



Universidad de Valladolid



GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS

TRABAJO FIN DE GRADO

**ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS DE
DISNEY DE LOS CUENTOS DE LOS HERMANOS
GRIMM.**

Presentado por Miriam Sordo Ibáñez

Tutelado por M^a de los Ángeles González Miguel.

Año

2016-2017

RESUMEN

En el trabajo que vamos a presentar a continuación, realizamos un análisis comparativo entre tres de los muchos cuentos de los hermanos Grimm en sus dos ediciones, 1812 y 1857 y las adaptaciones cinematográficas que puso en escena Walt Disney.

Comenzamos con una breve introducción que nos adelanta el desarrollo del trabajo. A esta introducción le sigue una descripción de la época y el movimiento al que pertenecieron los hermanos Grimm, es decir, el Romanticismo alemán. Tras hablar del Romanticismo, presentamos la literatura comparada, considerada, recientemente, como ciencia independiente de la historia de la literatura.

En esta investigación, se analiza también el cuento como género, sus características y su morfología; finalmente, se comparan los tres cuentos, *Aschenputtel*, *Schneewittchen* y *Dornröschen*, entre varias versiones.

ZUSAMMENFASSUNG

In dieser Arbeit wird eine vergleichende Studie über drei von die Brüder Grimms Märchen in seinen zwei Ausgaben, 1812 und 1857 und die Disneys Filme.

Wir beginnen mit einer kurzen Einführung, die uns die Entwicklung der Arbeit vorrückt. Zu dieser Einführung folgt ihm eine Beschreibung der Zeit und der Bewegung, zur die Brüder Grimm gehört haben, die deutsche Romantik. Nachdem wir von der Romantik sprechen, stellen wir die verglichene Literatur vor, gehaltene, neulich, als von der Geschichte der Literatur unabhängige Wissenschaft.

In dieser Forschung wird auch das Märchen als Gattung analysiert, seine Charakteristika und seine Morphologie; endlich, werden die drei Märchen, *Aschenputtel*, *Schneewittchen* und *Dornröschen*, vergleichen.

ÍNDICE.

1. INTRODUCCIÓN.....	5
2. LITERATURA ALEMANA EN EL SIGLO XIX: EL ROMANTICISMO.....	7
2.1. Romanticismo temprano.....	7
2.2. Segunda generación de románticos. Círculo de Heidelberg.....	9
2.3. Romanticismo tardío. Círculo de Berlín.....	10
2.4. Características del Romanticismo.....	10
2.5. Los hermanos Grimm.....	11
3. LITERATURA COMPARADA.....	13
3.1. Literatura y cine.....	15
4. EL CUENTO COMO GÉNERO.....	16
4.1. Características del cuento.....	18
4.2. Morfología.....	20
4.2.1. Personajes.....	20
4.2.2. Espacio.....	21
4.2.3. Tiempo.....	22
5. LOS CUENTOS DE LOS HERMANOS GRIMM Y LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE DISNEY.....	23
5.1. <i>Aschenputtel</i>	24
5.1.1. Resumen.....	25
5.1.2. Modificaciones entre ambas versiones.....	25
5.1.3. Morfología.....	28
5.2. <i>Schneewittchen</i>	28
5.2.1. Resumen.....	29
5.2.2. Modificaciones entre ambas versiones.....	29
5.2.3. Morfología.....	31
5.3. <i>Dornröschen</i>	32
5.3.1. Resumen.....	32

Adaptaciones cinematográficas de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm

5.3.2. Modificaciones entre ambas versiones.....	33
5.3.3. Morfología.....	36
6. CONCLUSIÓN.....	37
BIBLIOGRAFÍA.....	38

1. INTRODUCCIÓN

En el trabajo a presentar, hemos realizado un estudio comparativo de tres cuentos de los hermanos Wilhelm y Jacob Grimm de sus versiones de 1812 y 1857 y las adaptaciones cinematográficas de los mismos realizadas por Walt Disney.

Este estudio no se centra en comparar a los hermanos Grimm y a Walt Disney en general, sino en las variaciones particulares entre unas versiones y otras.

Hemos desarrollado el trabajo en capítulos, con el fin de una mejor comprensión de lo que estamos investigando, pero todas las partes están relacionadas entre sí.

Antes de empezar con el desarrollo del trabajo, hemos creado un apartado de la literatura de la época en la que se encontraban los autores de los que vamos a hablar, el Romanticismo, ya que los hermanos Grimm pertenecieron a esta corriente literaria y, más concretamente, a la del círculo de Heidelberg o segunda generación de románticos. Dentro del Romanticismo, hemos dedicado un breve apartado para introducir a nuestros autores, sus obras más conocidas y la obra que incluye todos los cuentos que desarrollan el trabajo, *Kinder-und Hausmärchen*.

Para hacer un estudio comparativo de elementos literarios hemos introducido la literatura comparada y, puesto que este trabajo en sí se basa en la comparación entre cuentos literarios y cuentos cinematográficos, también hemos dedicado un breve capítulo a la literatura y el cine.

Como ya hemos dicho, la investigación que hemos llevado a cabo trata de comparar tres cuentos particulares, por lo que, además de introducir la literatura comparada, hemos analizado el cuento como género, sus características y la forma correcta de analizarlos, para ponerlo en práctica en el desarrollo de los cuentos en particular.

El capítulo final es la cumbre del trabajo, es decir el motivo principal. En él tratamos los tres cuentos que vamos a comparar, *Aschenputtel*, *Schneewittchen* y *Dornröschen*, haciendo, como ya hemos dicho, la comparación y analizando las diferencias entre

Adaptaciones cinematográficas de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm

las dos ediciones de los hermanos Grimm, 1812 y 1857 y las versiones cinematográficas que puso en escena Walt Disney. Para hacer este análisis, hemos dedicado unas líneas para resumir los cuentos y ubicarnos un poco en lo que vamos a desarrollar. Tras argumentar brevemente los cuentos hacemos ya las modificaciones existentes entre las tres versiones. Con esto quedaría finalizada nuestra investigación.

2. LITERATURA ALEMANA EN EL SIGLO XIX: EL ROMANTICISMO

El Romanticismo es el movimiento cultural que predominó en Europa a principios del siglo XIX. Nació en Alemania a finales del siglo XVIII como revelación a las ideas racionales del Clasicismo, reviviendo las nacionalistas y patrióticas de la Edad Media. Esta corriente surgió por la unión de varios jóvenes bajo el nombre de *Sturm und Drang*, liderado por J. G. von Herder, que estimaba que la literatura no debía ser escrita con ningún fin, salvo el de la belleza, y perseguía la libertad plena del artista, quien debía ser un soñador. El antecesor literario es Goethe y el filósofo del momento Kant, sobre los cuales se implantan las bases literarias.

