



---

# Universidad de Valladolid

FACULTAD DE EDUCACIÓN Y TRABAJO SOCIAL

TRABAJO FIN DE GRADO:  
**CUENTOS POPULARES Y *MASS MEDIA*. ESTUDIO A  
PARTIR DE LA SERIE TELEVISIVA *EL  
CUENTACUENTOS (1987-1988)***

Presentado por **Paula Díez Villameriel** para optar al Grado de  
Educación Infantil por la Universidad de Valladolid

Tutelado por **Carmen Morán Rodríguez**

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y  
Literatura Comparada

# RESUMEN

El objetivo de este trabajo consiste en realizar un estudio comparativo y un análisis de la adaptación de cuentos populares a los *mass media*, tan recurrentes hoy en día, usando como fuente la serie televisiva *El Cuentacuentos (1987-1988)*. Para ello, previamente se presenta una aproximación teórica al concepto “cuento popular”, en el que se incluyen desde su descripción, origen y evolución en la literatura oral, hasta la exposición de rasgos y elementos que lo definen (características, estructuras, personajes).

Una vez aclarada esta parte más conceptual, se hace uso de dos capítulos del programa, en este caso “Juan Sin Miedo” y “Cenicienta”, para elaborar un análisis que contraste las versiones originales que se han encontrado de ambos cuentos con su correspondiente adaptación. Se aplicará la teoría trabajada para determinar qué grado de acercamiento comparten entre ellas. También se encuentran posibles usos como recurso didáctico, además de interpretaciones que nos aportan diferentes autores.

Finalmente, a raíz de los resultados extraídos, se presenta una reflexión acerca de la posible adaptación de cuentos populares a los *mass media* y los aspectos positivos que esto implica, no sólo a nivel infantil, sino en general.

**Palabras clave:** cuentos tradicionales, cuentos folklóricos, adaptación de cuentos infantiles, cuentos infantiles en televisión, análisis de la serie televisiva *El Cuentacuentos (1987)*.

# ABSTRACT

The aim of this work consists in the realization of a comparative study and an analysis of the adaptation of folktales to mass media, so recurrent and popular nowadays, using as a source the television series *The Storyteller (1987 – 1988)*. In order to do this, a theoretical approach of the “folktale” concept is presented, including from its description, origin and evolution in oral literature to the exposition of the features and components that define him (characteristics, structures, characters).

Once the most conceptual part has been clarified, two of the chapters of the program (in this case “Fearless John” and “Cinderella”) are used to elaborate an analysis that contrasts the original versions of both folktales which have been found, with their corresponding

adaptation. The worked theory will be applied to determine the approaching degree between them. There are also explained the possibilities of using them as an educational resource as well as some interpretations provided by different authors.

Finally, using the extracted results, there is a reflection about the possible adaptation of popular folktales to the mass media and the positive aspects that this implies, not only in a child level, but in general.

**Key words:** folktale, fairytale, fairytale adaptation, fairytale in TV, analyzing *The Storyteller* (1987)

# Contenido

AGRADECIMIENTOS .....	2
INTRODUCCIÓN .....	3
OBJETIVOS .....	4
JUSTIFICACIÓN .....	4
CAPÍTULO 1. EL CUENTO .....	6
¿QUÉ SON LOS CUENTOS? .....	6
ORÍGENES Y EVOLUCIÓN .....	7
EL CUENTO POPULAR: CARACTERÍSTICAS, ESTRUCTURAS Y ALGUNOS TIPOS .....	13
CAPÍTULO 2. UNA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LOS AÑOS 80: <i>EL CUENTACUENTOS</i> .....	24
FICHA TÉCNICA .....	24
LA FIGURA DEL CUENTACUENTOS .....	25
SELECCIÓN Y RESUMEN DE CAPÍTULOS .....	26
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS Y COMPARACIÓN .....	29
JUAN SIN MIEDO .....	29
CENICIENTA .....	34
LA ADAPTACIÓN DE CUENTOS POPULARES A LA GRAN PANTALLA .....	39
BIBLIOGRAFÍA .....	43
Anexos .....	47

# AGRADECIMIENTOS

Puede que este trabajo lleve mi nombre y que lo haya escrito yo, pero si algo tengo claro es que no es solo mío, porque hay personas sin las cuales no podría haber siquiera empezado y a las que tengo que dar las gracias por incontables cosas.

A mis padres, por darme la oportunidad de estudiar esta carrera que tan feliz me hace, apoyarme en mis decisiones, demostrarme el valor del esfuerzo y enseñarme a volar alto, corriendo el riesgo de caerme pero aprendiendo de mis errores, y a mis hermanos, simplemente por estar y haberme ayudado cuando ni tan siquiera podían saber que lo estaban haciendo.

A mi tutora, Carmen. Gracias por haber hecho toda una experiencia de la asignatura que me empujó a elegir este tema, y sobre todo por disfrutar tanto tu trabajo, transmitírnoslo a los demás y convencernos de ello. No he podido contar con mejor guía y mentor, que me facilitara tanto las cosas y me animara a seguir cuando lo veía todo negro.

Por último, pero no menos importante, a mis amigos. Porque sin ellos estaría un poco más perdida y probablemente escribiendo las primeras líneas. Gracias por confiar ciega y plenamente en mí, escucharme cuando os contaba el lío que tenía en mi cabeza por no saber cómo empezar, las ideas locas que se me ocurrían e incluso todas las historias que he ido leyendo y sentirlos tan fascinados como yo. En definitiva, gracias por ser siempre un apoyo constante.

# INTRODUCCIÓN

Este trabajo es un estudio sobre los cuentos populares, desde su origen en la literatura oral y de boca en boca, hasta su novedosa introducción en la industria cinematográfica con series televisivas como *El Cuentacuentos*, que recogen algunas de las historias más destacadas para llevarlas a todos los públicos, y sobre todo a diferentes partes del mundo. De esta manera, queda reflejado el gran salto que ha supuesto para la literatura dicho acontecimiento, manifestando así su capacidad de adaptación a cualquier época sin perder su esencia y volviéndose atemporal e intermedial.

Pretende demostrar también, aparte de la evolución y transformación a la que han sido sometidos en comparación con sus versiones originales y con la teoría previamente explicada, la utilidad y eficacia de emplear cuentos populares en la etapa de educación infantil. Para ello, se ha realizado el análisis de dos de los relatos tradicionales conocidos por todos, Juan Sin Miedo y Cenicienta, revelando así sus usos didácticos para con niños y niñas en edades tempranas.

# OBJETIVOS

Los objetivos que me he propuesto alcanzar a lo largo de este trabajo son los siguientes:

- Indagar y recabar información sobre el origen de los cuentos.
- Investigar sobre la serie de televisión británica *El Cuentacuentos* y comparar sus versiones con las originales.

# JUSTIFICACIÓN

Hay muchos motivos por los que decidí este tema para realizar el trabajo, y el principal fue lo importante que son para mí la literatura y los cuentos, y por tanto las ganas que tenía de investigar sobre ello y poder relacionarlo con otra de las cosas que más disfruto, que es mi futura carrera.

Iniciar a los niños en el gusto por la lectura me parece una de las tareas más importantes como docentes, ya no solo por el mero disfrute que lo acompaña al trasladarnos a nuevos mundos y aventuras, sino también por la serie tan larga de aspectos positivos que implica en el desarrollo de los más pequeños. En el plano cognitivo, le ayuda a en la adquisición de la capacidad verbal y de habilidades para construir y entender la narración de una historia, así como en la comprensión de nociones temporales (como la secuenciación y el orden lógico de escenas), y favorece la memoria. Y en un plano actitudinal, contribuye a la construcción de modelos de conducta y al aprendizaje de valores además de fomentar la imaginación y creatividad hasta límites insospechados que pueden reflejarse tanto en el juego, como a nivel artístico, como en cualquier otro ámbito. Esto se trata tan solo de la punta de un iceberg, porque la lista sigue creciendo y sumando elementos.

Finalmente, la idea de usar una serie de televisión como apoyo surgió de querer reflejar el papel tan relevante que tienen los *mass media* en nuestra vida diaria (también en la de los niños), aprovechando el posible desconocimiento del programa y su poca repercusión. Los tiempos cambian y no por ello deben tener necesariamente un impacto negativo en lo tradicional; muchas veces, por el contrario, lo revalorizan. Espero que gracias a este trabajo se haya dado a conocer la serie *El Cuentacuentos* y con ella las historias populares que en ella se tratan.





# CAPÍTULO 1. EL CUENTO

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. Pero no puede ser casualidad que si decidimos poner en común cuáles son nuestros relatos favoritos, muchos coincidamos. ¿Es que no hay suficientes cuentos en el mundo para no ponernos de acuerdo? La respuesta es muy sencilla: hablamos de cuentos populares o tradicionales, es decir, cuentos que la tradición, a lo largo de un proceso de siglos y siglos, ha ido decantando, seleccionando, 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. Pero ¿qué son? ¿cuál es su origen? ¿cómo es posible que hayan llegado hasta nosotros y aún perduren en el tiempo? Este capítulo está destinado a resolver las anteriores preguntas y muchas otras más para poder entender con claridad.

