partes del mundo y los cuales han sido versionados en bastantes ocasiones, sobre todo el último. Cada nueva adaptación suele introducir elementos inéditos, muchas veces por comodidad o simplemente por innovar, logrando a su vez que cada vez resulte más difícil identificar los componentes del cuento popular, y consiguientemente alejándose de la tradición. Sin embargo, no es una circunstancia que podamos aplicar en *El Cuentacuentos*, porque ambos relatos, aun habiendo introducido alguna transformación, han triunfado en su objetivo de contar la historia ciñéndose a los rasgos populares.

En definitiva, de entre la abundante producción de *mass media* inspirados en cuentos tradicionales, la serie *El Cuentacuentos* es uno de los mejores ejemplos, y uno de sus puntos fuertes –fiel también al espíritu de los cuentos— es su capacidad para dirigirse a cualquier público y edad, porque pese a que muestra partes desagradables o violentas, lo hace desde una visión que un niño es capaz de comprender sin sentirse incómodo.

BIBLIOGRAFÍA

Albero Poveda, J. (2004), “Los personajes en el cuento popular”, en *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 2, pp.7-20.

Álvarez Ramos, Eva y Carmen Morán Rodríguez (2018), *Cuento actual y cultura popular. La ficción breve española y la cultura popular, de la oralidad a la web 2.0*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.

Baquero Goyanes, M. (1998), *Qué es la novela, qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia.

Bettelheim, Bruno (1994), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.

El Cuentacuentos (Serie de TV). (s.f). Recuperado el 2 de Abril de 2020, de FilmAffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/film478788.html>

El Cuentacuentos. (s.f). Recuperado el 2 de Abril de 2020, de IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0092383/?ref =nv_sr_srg_0

Juan Sin Miedo - El genio de la lámpara. (27 de Octubre de 1977). Recuperado el 25 de Mayo de 2020, de Archivo RTVE: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/juan-sin-miedo-genio-lampara/4583320/>

Pelegrín, A. (1984), *La aventura de oír. Cuentos y memorias de tradición oral*, Madrid, Cíncel.

Propp, V. (1971), *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.

Rodríguez Almodóvar, A. (1989), *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Universidad de Murcia .

Rodríguez Almodóvar, A. (2010), “Acerca de la definición de cuento popular”, *Simposio sobre literatura popular*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, pp. 9-14.

Shultz de Mantovani, F. (1970), *Nuevas corrientes de la literatura infantil*, Buenos Aires, Estrada.

The Storyteller. (s.f.). Recuperado el 30 de Marzo de 2020, de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/The_Storyteller

Toledo Morales, P. (2005), *El cuento: concepto, tipología y criterios para su selección*, Aprende-IEA.

Vladimir Propp. (s.f.), Recuperado el 18 de Mayo de 2020, de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Vlad%C3%ADmir_Propp