Este movimiento se divide en tres partes:

- Romanticismo de Jena o Romanticismo temprano.
- Románticos de Heidelberg.
- Románticos de Berlín.

2.1. Romanticismo temprano.

A pesar de la dificultad para fechar con exactitud este movimiento, la historia de la literatura lo data entre 1797 y 1830. K Böttcher lo registra entre la Revolución francesa y 1830¹.

G. Hoffmeister defiende que el Romanticismo obtiene elementos de las otras tendencias literarias con las que convive, como la sensatez o la inclinación al pasado de la *Aufklärung*².

¹ Cfr. K. Böttcher (ed.), *Romantik, Erläuterungen zur deutschen Literatur*, Berlín, Volk und Wissen, 1985, pág. 77.

²Cfr. G. Hoffmeister, *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1978, págs. 32-33.

Adaptaciones cinematográficas de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm

Además, es notoria la contraposición del Romanticismo con el Clasicismo, como la teoría de Goethe de que lo clásico era sano y lo romántico era enfermo³.

Si queremos hablar del romanticismo temprano, tenemos que tener presente el panorama espiritual y literario. El romanticismo temprano abarca temporalmente en torno a diez años, que radican en dos tercios antes del cambio de siglo [...] ¿Qué sucede en este tiempo en la escena literaria alemana? [...] Somos, por decirlo de algún modo, testigos de la más poderosa y fructífera convulsión del espíritu alemán⁴.

El término Romanticismo tiene su origen en la palabra francesa *romanz*, que denotaba las lenguas autóctonas. Los hermanos Grimm recogen, ya en el siglo XVII, en su diccionario, el adjetivo *romantisch*, que procedía de *Roman*. Su evolución en *romantisch* se relaciona con *novelesco*, con varios sentidos, para diferenciar lo literario de lo real, para simbolizar un paisaje concreto y para apelar a la literatura medieval frente a la antigua⁵.

Schlegel expresa ironía al definir este término en la carta dirigida a su hermano: “Mi explicación de la palabra romántico no te la puedo enviar gustosamente, puesto que ésta consta de 125 *Bogen*⁶”.

Novalis veía el concepto como una acepción de una teoría de la novela:

Los términos *Romantik* y *Romantiker*, como sustantivos, fueron, aparentemente, invención de Novalis, en 1798-1799. Pero, para Novalis, *Romantiker* es el escritor de romances y cuentos de brujas en su propio tipo peculiar; *Romantik* es sinónimo de *Romankunst* en este sentido⁷.

³Cfr. J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Múnich, C. H. Beck, 1984, pág. 286.

⁴Citado en F.J. Muñoz Acebes, *Literatura y reflexión. El relato especular en las novelas de los primeros románticos alemanes*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 1999, pág. 23.

⁵Cfr. J. y W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, vol. XIV, Múnich, DTV, 1984, pág. 1155.

⁶F. Schlegel, *Carta a August Wilhelm* del 1 de diciembre de 1797, pág. 78. El *Bogen* es el pliego de hojas en la imprenta, cada uno de ellos equivale a 16 páginas, con lo que Friedrich habla de 2000 páginas para definir la palabra.

⁷R. Wellek, *La Teoría Literaria*, Gredos, Madrid, 1996, pág. 128.

2.2. Segunda generación de románticos. Círculo de Heidelberg.

Ambas generaciones tenían una serie de aspectos en común, como, por ejemplo, su alta estimación a Goethe.

Autores destacados de este grupo serían Clemens Brentano, Joseph von Görres, Achim von Arnim o los hermanos Grimm. La principal diferencia entre estos autores y los de la generación anterior es el incremento de la tradición popular, que inicia su crecimiento por la antología de *Volkslieder* de Herder (1778)⁸.

Esta etapa podría datarse en un periodo de tres años (1805-1808) de duración y la causa de su disolución fue la partida a Berlín de A. von Armin y C. Brentano⁹.

Este grupo tiene en cuenta la nación a la hora de crear sus obras e, incluso, se fijan en la plebe de la sociedad.

Das "Volk" aber, abstrahiert von der Gesellschaft, war das Volk der Volkslieder, Sagen, Märchen und Mythen, deren Entdeckung, Restaurierung und Konservierung nach 1800 zu einem Hauptgeschäft der Romantik wurde ¹⁰.

⁸ Esta exaltación de lo tradicional alcanza su máxima expresión con los hermanos Grimm, quienes, siguiendo la incitación de Brentano de elaborar una antología de cuentos y leyendas alemanes, publican los *Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm* (1812) y *Die deutsche Heldensagen* (1816). Estas últimas están unidas a una situación espaciotemporal más concreta.

⁹ Cfr. Herbert Greiner-Mai, (ed.), *Diccionario Akal de literatura general y comparada*, Akal, Madrid, 2006, págs. 180-181.

¹⁰E. Bahr (ed.), *Gesichte der deutschen Literatur. Von der Aufklärung bis zum Vormärz*, Tubinga, UTB/Francke, 1998, pág. 363.

2.3. Románticos tardíos. Círculo de Berlín.

Dentro del Romanticismo tardío destacan autores como E.T.A. Hoffmann, con obras como *Der goldene Topf*, *Kater Murr* o *Doppelgänger*; Adalbert von Chamisso, entre cuyas obras está *Peter Schlemihl wunderbare Gesichte*; Joseph von Eichendorff, autor de obras como *Aus dem Leben eines Taugenichts*; y Friedrich de la Motte Fouqué, que escribió obras como *Der Zauberring*.

2.4. Características del Romanticismo

Los románticos alemanes tenían una serie de objetivos comunes a la hora de escribir sus obras. Intentan plasmar su ansia de libertad, son subjetivos a la hora de realizar sus obras, tienen una alta estimación de la naturaleza, se caracterizan por lo exótico y lo medieval, además de su inclinación al nacionalismo y/o al patriotismo. En estos autores predomina el sentimiento frente a la razón, es decir, intentan expresar sus sentimientos en sus obras.

Hoy en día, el término designa, dentro de la historia de la literatura alemana, a los grupos y tendencias que se desarrollan a finales del siglo XVIII hasta 1830, aproximadamente, y que, en mayor o menor grado, coexisten en sus primeros años con movimientos como la Ilustración o el Clasicismo, encontrándose en el transcurso de su evolución con etapas como el *Biedermeier* o el *Vormärz*.¹¹

¹¹Cfr. F.J. Muñoz Acebes, *op. cit.*, págs. 23-31.