## ¿QUÉ SON LOS CUENTOS?

Como bien dijo Propp (1971), “hablar de génesis sin consagrar una atención particular al problema de la descripción, como se hace habitualmente, es absolutamente vano” (p.17), por lo que antes de entrar en materia y retroceder en la historia para recabar información sobre el tema, debemos dejar a un lado todas las dudas posibles sobre cuál es su concepto; es decir, vamos a ver qué entendemos por *cuento*.

Según la RAE, el cuento es una narración breve de ficción; un relato generalmente indiscreto de un suceso, o una relación, de palabra o por escrito, de un suceso falso o de pura invención. (Real Academia Española [RAE], , s.f).

Etimológicamente, procede de una palabra latina cuya evolución ha derivado en dos términos diferentes, la voz patrimonial (*cuento*) y el cultismo (*cómputo*). Procede del verbo latino *computare*, con el significado de ‘calcular’ o ‘computar’. Partiendo de esta

acepción, el significado cambia a ‘relatar historias’, ya que se encarga de enumerar objetos en lugar de acontecimientos. (Zamora Calvo, 2002-2003, p.551). El cambio tuvo lugar en la obra *Disciplina Clericalis*, libro que reunía relatos de procedencia árabe. Es en uno de estos donde un rey tiene a un narrador encargado de *contarle* fábulas todas las noches, y la más famosa y significativa narra cómo un aldeano tiene dos mil ovejas y debe pasarlas al otro lado del río con una barca en la que sólo entran dos de ellas; el aldeano *cuenta* ovejas hasta que le vence el sueño. (Baquero Goyanes, 1998, p.101-102). Ahí encontramos la dualidad de significados, además, por cierto, de una bonita explicación al origen del extendido método para conciliar el sueño

Pero, en nuestro día a día, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de *cuento*? Hablamos de una historia breve, bien basada en hechos reales o bien ficticios, en los que un personaje, o un narrador nos relata unos hechos generalmente sencillos a los que denominamos trama. Además, puede aparecer un grupo de personajes secundarios que lo acompañen en sus aventuras.

Ahora bien, lo que nos interesa no es el cuento como género literario, del que se habla en las líneas anteriores, sino el cuento popular o tradicional. De ahora en adelante, cuando hablemos de cuento popular, estaremos haciendo referencia a la definición que nos aporta Rodríguez Almodóvar:

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)

Una vez aclarados los conceptos, sólo queda remarcar los elementos que resultan importantes para la comprensión de los siguientes apartados: la transmisión oral, y el patrimonio colectivo.

## ORÍGENES Y EVOLUCIÓN

El término *cuento* es posible que sea uno de los más tardíos en acuñarse, puesto que a lo largo de la historia podemos comprobar cómo narraciones breves a las que podríamos dar este nombre reciben sin embargo otras etiquetas, tales como *fabliella*, *historia* e incluso

*fábula*, que después se ha identificado específicamente con narración breve, a menudo en verso, protagonizada por animales y con una enseñanza moral generalmente explícita. Para llegar al concepto de hoy en día, insistiendo en que se trata de cuento popular/tradicional y no literario, hemos visto cómo otras producciones evolucionan. Es decir, mucho antes que el cuento, existieron composiciones, generalmente orales ya que la tradición aún no se recogía por escrito, de las cuales se obtendrán rasgos para elaborar los primeros.

En primer lugar, remontándonos a tiempos inmemoriales, encontramos los mitos. Estos son historias que la gente contaba para así poder entender aquellos acontecimientos, generalmente asociados a la naturaleza, cuyo origen y consecuencias desconocían. Son una explicación prelógica del mundo y sus fenómenos. Es importante insistir en que, si bien nosotros por lo general conocemos los mitos a través de sus recreaciones literarias, en su origen y contexto genuino el mito no es una historia percibida como ficción por emisores y receptores de la comunidad en la que surge y tiene sentido; no pertenece al ámbito de la ficción, sino al de la verdad; no es, pues, una verdad falsable, sino una verdad esencial, religiosa.

En la misma línea que el mito, se encuentran las leyendas. Su nacimiento se remonta a la época prehistórica, cuando las civilizaciones necesitaron una manera de preservar tradiciones, moralidad, celebraciones, es decir, su cultura. La palabra tiene un origen antiguo; proviene del latín (*legenda*) y significa lo que debe ser leído o se debe elegir para leer. Las leyendas son, según Tangherlini (1990):

Típicamente, es una narración breve, de un solo episodio, tradicional, altamente tipificada y narrada en un modo coloquial, que refleja a nivel psicológico una representación simbólica de una creencia folclórica y de experiencias colectivas y que sirve como reafirmación de los valores comúnmente anclados en el grupo a cuya tradición pertenece (p.385).

La fábula nació en Oriente, concretamente en la India, con intención didáctica, para enseñar a los hijos de nobles y así educarles, infundiendo en ellos valores y virtudes útiles y que les sirvieran para convertirse en gobernantes de éxito. Por su afán, su extensión breve y su sencilla comprensión, estos relatos se propagaron por todo Oriente hasta llegar a Europa gracias a viajeros navegantes. Más adelante se retomarán y difundirán en diferentes civilizaciones como la griega o la romana gracias a autores como Esopo y

Fedro, respectivamente. Con el paso de los años, la fábula se enriquece y evoluciona hasta nuestros días sin perder de vista el propósito inicial para el que fueron creadas: moralizar. Pero ¿qué es la fábula y por qué se parece al cuento? Es un texto narrativo, donde los protagonistas suelen ser en su gran mayoría animales que actúan como seres humanos, por lo que su carácter es ficticio, cuya historia nunca es inocente y busca enseñarnos una lección a través de la famosa moraleja. (González, 2014).

Los apólogos o ejemplos son narraciones que tienen la misma función que las fábulas, con moraleja incluida, pero que a diferencia de las primeras que pueden estar escritas en verso o prosa, estas sólo aparecen en prosa y sus protagonistas dejan de ser animales para ser personas. Las colecciones de apólogos más conocidas son *Calila e Dimna* y *Sendebâr*, ambas de origen oriental que llegaron de manera muy temprana a España y se tradujeron por primera vez al latín y a una lengua vulgar (castellano). Por su importancia en el tema, se volverán a mencionar más adelante.

Una vez revisados los antepasados del cuento, podemos pasar a hablar de este en concreto. Pese a haber hecho la diferencia de cuento popular y cuento como género literario a la hora de definirlo, para estudiar este apartado es necesario olvidar la distinción hasta llegar al final ya que nos interesan tanto el uno como el otro.

Su origen exacto resulta tan difícil de ubicar en una fecha o línea temporal porque se remonta a tiempos muy lejanos y se desconoce cuándo alguien escribió el primero. Además, es muy importante ser conscientes de que si bien hoy vivimos una cultura determinada por la escritura y la imprenta (y sus continuaciones digitales) toda cultura y toda narración se remontan a un estadio remoto de pura oralidad, cuya extensión es difícil comprender desde nuestro presente. Pese a ello, es sabido que los autores y creadores más antiguos e importantes de lo que hoy conocemos como cuento han sido los pueblos orientales, donde se compusieron por primera vez para más tarde expandirse de boca en boca y de generación en generación al resto de países del mundo; de hecho, los primeros cuentos árabes se hallan impresos en rollos de papiro desde hace más de 4.000 años. Es por esto por lo que es muy posible reconocer características propias de la vida de estas civilizaciones en las historias: desde sus personajes hasta su moral, pasando por comportamientos y formas de vestir (Montoya, 2002).

Sin embargo, como se ha citado anteriormente, las colecciones más antiguas de cuentos, o más bien apólogos (predecesor del cuento), en castellano son *Calila e Dimna* y

*Sendeban*. Cabe destacar que hay otras más remotas pero escritas en otras lenguas, como las colecciones de *jakatas* (apólogos indios) o el *Panchatantra* del siglo III a.C., además de muchas otras hispanas recogidas en latín. De hecho, algunos de los cuentos de esas colecciones aparecen en el *Sendeban* y *Calila e Dimna*, ya que son traducciones de otras fuentes. La versión castellana *Sendeban* data el año 1261, y *Calila e Dimna* se tradujo en 1253, no mucho tiempo antes. Sin embargo, los cuentos incluidos en ambos títulos se remontan a tradiciones muy anteriores y aparecen en recopilaciones de otros países y lenguas, con variantes (Montoya, 2002). Son obras coetáneas cuya finalidad es enseñar e instruir de acuerdo con el ideal horaciano de “*docere et delectare*” (enseñar deleitando).

Es a partir de estas fuentes de las que más adelante beben poetas y cuentistas para inspirarse y sacar adelante sus propias historias. Para ello pasan por dos etapas distintas:

una primitiva en la que se mezclan en el cuento, la historia, la mitología, la epopeya, el drama, la poesía, la oratoria, etc.; y una segunda en la que el narrador de un cuento toma conciencia de su propio papel como autor y de su obra como género independiente. (Talavera Muñoz, 2010, p.1-2).

*Las mil y una noches* es otra colección de cuentos orientales cuya penetración en Occidente como tal colección cerrada es más tardía, pero que también nos sirve como ejemplo de la influencia oriental. Se escribió alrededor del año 850, pero al irse añadiendo historias con el paso del tiempo, su redacción final es posterior al siglo XVI y las primeras traducciones no llegan a Europa hasta el siguiente siglo. Está compuesta por los cuentos que Sherezade cuenta al rey cada noche para evitar la muerte. Cada vez que está llegando al final, se corta y le promete terminarlo a la noche siguiente; así durante mil y una (una cantidad que, en realidad, significa infinitas noches) hasta que le perdona la pena y viven felices. Son historias muy diferentes, con todo tipo de temas: amor, tragedia, comedia..., que mezclan elementos fantásticos (genios, magos, etc.) con reales. El libro ha sido adaptado en incontables ocasiones para el uso de niños y más mayores, y usado como ejemplo por otros autores que imitaron su estructura.

Retrocediendo de nuevo en tiempo, la Edad Media vio en *Calila e Dimna* una fuente de consejos saludables para nobles y gobernantes, y es por eso que no tardó en traducirlo e introducirlo en su literatura: la de consejos y castigos. De aquí surge por ejemplo *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel. La historia-marco que narra es muy sencilla y se ve ese sesgo de “formación de los gobernantes”: el joven conde Lucanor recurre cada

noche a su sabio criado Patronio para consultarle asuntos que le preocupan, y Patronio le ilustra sensatamente, contándole una historia que ofrece una enseñanza de comportamiento ponderado y sabio.

A comienzos del siglo XVI, la incorporación de la palabra italiana *novella* en el vocabulario castellano como novela conduce a una ligera confusión, ya que esta se refiere a los mismos relatos cortos que se denominaban cuentos. De ahí que numerosos autores como Lope de Vega, Juan Valdés, o Miguel de Cervantes utilicen sus obras para dejar clara la diferencia, no sin imprimir cierto tono de desprecio hacia ellos. Durante el Siglo de Oro se asociaba *cuento* a narración oral, y por lo tanto, a personas que debían recordar no sólo la trama y el contenido, sino la gracia y el acierto verbal a la hora de contarlos en público. (Zamora Calvo, 2002-2003, p.555).

Durante este siglo aparece en Francia uno de los mayores referentes del cuento: Charles Perrault. El autor recogió en sus historias las costumbres de su época para entretener al pueblo además de tratar contenidos moralizantes. Para ello utilizó los cuentos tradicionales ya existentes y que se transmitían de manera oral, por lo que hay que recalcar que no es el autor original como tal de sus obras, sino que se encargó de recopilar y adaptar los ya conocidas al formato escrito y al estilo literario y estético del momento.

En el siglo XVII, La Fontaine publica sus *Cuentos*, una colección de narraciones en verso con ligadas a la literatura folklórica, lo que nos deja ver cómo estos matices folklórico – fantásticos siguen impregnando la palabra *cuento* tanto en el francés como en el castellano. A partir del Romanticismo, el cultivo del cuento literario, pero con claras resonancias populares, se extenderá, como atestiguan los ejemplos de E.T.A. Hoffmann, G.A. Bécquer y E. A. Poe. (Galán Sempere, 2018)

Al igual que ocurrió con Perrault, en el siglo XIX una pareja de hermanos recopiló por escrito una gran cantidad de historias tradicionales cuyo principal propósito era el estudio. Jacob y Wilhelm Grimm, más conocidos como los Hermanos Grimm, eran unos eruditos y filólogos de la lengua alemana. Imbuidos de una noción plenamente romántica como es la de *Volgeist* ('espíritu del pueblo') quisieron precisamente captar esa esencia propia del pueblo –y concretamente del suyo, el alemán, cuya unificación política se gestaba en ese momento— a través de la compilación de historias populares. Cuando se vieron con tal cantidad de relatos acabaron *publicándolos* bajo el nombre *Cuentos infantiles y del hogar*. No sólo trataron de conservar de la manera más fiel la trama, sino también el tono,

expresiones y formas de aquellas personas que se las contaban. En un principio la obra no estaba destinada al público infantil, pero tan pronto cayó en manos de Goethe y este la leyó, declaró que “estaba escrita para hacer felices a los niños”, de ahí que sean sus principales destinatarios. (Ruiza, Fernández, & Tamaro , 2004).

Poco más adelante, el danés Hans Christian Andersen escribe sus obras también, pero alterando lo que hasta entonces se conocía como cuentos. Introduce una innovación fundamental: se aleja de la tradición y el folclore y convierte su experiencia de vida en la razón de ser de sus obras. Es a partir de este hecho que podemos hablar por primera vez de un autor real de literatura infantil, puesto que abandona el recoger las historias tradicionales para empezar a escribir nuevas.

A finales del siglo XIX el cuento parece haberse deshecho de sus significados y connotaciones iniciales para ponerse en un plano parecido, si no igual, al de la novela. Sin embargo, su tradición permanece en escritores que relacionan el relato breve con historias de sabor popular, con la fantasía y la imaginación de los niños. (Galán Sempere, 2018)

Esta situación continúa a lo largo de este siglo y consigue acompañarnos durante el XX también. Este siglo está caracterizado por los cambios; el mundo vive una nueva etapa con avances modernos, guerras mundiales, la plena expansión de la revolución industrial, las vanguardias... que se ven reflejados en el cuento. Cambian las estructuras espacio – temporales, los temas, se adentran en la exploración de la conciencia y el inconsciente...

La suma de todos estos autores, características, aspectos e ideas son los que hoy en día nos llevan a comprender el cuento popular en su globalidad, y el cuento infantil en particular. Aunque nos centremos en este primero, muchos aspectos del segundo van a resultar importantes e influir a la hora de entrar en profundidad en el tema.

Como última reflexión sobre el origen del cuento, dejo las palabras de Juan Valera ya en el siglo XIX: “Habiendo sido todo cuento el empezar las literaturas, y empezando el ingenio por componer cuentos, bien puede afirmarse que el cuento es el último género literario que vino a escribirse”. (Valera, 1907, p.8-9)

## EL CUENTO POPULAR: CARACTERÍSTICAS, ESTRUCTURAS Y ALGUNOS TIPOS

Ya nos hemos introducido en el tema, sabemos lo que es el cuento y cómo se llegó hasta él. Ahora vamos a hablar de los rasgos y características que lo componen; por qué los cuentos son cómo son y siguen siendo de la misma manera; qué los hace ser atemporales y cómo es que logran pervivir tantos años a lo largo de la historia.

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 en cuanto a 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.

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. Una regla nemotécnica que se ha usado siempre y de hecho sigue usándose, es la triplicación de las acciones:<sup>1</sup>el mismo acontecimiento sucede tres veces. Por ejemplo, el héroe es sometido a tres pruebas por tres personajes distintos y lo consigue en el tercero,

---

<sup>1</sup> No se trata únicamente de una regla nemotécnica, sino de ciertos valores mágicos asociados al tres (y también al siete: siete enanitos, siete cabritillas...). De ahí su recurrencia.

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, p.15-16). Las partes que podemos identificar en todos los cuentos, se corresponden con las que Aristóteles en su *Poética*, distinguía en todo relato: 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.

El autor establece cuatro tesis fundamentales, aunque las que más nos interesan son las dos últimas. La primera es que 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 y la segunda es que ese número de funciones es limitado. La tercera, es que esa sucesión de funciones es siempre idéntica, y para la cual además hace una aclaración muy importante que atañe a este trabajo: “las leyes citadas conciernen sólo al folklore. No constituyen una particularidad del cuento en cuanto tal. Los cuentos creados artificialmente no están sometidos a ellas.” (Propp, 1971, p.34). 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. Finalmente, la cuarta tesis la establece tras descubrir que para todos los cuentos no hay más que un eje del mismo tipo y que a raíz de él se establecen subdivisiones, y esta es por tanto, que todos los cuentos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura. Ahora bien ¿cuál es dicha estructura? Propp emplea varios capítulos en contestar a esta pregunta y lo hace mediante un estudio de personajes o actantes, y las funciones o acciones que llevan a cabo en diferentes cuentos; exactamente usó un corpus de cien cuentos rusos. Los resultados

de este estudio resultaron en un total de 31 funciones reflejadas en la siguiente tabla y cuya descripción se encuentra en los anexos (Anexo 1) (Vladimir Propp, s.f.):

*Tabla 1. Funciones de V. Propp*

Función
1. Alejamiento
2. Prohibición
3. Transgresión
4. Conocimiento
5. Información
6. Engaño
7. Complicidad
8. Fechoría
9. Mediación
10. Aceptación
11. Partida
12. Prueba
13. Reacción del héroe
14. Regalo
15. Viaje
16. Lucha
17. Marca
18. Victoria
19. Enmienda
20. Regreso
21. Persecución
22. Socorro
23. Regreso de incógnito
24. Fingimiento
25. Tarea difícil
26. Cumplimiento
27. Reconocimiento
28. Desenmascaramiento

29. Transfiguración

30. Castigo

31. Boda

---

Ahora bien, ¿qué relación guarda con la estructura? Como se ha explicado anteriormente, 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.

Aun así, ya anunciaba Propp que un cuento puede narrar más de una secuencia, es decir, encerrar más de una historia dentro de la trama principal. ¿Cómo clasificamos estos cuentos entonces? Vamos a distinguir entre dos tipos en función de cómo se enlazan las historias secundarias con la principal.