2.5. Los hermanos Grimm

Jacob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859) Grimm fueron dos reputados filólogos y folcloristas alemanes, hermanos de un total de siete. Tras la muerte de su padre, en 1796, ambos se fueron a estudiar a la Universidad de Marburgo. Jacob fue filólogo, interesado en la literatura medieval y la investigación científica del lenguaje. En 1830 Wilhelm estuvo de bibliotecario en la Universidad de Gotinga, mientras Jacob tenía un puesto de profesor asistente en esa misma institución. En 1841 ambos se trasladan a Berlín, donde los dos ejercen de profesores en la universidad hasta su muerte. Jacob falleció en 1863 y Wilhelm en 1859.

Jacob es el creador de la *Deutsche Grammatik* (1819), obra por la que se le considera el padre de la filología alemana. Entre sus otras obras destacan *Gesichte der deutschen Sprache* (1848) o *Deutsche Mythologie* (1835).

Entre las obras de Wilhelm destacan *Aldänische Heldenlieder, Balladen und Märchen* (1811), *Über deutsche Runen* (1821) y *Die deutsche Heldensage* (1829).

Ambos escribieron el monumental *Deutsches Wörterbuch*, publicando el primer volumen en 1854. Es el diccionario de referencia, de 32 volúmenes, cuya publicación duró hasta 1954, en la que ellos trabajaron desde 1852 hasta 1861.

Juntos también, recopilaron un conjunto de cuentos populares a los que bautizaron como *Kinder-und Hausmärchen*; el primer volumen fue publicado en Berlín en 1812 y el segundo en 1815.

Los hermanos Grimm se interesaban también por el concepto de nación (“Volks-Begriff”), pero no como concepto en sí, sino por la idea que tenían del pasado. La amistad que tenían con Brentano y con Arnim supuso un impulso crucial. Con su famosa obra de *Kinder-und Hausmärchen* realizaron los esfuerzos de Brentano y de Arnim en la *Volksdichtung*¹².

¹²E. Bahr, *Gesichte der deutschen Literatur, von der Aufklärung bis zum Vormärz*, UTB, 1988, Tübingen, pág. 372.

Adaptaciones cinematográficas de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm

Jacob Grimm hace una diferenciación entre *Volksdichtung* y *Kunstpoesie*:

Man streite und bestimme, wie man wolle, ewig gegründet, unte rallen Völker-und Länderschaften iste in Unterschied zwischen Natur-und Kunstpoesie (...) und hat die Bedeutung, daß in der epischen die Thaten und Gesichten gliechsam einen Laut von sich geben (...) unwillkürlich und ohne Anstrengung, (...) werden sie behalten, allein um ihreer selbst willen, ein gemeinsames, theures Gut gebend, dessen ein jedweder Theil habe. (...) ¹³.

Con la importancia y el número de sus trabajos los hermanos Grimm dieron pasos decisivos para el *Volkskunde* y, especialmente, para la filología germánica. Editaron obras como *Hildebrandslied* (1812), *Wessobrunner Gebet* (1812), die *Edda* (1815) y *Der Arme Heinrich* (1815) de Hartmann von Aue.

- **Kinder-und Hausmärchen**

Estos cuentos son la obra cumbre de los hermanos Grimm. Se trata de una recopilación de más de doscientos cuentos de tradición oral, que transcribieron intentando plasmar la espontaneidad original. El libro fue publicado en tres volúmenes; el primer volumen consta de 86 cuentos y fue publicado en 1812, el segundo, publicado en 1815, contiene 70 y el tercero cuenta con 170 historias y se publicó en 1822. De una edición a otra se fueron añadiendo y quitando cuentos, hasta quedar, finalmente, 211, en 1857. Durante los primeros años, estos cuentos fueron duramente criticados, porque, aunque aparentemente fueran cuentos para niños, no eran historias dirigidas a un público infantil ¹⁴.

A los niños se les cuentan cuentos para que a su luz pura y amable se despierten y crezcan los primeros pensamientos y anhelos del corazón, pero ya que a todos puede llegar la sencilla poesía y la verdad de los cuentos, y ya que éstos deben permanecer en el seno de la familia y transmitirse dentro de ella, se les llama también *Cuentos del Hogar* ¹⁵.

¹³*Zeitung für Einsiedler*, pág. 152.

¹⁴Maria Tatar, *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*, Oxfordshire, Expanded Second Edition, 1945, págs. 15-17.

¹⁵Carl Uberreuter, *Cuentos de los hermanos Grimm*, Madrid, Noguer, 1977, pág. 5.

3. LITERATURA COMPARADA

Antes de centrarnos en las versiones de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm, haremos una breve introducción de la literatura comparada, pues, al fin y al cabo, el trabajo trata de una comparación entre la literatura y el cine.

La littérature comparée est une branche de l'histoire littéraire; elle est l'étude des relations spirituelles internationales, des *rappports* de fait qui ont existé entre Byron et Pouchkine, Goethe et Carlyle, Walter Scott et Vigny, entre les oeuvres, les inspirations, voire les vies d'écrivains appartenant à plusieurs littératures¹⁶.

La literatura comparada está reconocida como una ciencia nueva, puesto que estaba calificada como una rama de la Historia de la Literatura hasta el siglo XIX. A día de hoy existen teorías, como la Teoría de Carré¹⁷, que afirman que lo sigue siendo.

La literatura comparada se define como una disciplina empírica de los estudios literarios cuyo objetivo se centra en la comparación de una literatura con otra(s) literatura(s) u otras formas de expresión humana. En la actualidad, debido al enfrentamiento entre las dos orientaciones que han nacido en su seno --histórica y teórica--, esta disciplina se halla inmersa en un proceso de renovación teórica y práctica que obliga a la búsqueda de un nuevo de estudio y afecta directamente a su relación con los estudios sobre la traducción¹⁸.

El inicio de la literatura comparada como ciencia se remonta al año 1987, en Francia, concretamente en la Universidad de Lyon, donde se creó la primera cátedra en literatura comparada. En 1900, Louis-Paul Betz publicó la *Bibliographie de la Littérature comparée*. Tres años después, Frédéric Loliée publicó las *Histoires des Littératures comparées des origins au XXe Siècle*.

¹⁶ M.-F. Guyard, *La Littérature Comparée*, Presses universitaires de France, París, 1951, pág. 5.