- En primer lugar tenemos la estructura de cuentas de collar, llamada así por el parecido que guarda con este objeto. En este tipo de cuentos tenemos una historia marco, que sería el hilo del collar y en torno al cual gira toda la trama, y diferentes historias accesorias que se ensartan en el hilo como cuentas. A menudo son contadas por otros personajes y son independientes de la historia marco.
- La otra estructura es el relato enmarcado o “de cajas chinas o *matrioshkas*”. En este caso también tenemos una historia marco, y en ella aparece un personaje que cuenta otra historia. Antes de que acabe, aparece otro personaje que da pie a una nueva narración. Se trata de una analogía de las cajas chinas o de las famosas muñecas rusas: abres la primera muñeca y dentro hay una más pequeña, la abres y de nuevo te encuentras otra, cuando la abres hay lo mismo y así sucesivamente. Sin embargo, luego al cerrarse, se vuelve a la historia principal. El origen de este tipo de estructura se da en una historia de la cual ya hemos hablado anteriormente: *Las mil y una noches*. Sherezade debía entretener al sultán cada noche para evitar que la decapitara, y la forma en la que lo hacía era contándole cuentos; pero como debía alargarlos lo máximo posible, en cada historia plantaba el germen de la que sería la siguiente para intrigar al sultán y ganar otro día más. Una vez termina, regresa a la historia principal, que es la suya propia. Así consigue sobrevivir en

palacio mil y una noches, retrasando su destino con cada relato nuevo que introduce.

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 escharbar 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 acababan 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 mandatorio) porque es el que llama al héroe buscando su ayuda.
- El 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...

- El 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.
- El 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 encuentran, 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 (madrasta, 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, p.16)

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).

Como conclusión tras estas consideraciones 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.

Por último y después de haber tratado todos los elementos que se incluyen en los cuentos populares, solo nos queda hacer una clasificación en función con los tipos que existen. De esto se encargaron Aarne & Stith (1995) y tal es la magnitud de su estudio, que tras su publicación, toda la comunidad pasó a usar el mismo lenguaje que ellos, creando así la clasificación AT, *Aarne-Thompson*. Esta se basó en organizar todas las narraciones procedentes de la literatura tradicional oral, primeramente realizada por Aarne y a la que se sumó con el tiempo Stith para traducirla. Recopilaron más de 2500 esquemas de cuentos. Inicialmente diferenciaron entre tres grupos principales de cuentos: los comunes u ordinarios, los de animales y los humorísticos. Más adelante añadieron otros dos grupos nuevos: los cuentos de fórmula, que son los que siguen siempre un mismo patrón, y los cuentos no clasificados, formados por todos aquellos que no entraban en ninguna de las categorías anteriores. Todos ellos a su vez se dividen en subgrupos quedando organizado de la siguiente manera:

- Cuentos de animales: animales salvajes, animales salvajes y domésticos, el hombre y los animales salvajes, animales domésticos, pájaros, peces, y otros animales y objetos.
- Cuentos folclóricos ordinarios: cuentos de magia (adversarios sobrenaturales, esposo/a u otro pariente sobrenatural encantado, tareas sobrenaturales, ayudantes sobrenaturales, objetos mágicos, poder o conocimiento sobrenatural, otros cuentos de lo sobrenatural), cuentos religiosos, novelas o cuentos románticos, cuentos del ogro estúpido.



- Cuentos humorísticos: cuentos acerca de tontos, acerca de matrimonios, acerca de una mujer (muchacha), acerca de un hombre (muchacho), el hombre listo, accidentes afortunados, el hombre estúpido, chistes acerca de clérigos y órdenes religiosas, anécdotas acerca de otros grupos de personas, cuentos de mentiras.
- Cuentos de fórmula: cuentos acumulativos, con trampa y otros cuentos de fórmula.
- Cuentos no clasificados.

Con este trabajo delante, Rodríguez Almodóvar (1982) reordena y establece una clasificación más sencilla y simple que la propuesta anteriormente. Ordena los cuentos en tres categorías: cuentos maravillosos, de costumbres, y animales.

Otra posible clasificación es la que ofrece Pelegrín (1984), que distingue entre los tres siguientes géneros partiendo de nuevo de la clasificación AT:

- Cuentos de fórmula: “se distinguen no tanto por lo que cuentan, que es reducido, sino por la exacta estructura que hay que guardar al narrarlo” (Pelegrín, 1984, p.94). Son historias breves en los que la estructura es exactamente la misma durante toda la narración. Hay tres subtipos dentro de este: cuentos mínimos, compuestos por una única frase, cuentos de nunca acabar, que son los que partiendo de una información elemental, terminan en pregunta de forma que el receptor tenga que contestar y se así sucesivamente, y cuentos acumulativos y de encadenamiento, en los que existe una fórmula principal a la que progresivamente se le van añadiendo elementos hasta que se construye una serie.
- Cuentos de animales: historias protagonizadas por animales que adoptan los roles de personas. A diferencia de la fábula, estos no tienen moraleja. La subclasificación que hace de este género es la misma que la de los folclóricos Aarne & Stith.
- Cuentos maravillosos: formados por las historias de hadas, encantamientos, magia y fantasía. Aparecen elementos maravillosos y sobrenaturales junto con otros personajes.

Son muchas, y sobre todo muy parecidas las clasificaciones que se han hecho sobre los cuentos populares, puesto que la mayoría comparten elementos entre sí; pero no por ello

debemos confundirnos y dejarnos llevar por esa idea cuando se trate de elegir lectura. No podemos olvidar que cada cuento es diferente del anterior, por mucho que tengan los mismos personajes, que la estructura sea similar, o que pertenezcan a la misma categoría.

Ahora sí, tras esta labor de investigación, y tras haber aclarado todo lo referente al cuento popular de manera exhaustiva, podemos pasar al siguiente capítulo en el que se presenta la guía clave que sustenta este trabajo y que nos servirá de referente para el análisis que trabajaremos más adelante.

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

## FICHA TÉCNICA

*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 capítulos de 25 minutos aproximadamente que narran cuentos populares de diferentes tradiciones europeas, 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.

*Tabla 2. Listado de capítulos*

Episodios	Título
Episodio 1	El soldado y la muerte
Episodio 2	Juan sin miedo
Episodio 3	El niño afortunado
Episodio 4	Cuando me faltó un cuento
Episodio 5	Hans, mi pequeño erizo
Episodio 6	Los tres cuervos

Episodio 7	Cenicienta
Episodio 8	El gigante sin corazón
Episodio 9	La verdadera novia

---

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 “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 en este trabajo por apartarse de la naturaleza de los cuentos que aquí estudiamos.

## LA FIGURA DEL CUENTACUENTOS

Antes de adentrarnos en los capítulos y sus historias, conviene hablar de esta figura tan emblemática que protagoniza nuestra serie y cuya función es la de transportarnos a otros mundos a través de la palabra.

Es Ana Pelegrín (1984) quien se encarga de traernos esta información y de convertirnos en conocedores expertos de la persona con el arte de contar cuentos. Su origen es lejano, criado en el ambiente de lo colectivo, y aparece cada vez que los oyentes buscan a un narrador. La asociación más común es la de que se trata de un hombre o mujer anciano, puesto que es una persona con un pasado y una experiencia con la que no cuentan los demás; ha vivido y sabe lo suficiente para poder transmitirlo. “Si es un contador profesional, es un personaje que llega con historias de otros lados, o que sabe cosas antiguas, difícilmente rastreables en los libros, porque su sabiduría está en su vida y su memoria.” (Pelegrín, 1984, p.64).

Como bien señalan las palabras de la introducción de la serie, el contar cuentos se lleva a cabo alrededor del fuego o de un árbol, porque reúnen los elementos dispersos y primarios del núcleo inicial convirtiéndose así, en un acto intenso, íntimo y de comunicación personal.

La narración convoca al círculo, al contacto con la tierra, la actitud sedante, expectante. Es un tiempo detenido en *otro tiempo*, otra realidad temporal [...]. Un narrador entregado a la palabra y su encantamiento, invocando a un acto ritual, que se abre en el no-espacio-tiempo con fórmulas antiguas y que insta, nos instala en otra dimensión: la de la imaginación y la palabra.” (Pelegrín, 1984, p.65).

Los cuentacuentos además son especialistas en la literatura de tradición oral, puesto que al narrar las historias de memoria, sin apoyos visuales ni sonoros más que su propia voz, necesitan de cuentos populares y conocidos, que se hayan oído a lo largo de las generaciones. Por mucho que cuenten el mismo relato, cada vez que lo hacen se convierte en una ocasión única e irrepetible; nunca conseguirán contar el mismo cuento de la misma manera, ni una sola vez.

Todos hemos tenido nuestros propios cuentacuentos; sin ir más lejos cada vez que nuestros padres y madres nos narraban una historia para ir a dormir, o cuando sus amigos buscaban nuestra atención con los relatos más conocidos cada vez que nos visitaban. Es gracias a ellos como conocemos muchos de los cuentos tradicionales, y que en un futuro harán que seamos nosotros los que nos convirtamos en cuentacuentos para transmitirlos a las próximas generaciones.

## **SELECCIÓN Y RESUMEN DE CAPÍTULOS**

La serie cuenta con nueve capítulos: realizar un análisis de todo ellos sería fantástico en cuanto a resultados y descubrimientos, pero demasiado extenso y costoso a la hora de llevarlo a cabo, por lo que para facilitar la tarea vamos a acotar la lista y elegir un total de dos cuentos a modo de ejemplo. El criterio que se ha empleado ha sido principalmente subjetivo, puesto que son aquellos capítulos que a mi parecer resultan más atractivos, llamativos e interesantes sobre los que investigar. Son dos de los cuentos tradicionales que he escuchado un sinfín de veces a lo largo de mi infancia y a medida que iba creciendo, y que he escogido por la variedad de información y datos que pueden proporcionar a este estudio, sin lugar a dudas, enriqueciéndolo. Se trata de los episodios correspondientes a “Juan sin miedo” y “Cenicienta”.

Antes de poder pasar al siguiente capítulo, el estudio propiamente dicho, es conveniente hacer un pequeño resumen de los capítulos para así poder entender las ideas, comparaciones y en definitiva, conclusiones que se van a sacar a partir de los relatos.

“Juan sin miedo” narra la historia de un muchacho que vivía con su padre sastre y su hermano. Era un joven valiente, pero sin ningún juicio; todo lo contrario a su hermano ejemplar. Lo único que le movía era tocar el violín y su amada, pero el padre de esta última no le aceptaba. Un día, el sastre lo manda a recorrer el mundo para que aprenda lo que es el miedo, y durante su viaje se encuentra con un hombre que trata de robarle, pero que al final se convierte en su amigo tras quedar asombrado por la valentía del chico, y promete ayudarlo buscando la manera de asustarlo. Viven aventuras como espantar a un monstruo, que prueban que Juan sigue sin tener miedo, y por las que recibe muchos regalos y ofrendas. Aun así, siguen buscando la forma de que conozca el miedo, por lo que deciden ir a un castillo deshabitado y embrujado al que solo entra el chico. Encuentra a un hombre (partido por la mitad en tronco y piernas) y juegan a un juego al que Juan gana, y el otro, enfadado, huye, para luego tomar la forma del amigo de Juan y haciéndose pasar por muerto: el chico, insensato como siempre, trata de revivirlo poniéndolo en el fuego. Cuando lo destapa reaparece en su forma original e intenta matar a Juan, pero todo es en vano porque que el muchacho, sin albergar ningún temor, logra vencerlo. Su amigo entra a buscarlo, y después de reconocerlo, registran el castillo y encuentran una sala llena de oro. Contento por el botín pero desalentado por fallar en su misión, Juan decide emprender la vuelta a casa y cuando llega se encuentra a su amada enferma, lo que hace por fin que conozca el miedo. Por fortuna, la joven se recupera, su padre lo acepta y Juan es feliz por estar con ella y haber aprendido al fin qué es el miedo.

“Cenicienta” es la historia de la menor de tres hermanas cuyo padre es el rey y necesita buscar esposa. Solo a la que le entre el anillo de bodas podrá ser reina. Las dos hermanas, que odian a Cenicienta, un día se prueban el anillo y a una se le queda atascado. La pequeña le ayuda a sacarlo y justo entra el padre, así que para esconder el anillo Cenicienta se lo prueba, descubriendo que entra en su dedo. Al ser la ley, debe casarse con su padre. Disgustada, se encierra en su cuarto a trazar un plan con sus amigos los animales, y para distraer a los trabajadores del rey, les pide tres vestidos distintos. Cuando consiguen el tercero (al día siguiente se casaba), huye transformada en una maraña de pelos y suciedad y va a parar al castillo de un príncipe donde trabaja limpiando. El

susodicho la trata fatal a causa de su apariencia, mofándose de ella. Durante tres noches se celebran tres fiestas distintas, y al final de la velada de todas ellas aparece Cenicienta con los tres vestidos anteriores. El joven queda prendado de ella en la primera, pero huye al llegar la medianoche, al igual que en la segunda. Cuando trata de escapar en la última pierde el zapato, y al igual que hizo el rey con el anillo, el príncipe anuncia que se casará con la mujer a la que le valga el zapato. Cenicienta reclama su derecho a intentarlo vestida con los harapos y el pelo enmarañado, después de recrear la misma escena del anillo con sus hermanas, y cuando el chico afirma que habrá boda, los animales la transforman de nuevo en la bella joven. Al final todo sale a pedir de boca, se casan, perdonan a las hermanas, y viven felices.

## CAPÍTULO 3. ANÁLISIS Y COMPARACIÓN

Hemos llegado finalmente al capítulo eje de este trabajo, en el que se pondrá en práctica parte de lo que hemos estudiado, además de analizar en profundidad los dos cuentos seleccionados. Viajaremos en el tiempo, al pasado y al presente, para conocer las diferentes versiones y los cambios (o no) que hayan sufrido, indagaremos en los personajes así como en sus acciones, averiguaremos el significado oculto (o no tanto) de la historia, y reflexionaremos acerca de la importancia de los cuentos populares en edades tempranas y sobre las adaptaciones de estos a la pantalla.

### JUAN SIN MIEDO

Este relato, también conocido como *Historia de uno que hizo un viaje para saber lo que era el miedo* fue uno de los muchos que recogieron los Hermanos Grimm para su obra basada en historias populares alemanas, y así aparece en el primer volumen de *Cuentos de niños y del hogar*. Es el cuarto de entre los doscientos recopilados.

Tras haber visto el capítulo de la serie y leído el cuento, encontramos bastantes diferencias en la trama y personajes incluidos. Podemos resumirlos en los siguientes:

- Juan no se marcha por un recado que le manda su padre, sino que este lo obliga a marcharse en busca de una forma de ganarse la vida tras tirar al sacristán por las escaleras. Este último pretendía enseñarle lo que era el miedo disfrazándose de fantasma en las escaleras del campanario.
- Durante el camino, no se encuentra solo con un hombre, sino que lo hace con tres personajes (recordamos la utilización de este número asociado a la magia) que lo ayudarán a conocer el miedo. El primero le hace pasar la noche con siete muertos colgados, y Juan lo supera sin sorprenderse. El segundo, el carretero, no le reta, sino que lo lleva a una posada donde se entera del siguiente desafío. El rey ha prometido la mano de su hija a quien consiga pasar tres noches (de nuevo) en un castillo embrujado y Juan lo acepta y se lleva tres objetos (otra vez tres).
- La escena cumbre de la serie, está adaptada de dos de los sucesos que le ocurren allí durante la segunda y la tercera noches, que además son bastante fieles a la historia original. Pero en realidad hay más y están repartidos en las tres noches y no todos en una como en el capítulo. Los que se han mantenido de una versión a



otra son que se encuentra con un hombre separado de sus piernas, aunque en el cuento sean varios, y que juega con él a una especie de ‘bolos’ con una calavera y que Juan gana alisando la bola. También la tercera prueba es la que Juan se encuentra a su amigo muerto, su primo en el caso del cuento, e intenta traerlo de nuevo a la vida. En ambos casos tratan de matarle, pero en la serie se transforma de nuevo en el hombre anterior y en el cuento sigue siendo la misma persona. Sin embargo, las otras pruebas que se han obviado son: enfrentarse a un grupo bastante numeroso de perros y gatos y a una cama con poderes que se mueve durante la primera noche, y en la tercera a un sabio que trata de hacer lo mismo. Cuando vence a este último, le da tres cofres de oro para repartir.

- Juan no conocía a su amada antes de partir, tal y como señala la serie, sino que lo hace al final, como recompensa. Y tampoco conoce el miedo tras encontrarla enferma; lo descubre cuando una noche la princesa deja un cubo lleno de agua y peces salpican al muchacho, causando que se despierte asustado.

Pese al cambio de personajes y a la síntesis efectuada sobre el desarrollo del argumento, el cambio más significativo de la adaptación es el final moralizante que caracteriza a la versión televisiva. Mientras que en el cuento se trata simplemente de una ‘travesura’ por parte de la princesa, en el caso de la serie es más bien una forma de mostrar que lo verdaderamente importante, y que por tanto tiene el poder de infundirnos miedo, es el amor y preocupación hacia las personas que nos rodean cuando las encontramos en situaciones desagradables.

A continuación, vamos a demostrar la teoría de Propp (1971) acerca de las funciones de los personajes y las esferas de acción. Estas últimas son bastante simples de identificar. En primer lugar tenemos a nuestro héroe y protagonista: Juan. De acuerdo con la descripción de esta esfera, se trata del menor de dos hermanos, ingenuo y tonto. Es bastante inocente y quiere conseguir a toda costa conocer el miedo, que en este relato se trata de nuestro principal antagonista aunque no se manifieste en forma de persona. No es el único, puesto que en las escenas del castillo también aparecen individuos que quieren acabar con Juan y son por tanto, sus enemigos. Por último, tenemos al mandatario, que en este caso es el rey y padre de la princesa; aunque no se encarga de llamar personalmente a nuestro héroe para solucionar el problema del castillo encantado, es el que le proporciona la entrada y le recompensa con la mano de su hija. En la versión

original no encontraríamos más personajes, pero en la serie, aparte de identificar al monstruo y al hombre partido por la mitad como el antagonistas, no podemos obviar al donante, el viejo que primero trata de engañarlo y luego lo acompaña y ayuda. Aunque no le proporciona ningún objeto mágico, el hombre viaja con nuestro protagonista, le da información, y luego trata de rescatarlo cuando le da por muerto.