¹⁷ Carré estimaba que el estudio de las influencias literarias podía ser peligroso, ya que, a menudo, había que tratar con imponderables. Cfr. U. Weisstein, *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhamer, 1968, págs. 51-53.

¹⁸ María Mercedes Enríquez Aranda, *La literatura comparada y los estudios sobre la traducción: hacia nuevas vías de investigación*, en *Revista electrónica de estudios filológicos Tonos digital*, número XX, Universidad de Málaga, 2010, última consulta 24/12/16.

Adaptaciones cinematográficas de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm

Hasta el momento, había una inclinación hacia la literatura nacional, antes de la comparada, por lo que es muy importante el concepto de *Weltliteratur* de Goethe, la principal influencia para Alemania, que se abre a la literatura comparada con tratados como *Goethe über Weltliteratur und Dialektpoesie*, de Ernst Martin, en los *Strassburger Goethevorträgen*.

La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (i. e., pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (i. e., política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana¹⁹.

Desde sus orígenes, la literatura comparada ha seguido dos rumbos distintos: un sentido histórico, de base francesa, y un sentido teórico, de base norteamericana. Según Remak, el acuerdo entre los dos sobre los objetivos de la literatura comparada, argumenta la introducción de otros ámbitos no literarios como elemento de comparación.

La función de la literatura comparada es dar a los investigadores, profesores, estudiantes y lectores —no por últimos menos importantes— una comprensión mejor y más comprehensiva de la literatura como un todo, y no como un fragmento compartimentalizado o como varios fragmentos departamentales estancos de literatura. Esto se logrará más cabalmente si además de relacionar entre sí distintas literaturas se relaciona también la literatura con otras esferas del conocimiento y de la actividad humana, especialmente con los campos artísticos e ideológicos; esto es, si se amplía la investigación de la literatura tanto en términos geográficos como genéricos.²⁰

¹⁹Henry H. H. Remak, *Comparative Literatur: Its Definition and Function*, 1961, Stalknecht, traducción de M. J. Vega, pág. 1-57.

²⁰María Mercedes Enríquez Aranda, *La literatura comparada y los estudios sobre la traducción: hacia nuevas vías de investigación*, en *Revista electrónica de estudios filológicos Tonos digital*, cit. número XX, Universidad de Málaga, 2010, última consulta 27/12/16.

3.1. Literatura y cine

Ya que el trabajo que estamos desarrollando hace una comparación entre cuentos literarios y películas, vamos a introducir brevemente el cine.

En su libro, *Introducción a la Literatura Comparada*, Ulrich Weisstein incluye un capítulo dedicado a esto, titulado *Influencia recíproca de las artes*. En él afirma que las Artes Comparativas conforman una auténtica rama de la Literatura Comparada. Uno de los seguidores de esta teoría fue Calvin S. Brown, autor de *Music and Literature*, quien en una conferencia afirmó que:

Comparative Literature accepts the fact that all the fine arts are similar activities, despite their differing media and techniques, and that there are not only parallels between them induced by the general spirit of different eras, but that there are frequently direct influences of one art on another. Not all these relationship fall in the field of the comparatist. The parallels between baroque architecture and baroque music, for example, are off his beat. But the relationship of literature with the other arts are a part of his domain and are, by general consent [!], usually considered as a part of comparative literature even when only one country is involved.²¹

Teniendo en cuenta que a la literatura universal la componen todas las literaturas del mundo, es una obviedad que la comparación del cine con la literatura queda excluida, por lo que la función de dicha comparación quedaría atribuida a la Estética o la Semiótica Comparada.

El comparatista ha de preguntarse, entonces, acerca de la recepción de autores, obras, géneros, estilos, etc., de una literatura en otra, o acerca de la analogía que por un proceso de poligénesis o no puede darse entre ambos, y al hacerlo así no puede prescindir de la proyección que sobre las mismas hagan sus lectores, sea para confirmar sus expectativas de lectura o para variarlas, creando una distancia estética objetivable entre el objeto literario y su lectura. De donde se desprende que cualquier intento de poética comparada ha de contar inexorablemente si quiere tener algún tipo de virtualidad heurística, con ese círculo hermenéutico intersubjetivo que forman autor y lector, siendo por tanto metodológica y epistemológicamente posible no sólo el concebir textos literarios que lleven codificadas posibilidades de lectura cinematográficas, sino también que su recepción en una literatura dada desde otras de su entorno cultural no sea separable de la idea que de un determinado cine puedan tener sus autores y lectores. Y es evidente que cualquier propuesta de invariantes o de literatura universal pasa por las semejanzas que las diferentes lecturas hayan ido aportando a las obras, aunque sean de origen cinematográfico.²²

²¹ Luis Miguel Fernández, *Literatura y cine (desde esta ladera: La Literatura Comparada)* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Revista de la Asociación Española de Semiótica N°2, Madrid, 1993.

²²Luis Miguel Fernández, *Literatura y cine (desde esta ladera: La Literatura Comparada)* op., cit.

4. EL CUENTO COMO GÉNERO

Para poder hablar de las historias de los hermanos Grimm y sus respectivas versiones de Disney, sería necesario que hagamos una breve descripción del cuento.

Para caracterizar el cuento como género existen tres problemas principales: el de la teoría de los géneros literarios, el frecuente olvido del género *cuento* y el colonialismo que la teoría de la novela ha ejercido sobre el dominio teórico cuentístico. La *Enciclopedia de la literatura Garzanti* indica lo siguiente al respecto:

Narración breve, oral o escrita, de un suceso imaginario. Para fijar su historia y determinar su significado es preciso partir de la diferenciación entre <<cuento popular o tradicional>> y <<cuento culto o literario>>. El análisis de este último deberá realizarse dentro del sistema narrativo que forman la novela, la novela corta y el cuento. Las dificultades de la diferenciación entre los dos últimos y los puntos de contacto existentes entre ellos permiten que sean estudiados conjuntamente.²³

La teoría genérica del *cuento* está dominada por la teoría de la novela, por una de las grandes líneas de la teoría de la novela, la línea retórica, según Luis Beltrán Almería:

La línea retórica de la novela concibe únicamente la novela como narración, o mejor como el género superior de los narrativos. Los géneros narrativos se ordenarán de menor a mayor, yendo de los géneros narrativos primarios –el chiste, la anécdota, la noticia- a los géneros literarios o complejos, fundamentalmente el cuento literario y la novela. Esta concepción teórica se ha desarrollado en los movimientos teóricos de naturaleza retórica –el formalismo, la estilística, el estructuralismo, fundamentalmente- e incluso ha buscado definir los universales de la narración. En esta línea de pensamiento novela y cuento comparten su naturaleza narrativa y se diferencian esencialmente por sus diversas formas- frente a la novela que no tiene limitaciones en su extensión. Sin embargo, pocos son los teóricos que se conforman con esa única seña de identidad. Y aquí nace la disparidad teórica en la caracterización del cuento.²⁴

²³*Enciclopedia de la literatura Garzanti*, Ediciones B, Barcelona, 1991 pág. 233.