Ya establecidos los personajes, veamos las funciones que determinan la estructura del cuento. En primer lugar, el planteamiento lo conforman el alejamiento, que aunque no se trata de uno literal es la distancia que marca el padre de Juan con este por su incapacidad para dedicarse a algo, y la prohibición de no poder regresar hasta que dé con la manera de encontrarlo y por el camino no decir quién es su padre. El nudo comienza con la aceptación de Juan y por tanto, la marcha. Después el viaje que emprende para encontrar el miedo, y la mediación, en la que la fechoría (en este caso el castillo embrujado) se da a conocer y a la que nuestro héroe decide enfrentarse. Ahora bien, a partir de aquí se repite la misma estructura por cada una de las tres noches: primero la lucha, en la que Juan se enfrenta directamente con el agresor de cada noche, y cuando logra vencer, la victoria. El desenlace comienza inmediatamente después del tercer éxito con la función de reconocimiento por parte de rey, puesto que asombrado por la valentía del joven asume su triunfo y por tanto le ofrece su recompensa: la mano de su hija; con esta llega la siguiente función, que es la boda, cuando ambos contraen matrimonio. Finalmente, podríamos identificar la marca cuando su esposa decide asustar a Juan y lo consigue, con lo que queda marcado por el miedo. En la versión televisiva identificaríamos prácticamente las mismas funciones pero de manera reducida en el caso de las tres noches, puesto que solo pasa una, y la lucha y victoria se dan por tanto en un solo acto; además se incluye el regreso con la vuelta de Juan a su hogar. La marca es mucho más reconocible cuando encuentra a su amada enferma y queda grabado en él el objetivo (el miedo).

Bettelheim (1994) realiza un análisis de la trama para dar una explicación en una dirección diferente a la que se entiende a simple vista. Según el autor, nuestro héroe no es capaz de recuperar el miedo hasta que entra en el lecho nupcial, y esto se debe a que “perdió la capacidad de temblar para no tener que enfrentarse a las sensaciones que, una vez en la cama con su esposa, podrían llegar a vencerle: las emociones sexuales (p.331)”. Esto nos hace pensar que el significado de muchos de los cuentos que hemos oído a lo largo de nuestra vida dista mucho de lo que en verdad pensábamos que era, o ya no eso,

sino que hay mucho más por debajo y no lo sabíamos, y que además en muchas ocasiones algunos cuentos aun siendo perfectamente adecuados para niños, encierran un mensaje oculto para la edad adulta que solo nuestro inconsciente (o una investigación efectuada ya de mayores) saca a la luz. En este caso, Bettelheim consigue extraer una conclusión para los niños a raíz de esta teoría:

Para el niño, que se siente más temeroso de noche cuando está en la cama, pero que, en ciertas ocasiones, se da cuenta de lo irracional de sus ansiedades, esta historia resulta sumamente rica, pues le insinúa, a nivel plausible, que, tras una ostentosa carencia de angustias, pueden hallarse ocultos temores infantiles e inmaduros a los que se ha negado el paso a la conciencia. (p.331)

Con el paso de los años, la versión original ha sufrido cambios que buscaban una adaptación a los tiempos, y no solo en contenido sino en forma. *Juan Sin Miedo* no ha sido llevada únicamente a la gran pantalla con la serie *El Cuentacuentos*, sino que también forma parte de uno de los episodios que recogió la serie *Cuentos de las estrellas* (“Juan sin miedo”, *Cuentos de las estrellas*, TV, s.f.) y se ha utilizado como argumento para componer obras musicales tales como la ópera *Sigfrido* de Richard Wagner o canciones inspiradas en el protagonista cantadas por <sup>2</sup>Los títeres de Don Redondón. En el primer caso, el cuento aparece reflejado en parte del argumento:

Hay muchas similitudes entre este cuento de los Grimm y el Sigfrido de Wagner, hasta el punto de que podríamos hablar de una inspiración directa del KHM4 en el libreto del drama musical. La incapacidad de tener miedo se entiende en ambos textos como llave del suceder y como destino. (Salmerón, 2015, p.261)

Y en las canciones infantiles, simplemente lo utilizan como la estrella que se enfrenta a innumerables aventuras que nada tienen que ver con el cuento, pero que al tratarse de un chico sin miedo, puede consagrarse victorioso sin problema. También tienen un disco formado por cuatro pistas que en lugar de ser canciones, son historias narradas. La lista con los títulos que sirven como indicador sobre las tramas se puede ver en anexos (Anexo 2). Aparentemente RTVE utilizó la música para una serie de marionetas inspirada también en este héroe infantil, y de la cual hemos podido rescatar un único capítulo: ‘Juan Sin Miedo – El genio de la lámpara’ (Juan Sin Miedo - El genio de la lámpara, 1977).

---

<sup>2</sup> ‘Los Títeres de Don Redondón’ son una compañía teatral de marionetas que se dedicó a grabar series infantiles protagonizadas por sus canciones.

En lo referente al contenido, tras haber leído diferentes versiones de esta historia en cuentos infantiles actuales, se puede apreciar la misma modificación en todos: suprimen los elementos macabros. En la obra original, Juan se enfrenta a peligros bastante grotescos: muertos colgados, hombres partidos a la mitad que luego se unen, su primo fallecido que vuelve a la vida y trata de acabar con él... En las historias actuales han decidido cambiar estas partes por unas más suaves que reflejen los temores de los niños en edades tempranas como los fantasmas, las brujas, momias, hechiceros... y en los que los más pequeños puedan verse representados como Juan y salir victoriosos. Esto nos hace preguntarnos, ¿qué función cumple el miedo en edades tan cortas y qué papel puede desempeñar este cuento?

El miedo es la angustia por un riesgo o daño real o imaginario (Real Academia Española [RAE], s.f.). Todos los niños experimentan el miedo en mayor o menor medida, y por eso la psicología evolutiva se ha encargado de recopilar esos temores y agruparlos según la edad en la que suelen aparecer. Si bien es cierto, es importante distinguir entre miedos evolutivos, que son los que se muestran en determinadas etapas pero desaparecen a medida que crecen, y las fobias y terrores, que en este caso amenazan al bienestar del niño, y la razón nos la explica <sup>3</sup>Rodríguez Ruiz (2019):

Cuando el miedo infantil se convierte en fobia, deja de cumplir su función y se transforma en algo disfuncional; el niño es incapaz de controlar su miedo, valora como peligrosas situaciones que realmente no lo son, y las anticipa sin ninguna causa que le lleve a deducir que van a ocurrir.

Trabajar los miedos en la etapa de educación infantil resulta de gran importancia, puesto que no se debe olvidar que son elementos naturales a lo que debemos hacer frente, y cuanto antes los niños y niñas sepan cómo manejarlos, más fácil les resultará hacerlo en el futuro. Si se les educa en la filosofía de ignorar los temores y hacer como que no existen, se corre el riesgo de que pierdan una parte necesaria en su evolución y aprendizaje; el miedo es esencial para desarrollar alarmas y señales indicadoras de peligro. Pretendemos enseñar a los más pequeños a ser valientes, a desarrollar la capacidad de enfrentarse y sobreponerse a sus miedos por encima de los sentimientos negativos que le generen, totalmente diferente de ser impávido, no tener ningún temor y

---

<sup>3</sup> La cita textual no tiene página exacta ya que está extraída de un artículo web.

por lo tanto vivir siempre predispuesto al riesgo sin entender lo que trae consigo. Este cuento en concreto es un recurso didáctico muy útil para trabajar lo explicado anteriormente; podemos demostrar al niño que es normal tener temores, que todos los poseemos y no por ello somos más débiles, sino todo lo contrario. La enseñanza fundamental se trata de aprender que el verdadero valor radica en la capacidad para enfrentarse a los miedos propios.

## CENICIENTA

El cuento de Cenicienta es 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.

Más adelante 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.

Giambattista Basile 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 *ZeZolla*, 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 *ZeZolla* además pone la condición de que si no lo cumple no podrá regresar. Aunque al principio se le olvida, consigue que el hada le 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 *ZeZolla* 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 ríen 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.

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 *Basilisa, 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 historias 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.

Vistos los argumentos, procederemos a enumerar las esferas de acción y las funciones de Propp que aparecen para comprobar que se sigue la estructura del cuento popular. Vamos a tratar de incluir todas aunque pertenezcan a versiones distintas. El esquema de las esferas es el mismo en todas: 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 los 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 (en el anexo 3 se encuentran algunas de ellas), 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 ansíen 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.

## **LA ADAPTACIÓN DE CUENTOS POPULARES A LA GRAN PANTALLA**

Para terminar este trabajo, después de todo lo estudiado me parece importante reflexionar sobre la siguiente pregunta de cara al futuro siempre cambiante ¿adaptaciones de cuentos populares, sí o no?

Son muchos los autores que proclaman la pérdida de la dimensión metafórica y simbólica de este tipo de obras cuando se busca ajustarla: el lenguaje literario se sustituye por uno

infantil, estandarizado, con vocabulario reducido y que dificulta la lectura con visión crítica. Sin embargo también hay, aunque escasas, voces que afirman que esto es una generalización surgida a raíz de leer las versiones de páginas webs infantiles que circulan libremente en internet. (Cañamares Torrijos, 2005, p.111). Ahora, ¿es esto comparable a las películas y series producidas en base a los cuentos? Personalmente, creo que pocos son los casos en los que la industria cinematográfica ha reflejado fielmente el argumento de las historias originales y se ha ceñido a él. Prueba de ello, es el desconocimiento general de la mayor parte de la población acerca de los hechos que realmente acontecen en las versiones primitivas de los cuentos, entre los que me incluyo sin lugar a dudas. Además, puedo afirmar con total seguridad que esto es culpa de nuestro querido Disney, que se ha encargado de dulcificar las tramas para el público más pequeño, sustituyendo e incluso eliminado las partes más macabras. No estoy totalmente de acuerdo con este proceder, puesto que así se está despojando al relato popular de toda su esencia, pero puedo entender el motivo de querer ofrecer a los niños una alternativa más inofensiva y sobre todo, comercial, que es al fin y al cabo el principal propósito de la compañía.

Ahora bien, creo que ambas partes, literatura y cine/televisión, podrían compaginarse perfectamente: si se trabaja con las mejores partes de las dos, las tramas y la difusión respectivamente, el resultado de esa suma sería la divulgación y propagación de la tradición que esconden los cuentos a niveles inimaginables. Estoy totalmente segura de la existencia de directores con la capacidad de tratar con mimo las historias sin desvirtuarlas, y que sean un reflejo de las originales, transportando al público a las épocas en las que se crearon.

Ejemplo de ello es la producción que ha servido de referente para este trabajo. 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.

Por todo ello, considero que este trabajo ha servido para dar a conocer no solo un buen ejemplo de producto audiovisual que recoja el espíritu de lo tradicional de entre todos los *mass media* que existen actualmente, sino también uno de los mejores recursos a la hora de mostrar cuentos populares que se ajusten fielmente a su versión. Creo que uno de los mayores puntos fuertes de la serie es que se adapta 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. De esta manera estamos mostrando a los más pequeños los argumentos originales sin dejar de lado los detalles que lo hacen único, cosa que sí que hacen la gran mayoría de las producciones. Además, como he mencionado anteriormente, somos muchos los que desconocemos la realidad de los cuentos populares y creemos que lo que nos ofrecen las versiones Disney son verdades irrefutables e innegables, por lo que de nuevo, *El Cuentacuentos* también es para adultos. Aparte del disfrute que supone una serie de televisión en sí misma, ésta en concreto es una vía de transporte hacia la infancia y sus recuerdos, pero que también adquiere un matiz nuevo al mirarla con una perspectiva de madurez de la que carecíamos y buscar significados que antes pasaban desapercibidos.

Finalmente, la última aportación que me queda por hacer en este trabajo es mi más sincera recomendación a todo el mundo, amantes o no de la literatura y lectura, a ver y deleitarse con esta serie, con la esperanza de que no caiga en el olvido, se haga presente en la vida de muchas personas y con suerte, genere en todos ellos el maravilloso sentimiento de

curiosidad que tantas cosas buenas y conocimientos nos ha dado junto a la necesidad de aliviarla buscando, indagando y profundizando información.

# BIBLIOGRAFÍA

- Aarne, A., & Stith, T. (1995). *Los tipos de cuento folklórico: una clasificación*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Albero Poveda, J. (2004). «Los personajes en el cuento popular». *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 2, 7-20.
- Arias, E. (14 de Enero de 2011). *Vladimir Propp*. Recuperado el 17 de Mayo de 2020, de SlideShare: <https://es.slideshare.net/EmilioArias/vladimir-propp-6573688>
- Baquero Goyanes, M. (1998). *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia .
- Barcia Mendo, E. (2003). Algunas constantes en el estudio de los cuentos. En A. G. Cano Vela, & C. Pérez Valverde, *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas*. (págs. 243-246). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha.
- Barcia Mendo, E. (2003). La tradición oral: relaciones temáticas y formales entre sus géneros. *Revista de Literatura*, (197), 19-27.
- Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona : Critica.
- Bortolussi, M. (1985). *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid : Alhambra .
- Cajal, A. (s.f). *¿Cuál es el Origen de las Leyendas?* Recuperado el 10 de Abril de 2020, de Lifereder: <https://www.lifereder.com/origen-de-las-leyendas/>
- Cañamares Torrijos, C. (2005). "Virtualizar" o "desvirtualizar" cuentos populares infantiles. En C. L. González Las, *Leer de nuevo, leer lo nuevo* (págs. 111-120). Granada: Grupo Editorial Universitario .
- Cerdá, H. (1984). *Ideología y cuentos de hadas*. Madrid : Akal.
- Cerrillo , P., & García Padrino, J. (1993). *Literatura infantil de tradición popular*. Cuenca : Ediciones UCLM .
- Díez R, M., & Díez-Taboada, P. (1998). *La memoria de los cuentos. Un viaje por los cuentos populares del mundo*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ediciones. (29 de Marzo de 2015). *Cenicienta: Las mejores y peores adaptaciones del clásico*. Recuperado el 29 de Mayo de 2020, de Europapress: <https://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-cenicienta-mejores-peores-adaptaciones-clasico-20150329102443.html>
- 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\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt0092383/?ref_=nv_sr_srsrg_0)
- Eliade, M. (1985). *Los mitos y los cuentos de hadas*. Barcelona: Labor.

- Galán Sempere, E. M. (7 de Mayo de 2018). *Evolución histórica del cuento*. Recuperado el 13 de Abril de 2020, de Una mirada al mundo de las bibliotecas. Web de difusión cultural.: <https://www.alquiblaweb.com/2018/05/07/evolucion-historica-del-cuento/>
- González, P. (23 de Octubre de 2014). *¿Qué es la fábula y cuál es su origen?* Recuperado el 10 de Abril de 2020, de Guioteca: ¿Qué quieres saber?: <https://www.guioteca.com/educacion-para-ninos/que-es-la-fabula-y-cual-es-su-origen/>
- Grimm, J., & Grimm, W. (2005). *Historia de uno que hizo un viaje para saber lo que era miedo*. (J. S. Biedma, Trad.) Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Janer Manila, G. (1990). *Fuentes orales y educación*. Barcelona: Pirene.
- Jean, G. (1988). *EL poder de los cuentos*. Barcelona: Pirene.
- 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/>
- Juan sin miedo (Cuentos de las estrellas) (TV)*. (s.f.). Recuperado el 25 de Mayo de 2020, de Filaffinity: <https://www.filmaffinity.com/es/film273678.html>
- Los cuentos de Juan Sin Miedo*. (25 de Mayo de 2020). Obtenido de Spotify: <https://open.spotify.com/album/0PDMbotp3HEESXbyDIQmfS>
- Los títeres de Don Redondon*. (s.f.). Recuperado el 25 de Mayo de 2020, de Discogs: <https://www.discogs.com/es/artist/7268942-Los-Titeres-De-Don-Redondon?layout=med>
- Montoya, V. (2002). El origen de los cuentos. *Sincronía*, n°23.
- Moreno Verdulla, A. (2003). *Las estructuras del cuento folclórico: nueva morfología*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones .
- Morote Magán, P. (2002). El cuento de tradición oral y el cuento literario. En F. J. Cantero , P. Cerrillo , A. Díaz-Plaja, J. García Padrino , A. Mendoza Fillola, P. Morote Magán , . . . I. Tejerina Lobo , *La seducción de la lectura en edades tempranas* (págs. 159-197). Madrid: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Pelegrín, A. (1984). *La aventura de oír. Cuentos y memorias de tradición oral*. Madrid: Cíncel.
- Pisanty, V. (1995). *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Propp, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid : Fundamentos.
- Propp, V. (1974). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid : Fundamentos.

- Real Academia Española [RAE]. (s.f.). *Definición miedo*. Recuperado el 26 de Mayo de 2020, de Diccionario de la Lengua Española: <https://dle.rae.es/miedo>
- Real Academia Española [RAE], . (s.f.). *Definición cuento*. Recuperado el 4 de Abril de 2020, de Diccionario de la Lengua Española: <https://dle.rae.es/cuento>
- Rodríguez Almodóvar , A. (1994). *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*. . Madrid: FGSR.
- Rodríguez Almodóvar, A. (1982). *Los cuentos maravillosos españoles*. Barcelona: Crítica.
- 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* (págs. 9-14). Valladolid: Fundación Joaquín Díaz .
- Rodríguez Ruiz, C. (18 de Noviembre de 2019). *Miedos y fobias infantiles*. Recuperado el 26 de Mayo de 2020, de WebConsultas. Revista de salud y bienestar.: <https://www.webconsultas.com/bebes-y-ninos/psicologia-infantil/miedos-infantiles-que-son-y-como-diferenciarlos-de-la-fobia>
- Romero Tobar, L. (1995). La narrativa popular. *Anthropos*(166-167), 25-29.
- Ruiza, M., Fernández, T., & Tamaro , E. (2004). *Biografía de Hermanos Grimm*. Recuperado el 13 de Abril de 2020, de Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea.: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/grimm.htm>
- Salmerón, M. (2015). Símbolo y forma: Los Hermanos Grimm en Richard Wagner. *Castilla. Estudios de Literatura.*, 6, 250-268.
- Sánchez Corral, L. (1995). El cuento infantil: desde la antropología a la. *Actas del III Congreso Internacional de la Sociedad Española de la Didáctica de la Lengua y la Literatura* (págs. 793-799). Murcia: Universidad de Murcia.
- Shultz de Mantovani, F. (1970). *Nuevas corrientes de la literatura infantil*. . Buenos Aires: Estrada.
- Stith, T. (1972). *El cuento folclórico*. Caracas: Universidad de Venezuela.
- Talavera Muñoz, M. J. (2010). El género cuento a lo largo de la historia. *Oceánide*, nº2.
- Tangherlini, T. R. (1990). It Happened Not Too Far from Here... A Survey of Legend Theory and Characterization. *Western Folklore*, 49(4), 371-390.
- The Storyteller*. (s.f.). Recuperado el 30 de Marzo de 2020, de Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/The\\_Storyteller](https://es.wikipedia.org/wiki/The_Storyteller)
- Toledo Morales, P. (2005). *El cuento: concepto, tipología y criterios para su selección*. Aprende-IEA.
- Torres Begines , C. (2015). Cenicienta: De lo oral a lo transmedia. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*(13), 167-184.