²⁴L. Beltrán Almería, *El cuento como género literario*, en Teoría e interpretación del cuento, Berna/Berlín/Fráncfort del Meno/Nueva York/París/Viena, Peter Lang, 1996, pág. 18.

Adaptaciones cinematográficas de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm

Baquero Goyanes, en *Qué es la novela. Qué es el cuento*, en cuanto a la etimología de la palabra *cuento*, indica lo siguiente:

Cuento, etimológicamente, deriva de *computum* (*cálculo, cómputo*). Del enumerar objetos se pasó, traslaticiamente, al enumerar hechos, al hacer recuento de los mismos. [...] En los más antiguos libros castellanos de narraciones breves no suele aparecer empleada, [...], la palabra *cuentos*, sino más bien la denominación de *fábulas* o *fabiellas*, *enxiemplos*, *apólogos*, *proverbios*, *castigos*, etc. [...] Ya en la época de los Reyes Católicos y después en la del emperador Carlos V, en la primera mitad del siglo XVI, penetra en España la palabra *novela* para designar el género al que venimos refiriéndonos. [...] La traslación a nuestra lengua de ese vocablo, *novela* [...] trajo como consecuencia una cierta confusión en lo relativo a su equivalencia con el término de *cuento*, ya que con uno y otro se aludía a relatos breves, diferenciados de las extensas "*historias fingidas*", como el Quijote. [...] En España la palabra *novela* acabó por designar la narración extensa, bien diferenciada, precisamente por sus dimensiones, del *cuento* como término utilizado tan solo para designar un relato breve. Pero durante los siglos XVI y XVII no debió darse tal diferenciación, y aunque comenzara a olvidarse la especial connotación diminutiva que comportaba la palabra *novela*, ésta continuaba utilizándose para designar narraciones breves.²⁵

Por ello se deduce que durante los siglos XVI y XVII no existía ninguna diferencia entre *cuento* y *novela*, sino que ambos englobaban una misma especie literaria; la diferencia surgió cuando la *novela* perdió su significado diminutivo y pasó a designar la narración extensa en prosa, mientras que el *cuento* designaba la narración breve en prosa, por lo que la principal diferencia que señala Baquero Goyanes es su extensión.

Aguiar e Silva, a parte de la brevedad del cuento, indica como diferencia entre *cuento* y *novela* la diversidad de caracteres estructurales²⁶. Esto último también lo recalca H. Bonheim, quien piensa que la brevedad del cuento lleva consigo un número reducido de personajes, un esquema temporal restringido, una acción simple y una unidad de técnica y de tono que la novela es mucho menos capaz de mantener.²⁷

²⁵M. Baquero Goyanes, *Qué es la Novela*, Universidad de Murcia, 1998, págs. 92-102.

²⁶Cfr. V.M. de Aguiar e Silva, *Teoría de la Literatura*, Gredos, Madrid, 2005, págs. 197.

²⁷Cfr. H. Bonheim, *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*, Cambridge, D.S. Brewer, 1982.

4.1. Características del cuento

Todo cuento tiene unas características comunes. Lo principal es su breve duración. El cuento enfoca una visión de la vida en un suceso de intensa unidad de tono, tiene pocos personajes, de hecho, con uno bastaría. La crisis es tan simple que se precipita inmediatamente en un desenlace. La narración del cuento satisface una instantánea curiosidad por lo ocurrido en una peripecia única. El autor de cuentos introduce a su personaje como mero agente de la ficción y el lector se interesa por la situación en que está metido. El cuento nos habla de un breve espacio temporal y espacial, de unas pocas horas, de un barrio aislado, de unos seres solitarios²⁸.

En cuanto a la distinción entre *cuento popular* o *tradicional* Baquero Goyanes señalaba que:

Una cosa es la aparición de la palabra cuento en la lengua castellana, y su utilización para designar relatos breves de tono popular y carácter oral, fundamentalmente; y otra, la aparición del género que solemos distinguir como cuento literario, precisamente para diferenciarlo del tradicional. Este existía desde muy antiguo, en tanto que la decisiva fijación del otro, del literario, habría que situarlo en el siglo XIX.²⁹

El cuento no hubiera llegado a tener su valor si no hubiera sido por el Romanticismo, puesto que no es hasta esta época cuando el cuento popular alcanza su auge³⁰.

Asimismo, la trama del romanticismo aportaba el desarrollo de algunas variedades narrativas personalizadas por lo épico y lo fantástico de sus argumentos.

²⁸Cfr. M.A. González Miguel, *E.T.A. Hoffmann y E.A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve*, Valladolid, Secretariado de publicaciones e Intercambio Editorial, 2000, pág. 61.

²⁹M.Baquero Goyanes, *op. cit.*, págs. 105-106.

³⁰Cfr. M.A. González Miguel, *op. cit.*, págs. 62-63. Los primeros en rescatar los *cuentos populares* fueron, como se sabe, los hermanos Grimm, con su publicación de *Kinder-und Hausmärchen*, en 1812; es decir, que el problema del cuento como género empezó en Alemania. En la correspondencia que se establece entre Jacob Grimm y Achim von Arnim, se trataba ya este asunto.

Adaptaciones cinematográficas de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm

La inclinación de los autores del Romanticismo a temas del pasado, a hechos históricos o medievales, introducción de seres fantásticos y elementos mágicos, etc., son aspectos que derivan en cuentos de hadas, cánticos, ficción, ilusiones e imaginación.

Arte de sugestión, el cuento se aproxima muchas veces a la poesía, y, en el período romántico, por ejemplo, se convirtió con gran frecuencia en una forma literaria fantástica.³¹

El lenguaje juega un papel protagonista en el cuento, “cada palabra, cada frase, es una tecla cuya presión arranca resonancias con vibraciones muy especiales. En él el discurso es esencialmente connotativo, de ahí su semejanza con la poesía, pues, como el poema, asedia la existencia humana, dándole una forma de totalidad, susceptible de ser percibida sintéticamente en una instantánea”³². El cuento y la lírica cuentan con una similitud evidente, sobre todo con el poema en prosa³³; sin embargo tienen objetivos distintos. El del cuento es contar, el del poema, independientemente de que esté narrado en prosa, cantar.