Valera, J. (1907). *Obras completas. Tomo XIV. Cuentos.* . Madrid: Imprenta alemana.

Vansina, J. (1996). *La tradición oral.* . Barcelona: Labor.

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

Volosky, L. (1995). *Poder y magia del cuento infantil.* . Santiago de Chile : Editorial Universitaria.

Zamora Calvo, M. J. (2002-2003). El cuento, desde su origen hasta su inserción en tratados de magia. *Archivum: Revista de Filología*(52-53), 551-565.

# Anexos

## Anexo 1: Tabla funciones Vladimir Propp.

Función	Descripción
1. Alejamiento	Uno de los miembros de la familia se aleja.
2. Prohibición	Recae una prohibición sobre el héroe.
3. Transgresión	La prohibición es transgredida.
4. Conocimiento	El antagonista entra en contacto con el héroe.
5. Información	El antagonista recibe información sobre la víctima.
6. Engaño	El antagonista engaña al héroe para apoderarse de él o sus bienes.
7. Complicidad	La víctima es engañada y ayuda así a su agresor a su pesar.
8. Fechoría	El antagonista causa algún perjuicio a uno de los miembros de la familia.
9. Mediación	La fechoría es hecha pública, se le formula al héroe una petición u orden, se le permite o se le obliga a marchar.
10. Aceptación	El héroe decide partir.
11. Partida	El héroe se marcha.
12. Prueba	El donante somete al héroe a una prueba que le prepara para la recepción de una ayuda mágica.
13. Reacción del héroe	El héroe supera o falla la prueba.
14. Regalo	El héroe recibe un objeto mágico.
15. Viaje	El héroe es conducido a otro reino, donde se halla el objeto de su búsqueda.
16. Lucha	El héroe y su antagonista se enfrentan en combate directo.

17. Marca	El héroe queda marcado.
18. Victoria	El héroe derrota al antagonista
19. Enmienda	La fechoría inicial es reparada.
20. Regreso	El héroe vuelve a casa.
21. Persecución	El héroe es perseguido.
22. Socorro	El héroe es auxiliado.
23. Regreso de incógnito	El héroe regresa, a su casa o a otro reino, sin ser reconocido.
24. Fingimiento	Un falso héroe reivindica los logros que no le corresponden.
25. Tarea difícil	Se propone al héroe una difícil misión.
26. Cumplimiento	El héroe lleva a cabo la difícil misión.
27. Reconocimiento	El héroe es reconocido.
28. Desenmascaramiento	El falso queda en evidencia.
29. Transfiguración	El héroe recibe una nueva apariencia.
30. Castigo	El antagonista es castigado.
31. Boda	El héroe se casa y asciende al trono.

---

## Anexo 2: Discografía Los Títeres de Don Redondón

Tabla 1

*Álbum Las Canciones de Juan Sin Miedo*

Título
El pozo de los deseos
El ogro gigante
El Tesoro de la Alhambra
Soy una rosa
Juan sin Miedo
Los fantasmas del castillo

Caperucita Rosa  
La nana del Ogro  
El enano saltarín  
El dragón Gon Gon

---

Tabla 2

*Álbum Los cuentos de Juan Sin Miedo*

---

Título
Juan sin miedo en el bosque tenebroso
Juan sin miedo en el castillo encantado
Juan sin miedo y el ogro gigante
Juan sin miedo en la cueva del dragón

---

### **Anexo 3: Adaptaciones cinematográficas de Cenicienta**

La Cenicienta (Disney, 1950)



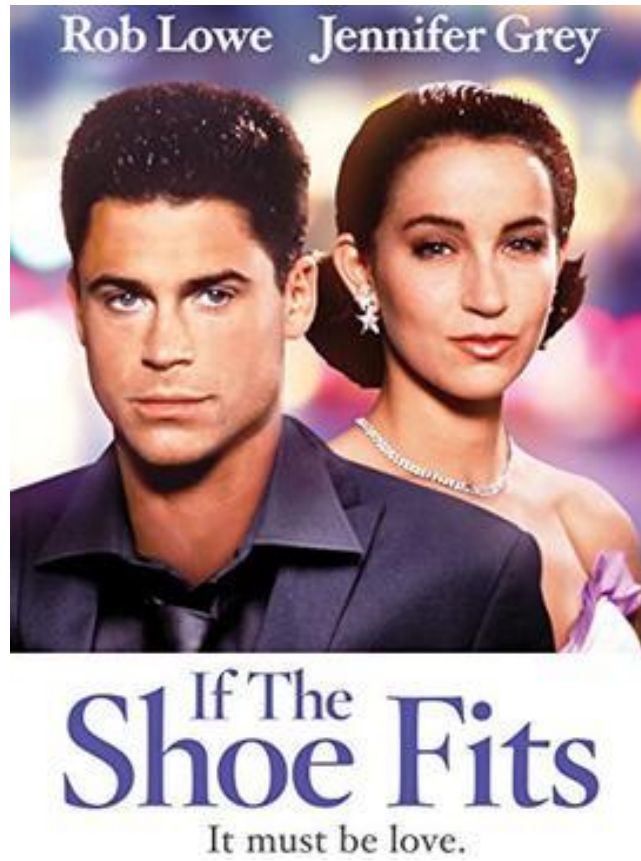
Cinderfella (Frank Tashlin, 1960)



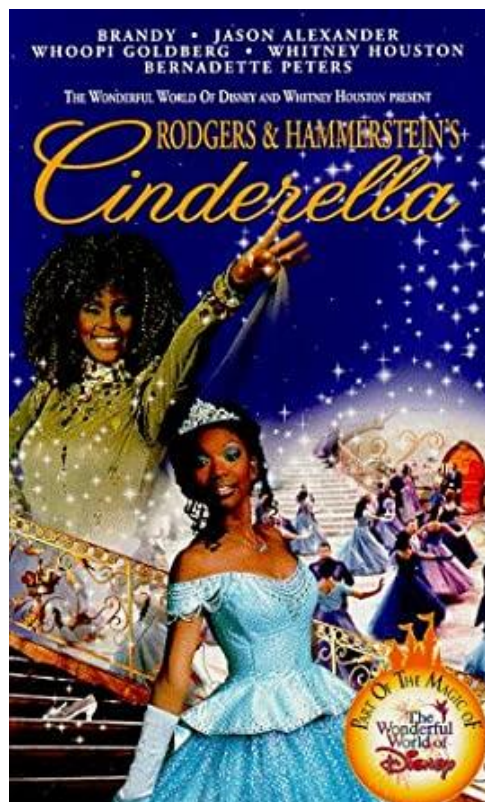
Cinderella (William A. Graham, 1978)



If the shoe fits... (Tom Clegg, 1990)

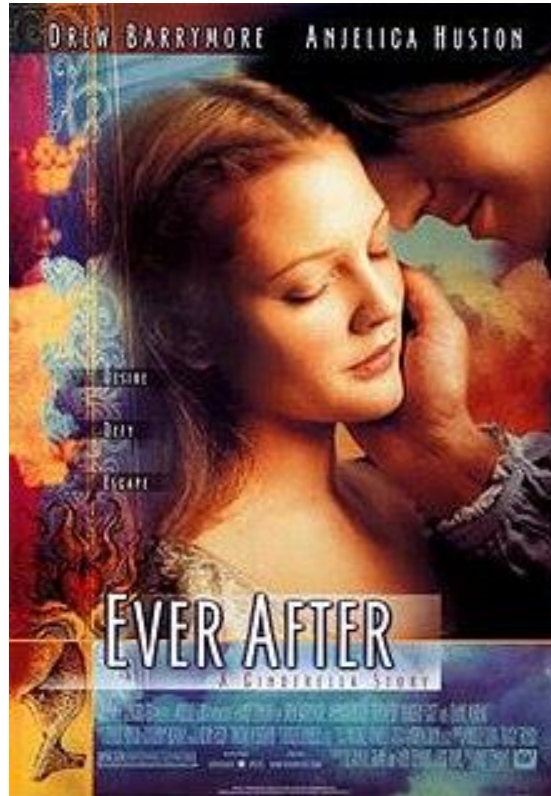


Cinderella (Robert Iscove, 1997)



Ever After (Andy Tennant, 1998)





Confessions of an ugly stepsister (Gavin Millar, 2002)



A Cinderella story (Mark Rosman, 2004)



Ella Enchanted (Tommy O’Haver, 2004)



Elle: A new Cinderella tale (John Dunson, Sean Dunson,2010)





Cinderella (Live action) (Disney, 2015)