³¹Cfr. V.M. de Aguiar e Silva, *op. cit.*, pág. 243.

³²I. Andrés-Suárez, El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines, en *Teoría e interpretación del cuento, cit.*, pág. 91.

³³Tengamos presentes estas palabras de D.M. Loynaz: “Éste [el poema en prosa] es una clase de poema del que por desgracia se ha abusado mucho, precisamente por esas facilidades que al parecer brinda de no tener que ceñirse a medidas ni a asonancias. Y he dicho al parecer, porque en realidad, el poema en prosa es mucho más difícil que el poema en verso, pues carece de música, del ritmo, de la gracia en que el verso apoya la idea. Al poema en prosa le han cortado las alas y tiene que llegar, sin embargo, a la misma altura que su hermano angélico. Naturalmente casi nunca llega y de ahí el desconcepto que de ellos se tiene hoy día” (“Autopercepción intelectual de un proceso histórico” *Anthropos*, 151 [1993], págs. 14-15).

4.2. Morfología

La *morfología* es el estudio de las formas, es decir, una descripción, en este caso de los cuentos, según sus partes constitutivas y las relaciones de estas partes entre ellas y con el conjunto.

La morfología debe ser legitimada como ciencia particular que tenga como objeto principal aquello que no se trata en las demás más que rara vez y de pasada, recogiendo lo que en ellas está disperso y estableciendo un nuevo punto de vista que permita examinar fácil y cómodamente las cosas de la naturaleza. Los fenómenos de que se ocupa son altamente significativos; las operaciones mentales con cuya ayuda compara los fenómenos son conformes a la naturaleza humana y le son agradables, de manera que tal tentativa, aunque resultara fallida, aliaría sin embargo la utilidad y la belleza. (Goethe).³⁴

Los cuentos comienzan, generalmente, con la exposición de una situación inicial. Se enumeran los miembros de la familia, entre los que el protagonista se presenta simplemente mediante la mención de su nombre o la descripción de su estado, lo que implica un elemento morfológico importante.

4.2.1. Personajes

El estudio de los personajes según sus funciones, su división en categorías y su manera de entrar en escena nos llevan al problema general de los personajes del cuento. Los atributos de los personajes son el conjunto de sus cualidades externas: edad, sexo, situación, apariencia, etc., lo que proporciona al cuento su color, su belleza y su encanto.

Se puede llamar cuento maravilloso, desde el punto de vista morfológico, a todo desarrollo que partiendo de una fechoría (A) o de una carencia (a) y pasando por las funciones intermediarias culmina en el matrimonio (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa (F), la captura del objeto

³⁴Citado en V. J. Propp, *Morfología del cuento*, Fundamentos, 2011 pág. 13

buscado o de un modo general la reparación del mal (K), los auxilios y la salvación durante la persecución (Rs), etc. A este desarrollo le llamamos una *secuencia*. Cada nueva fechoría o perjuicio, cada nueva carencia, origina una nueva secuencia. Un cuento puede comprender varias secuencias, y cuando se analiza un texto hay que determinar en primer lugar de cuántas secuencias se compone. Una secuencia puede ir inmediatamente después de otra, pero también pueden aparecer entrelazadas, como si se detuvieran para permitir que se intercale otra secuencia. Aislar una secuencia no siempre es fácil, pero desde luego siempre es posible hacerlo, y con una gran precisión. Sin embargo, aunque hemos definido el cuento como una secuencia, esto no significa que el número de secuencias corresponda rigurosamente con el número de cuentos. Algunos procedimientos particulares, paralelismo, repeticiones, etc., llevan a que un cuento pueda componerse de varias secuencias.³⁵

Los cuentos en los que los héroes se separan ante un poste indicador pueden considerarse también como textos constituidos por un solo cuento. Sin embargo, hay que señalar que la suerte de cada uno puede originar un cuento absolutamente distinto; por tanto, es posible que este caso deba quedar excluido del grupo de historias formadas por un solo cuento.

Cuando se quiere determinar si en un cuento hay varios textos, no hay que dejarse desorientar por las secuencias demasiado cortas. Las que incluyen una declaración de guerra suelen serlo muy especialmente.

4.2.2. Espacio

La teoría de los mundos posibles es muy útil para plantear la incógnita del espacio en el género cuentístico.

³⁵V. J. Propp, *Morfología del cuento*, Fundamentos, 2011, págs. 107-108.

Adaptaciones cinematográficas de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm

El término *mundo* es confuso e inexacto; no tiene un significado fijo en la presente teoría literaria, por lo que no es sorprendente que la teoría de los mundos posibles tenga severos problemas para explicar qué es un mundo posible literario: “todos los mundos ficcionales son mundos posibles, pero no todos los mundos posibles son mundos ficcionales”³⁶.

El texto literario se concibe más como un objeto espacial, es decir, quién vive en un determinado mundo imaginario, como un objeto temporal, es decir, la historia, los hechos, el argumento.

En la fantasía, la geografía se ha convertido en un cliché: los mapas imaginarios por los que se desplazan los personajes se han usado hasta la saciedad (desde J.R.R. Tolkien a George R.R. Martin). En el realismo literario, el espacio suele ser el telón de fondo de los personajes y juega un papel importante para calibrar el talento descriptivo del autor. Pero, ¿qué funciones y usos tiene el espacio en el género fantástico? ¿Dónde se produce lo imposible, lo inexplicable, lo irracional y lo sublime de lo fantástico? Desde un punto de vista semántico, no es igual que lo fantástico se produzca en un entorno rural que en uno urbano, en un avión lleno de personas o en una solitaria inmersión subacuática. La teoría de los mundos posibles intenta explicar qué es un hecho real dentro de un texto de ficción, lo cual puede ayudar a comprender mejor la amplia variedad con la que lo fantástico sorprende al lector.³⁷

4.2.3. Tiempo

El tiempo verbal más utilizado para narrar los argumentos de un cuento es el pretérito, como podemos observar en la frase que inicia, generalmente, todos los cuentos fantásticos: “Érase una vez...” (Once upon a time..., Es war einmal..., Il était une fois...)

Por lo general, la narración más frecuente en los cuentos es la ulterior, en la que el narrador cuenta, desde un tiempo futuro, algo que ya ha ocurrido en el pasado.

³⁶A. Lomeña Cantos, *El espacio y lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción*, Brumal, 2013, Universidad Complutense de Madrid, pág. 374.

³⁷Cfr. A. Lomeña Cantos, *op. Cit.*, pág. 375.

5. LOS CUENTOS DE LOS HERMANOS GRIMM Y LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS DE DISNEY

Como ya sabemos, muchas de las famosas películas de Walt Disney son historias versionadas de los cuentos que transcribieron los hermanos Grimm. A la hora de poner estos cuentos en escena, Disney suaviza las historias, alterando las partes más crueles, violentas e incluso sádicas que caracterizan las de los hermanos Grimm.

En esta parte del trabajo vamos a centrarnos en las diferencias que se encuentran entre unas y otras, tomando como ejemplo un par de cuentos.

Según Cecilia Belén Borja en *De la variedad Grimm a la homogeneidad Disney*³⁸, existen cuatro puntos en los que Disney discrepa con los hermanos Grimm:

- La narración basada en chistes.
- Las imágenes dulces.
- La sustitución de algunas escenas.
- La utilización de algunos personajes.

La narración en chistes no se refiere a que Disney incorpore chistes como tal en sus adaptaciones, sino a los momentos de las películas que producen risa, que en las versiones de los hermanos Grimm no aparecen o, en su lugar, son mucho más duras, debido a que, como decía Bortolussi en su artículo sobre la literatura para niños³⁹, la primigenia literatura infantil tenía como objetivo educar al niño, es decir, que tenía un fin didáctico y moralizador.

En cuanto a las imágenes dulces, la finalidad de Disney es presentar un mundo lleno de elementos dulces, que sea accesible al público infantil contemporáneo al que quiere

³⁸ Cecilia Belén Borja, *De la variedad Grimm a la homogeneidad Disney*, Última consulta 04/01/2017.

³⁹ Marisa Bortolussi, *Análisis teórico del cuento infantil*, Alhambra, Madrid, 1988.

Adaptaciones cinematográficas de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm

conquistar, mientras que las de los hermanos Grimm son más crueles, por lo citado anteriormente: el objetivo moralizador.

La sustitución de algunas escenas se debe a la poca probabilidad de venta que tenía Walt Disney si hubiera introducido alguna de las escenas tan salvajes y sangrientas en las que narraban los cuentos de los hermanos Grimm; de ahí que las sustituyera por imágenes más dulces y suaves que las originales.

Los hermanos Grimm contaban las historias con un mínimo número de personajes, los necesarios para desarrollarla. Disney introducía una serie de personajes secundarios, que solían ser animales, para darle más juego a la acción.

Los cuatro elementos están relacionados entre sí y ambos tienen la misma causa: suavizar el objetivo educativo y moralizador de los hermanos Grimm para embellecer la historia y lograr un mayor éxito entre el público infantil del momento, al que va dirigidos los cuentos.

Para justificar y explicar lo que hemos estado analizando hasta ahora, vamos a plasmar nuestras teorías en los cuentos, teniendo en cuenta que las comparaciones se harán de la primera (1812) y la última versión de los hermanos Grimm (1857) con las películas.

5.1. Aschenputtel

Título original: Cinderella

Título en español: La Cenicienta

Título en alemán: Aschenputtel

Año: 1950

Directors: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske

5.1.1. Resumen

Un hombre rico, padre de una bella niña, se queda viudo y vuelve a casarse con una mujer, con dos hijas, que resultan ser malvadas. Éstas hacen de la niña su esclava y le hacen dormir en el suelo, junto a la chimenea, y por estar siempre manchada de ceniza le ponen el nombre de Cenicienta. Un día el Rey organiza un baile en Palacio, al que están invitadas todas las mujeres casaderas del reino, con el objetivo de que el príncipe encuentre esposa. Para que Cenicienta no pudiera asistir, su madrastra y sus hermanastras le encomiendan una serie de tareas para que no le dé tiempo a prepararse para acudir a la fiesta. Pero mientras ella hacía todo lo que se le ordenaba, sus amigos animales le preparaban un bonito vestido. En el momento de salir por la puerta, sus malvadas hermanastras le destrozan el vestido, así que ella corre hasta echarse a llorar al lado de un árbol que había junto a la tumba de su madre, y le pide un vestido. El arbolito se lo concede y Cenicienta va al baile. Después de bailar con el príncipe, sale huyendo y pierde un zapato; el príncipe ordenó buscar a la doncella a la que pertenecía dicho zapato, afirmando que se casaría con ella. Cuando llegaron a su casa, las hermanastras intentaron meterse el zapato, pero sin éxito, y finalmente Cenicienta prueba que el zapato es suyo y se casa con el príncipe.

5.1.2. Modificaciones entre ambas versiones

En la versión de Disney, al igual que en la de 1857 de los hermanos Grimm, se le da más importancia al baile de Cenicienta con el príncipe que a las labores a las que está sometida, como, por ejemplo, la de recoger las legumbres que le tiran su madrastra y hermanastras.

En ambas historias narradas por los hermanos Grimm, la madre de Cenicienta, en su lecho de muerte, le dice a la niña que siga siendo buena y amable siempre: “*liebes Kind, bleib fromm und gut, so wird dir der liebe Gott immer beistehen, und ich will vom Himmel auf dich herabblicken, und will um dich sein*”⁴⁰, mientras que Disney omite todo esto; de hecho, en la película de Disney no se habla de la muerte de la madre. El único momento en el que se la menciona es cuando Cenicienta saca el vestido que tenía pensado arreglar para llevar al baile, que le perteneció a ella.

Adaptaciones cinematográficas de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm

Los hermanos Grimm cuentan que el padre de Cenicienta tiene que salir de viaje. Antes de partir les pregunta a las tres niñas qué quieren que le traigan a su vuelta; las dos hermanastras piden ropa y joyas, mientras que Cenicienta le pide que le traiga la primera rama que roce su sombrero: “Vater, das erste Reis, das euch auf eurem Heimweg an den Hut stößt, das brecht für mich ab”⁴¹. Esa es la rama que planta Cenicienta al lado de la tumba de su madre y de la cual brota el arbolito. En la versión Disney, el padre muere repentinamente.

En el cuento original las hermanastras ordenan a Cenicienta que las prepare para el baile y le tiran legumbres al suelo para que recoja las buenas y tire las malas: “die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen”⁴². Sin embargo, en la modificación de 1857 y en la de Disney es la madrastra quien se encarga de encomendarle las tareas, que, además, ninguna de ellas consiste en recoger legumbres del suelo, sino tareas propias de la casa.

A Disney parece que no le convence el arbolito como elemento mágico, por lo que lo sustituye por un hada madrina con una varita mágica, que le concede los deseos a Cenicienta.

Una vez vestida para ir al baile, en la versión de los hermanos Grimm, la madrastra se burla de su vestimenta y no le permite asistir: “es hilft dir alles nichts: du kommst nicht mit, denn du hast keine Kleider und kannst nicht tanzen; wir müßten uns deiner schämen”⁴³; en la película, se viste primero con el vestido de su madre, que los animales arreglaron, y son las hermanastras las que se lo destrozan, evitándole ir; además, en la primera le concede la vestimenta y la carroza el arbolito y en la segunda el hada madrina.

⁴⁰Los hermanos Grimm, *Aschenputtel*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm21.php> Última consulta: 11/01/2016.

⁴¹Los hermanos Grimm, *Aschenputtel*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm21.php> Última consulta: 11/01/2016.

⁴²Los hermanos Grimm, *Aschenputtel*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm21.php> Última consulta: 11/01/2016.

⁴³Los hermanos Grimm, *Aschenputtel*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm21.php> Última consulta: 11/01/2016.

Adaptaciones cinematográficas de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm

En la película de 1950, el baile y la fiesta organizada por el rey, solamente aparece una vez, es decir, que su duración sería de una única noche, mientras que en la versión Grimm, el baile dura tres noches: “Es begab sich aber, daß der König ein Fest anstellte, das drei Tage dauern sollte, und wozu alle schönen Jungfrauen im Lande eingeladen wurden, damit sich sein Sohn eine Braut aussuchen möchte”⁴⁴.

En la versión de Disney, a las hermanastras no les cabe el zapato, por lo que, los trabajadores del rey están a punto de salir de la casa cuando aparece Cenicienta, que había estado encerrada, con la pareja del zapato que su madrastra había roto. Pero los hermanos Grimm son un poco más violentos. La mayor de las hermanastras, debido a que el zapato le quedaba pequeño, siguió el consejo de su madre, cortándose el dedo gordo del pie; la pequeña, por la misma razón, se corta el talón. El príncipe escucha a los pájaros del árbol de la tumba de la madre de Cenicienta decirle que el zapato no les vale a las hermanastras, y es así como se da cuenta de ello, mirándoles el pie y viendo brotar la sangre: “rucke die guck, rucke due guck, Blut ist im Schuck: der Schuck ist zu klein, die rechte Braut sitzt noch daheim”⁴⁵.

Al final del cuento, cuando Cenicienta se casa con el príncipe, los hermanos Grimm vuelven a sorprendernos con su violencia, puesto que, para castigar la crueldad de las hermanastras, las palomas que estaban sobre el árbol de Cenicienta, picaron sus ojos, dejándolas ciegas para siempre: “da pickten die Tauben einer jeden das andere Auge aus. Und waren sie also für ihre Bosheit und Falschheit mit Blindheit auf ihr Lebtag gestraft”⁴⁶. En la suavizada película de Disney, las hermanastras no vuelven a aparecer desde el zapato.

⁴⁴Los hermanos Grimm, *Aschenputtel*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm21.php> Última consulta: 11/01/2016.

⁴⁵Los hermanos Grimm, *Aschenputtel*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm21.php> Última consulta: 11/01/2016.

⁴⁶Los hermanos Grimm, *Aschenputtel*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm21.php> Última consulta: 11/01/2016.

5.1.3. Morfología

Para poner en práctica lo que hemos descrito en el capítulo dedicado al cuento como género, vamos a analizar morfológicamente cada uno de los cuentos.

En este caso la fechoría (A) con la que comienza el cuento sería el continuo maltrato de la madrastra y las hermanastras hacia Cenicienta, hasta que finalmente ésta consigue asistir al baile real. También está presente la culminación del matrimonio (W), pues cuando se prueba que Cenicienta es la dueña del zapato, se casa con el príncipe. La función terminal (F), el objeto buscado, es el zapato con el cual Cenicienta consigue que W se lleve a cabo o que la reparación del mal (K) cumpla su función, cesando el maltrato y la discriminación que Cenicienta sufría en A o la salvación durante la persecución (Rs), que en este caso coincidiría con F, ya que la salvación se consigue con la recuperación del zapato.

En cuanto al espacio, aunque no se dice nada del espacio concreto de la historia, podría ubicarse en la casa de Cenicienta, incluido el patio en el que se encuentra la tumba de su madre; a excepción del baile, una breve escena que se desarrolla en el castillo del príncipe en vez de en casa de Cenicienta.

El tiempo empleado en esta historia sería un plazo de dos días, uno en el que tiene lugar el baile y otro en el que se busca el zapato y se casan Cenicienta y el príncipe; salvo en las historias narradas por los Grimm, en las que se narra que la duración es de tres días.

5.2.Schneewittchen

Título original: Snow White and the seven dwarfs

Título en español: Blancanieves y los siete enanitos

Título en alemán: Schneewittchen und die sieben Zwerge

Año: 1937

Directors: William Cottrell, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben Sharpsteen

5.2.1. Resumen

Blancanieves, de pelo Moreno, piel blanca y rojos labios, es la más hermosa del reino. La reina, su madrastra malvada, ofuscada por los celos hacia ella, ordena a un cazador a que se la lleve al bosque, llevándole ante ella su corazón para cerciorarse de su muerte. Sin embargo, el cazador, que quedó prendado de los encantos de Blancanieves, es incapaz de llevar su misión a cabo y le deja huir, llevándole a la Reina el corazón de un jabalí. La muchacha se resguarda en una casita ubicada en el bosque, que pertenece a siete enanitos, trabajadores de una mina. Estos hombrecitos le dan cobijo a Blancanieves a cambio de que ella se ocupe de las tareas del hogar. La reina le pregunta a su espejo mágico quién es la más hermosa del reino y, cuando éste le responde que Blancanieves lo sigue siendo, se entera de que el cazador le ha engañado y de que ella sigue viva, por lo que se disfraza de anciana, acude hasta su escondrijo y la envenena con una manzana. Los enanitos corren tras la malvada Reina, haciendo que caiga por un barranco. Un príncipe ve el cadáver de Blancanieves en un ataúd de cristal, que los enanitos construyeron para ella, le da un beso y ésta despierta y se casa con él.

5.2.2. Modificaciones entre ambas versiones

A diferencia de la de 1857 y la de Disney, en la versión de 1812, la Reina malvada es la madre biológica de Blancanieves, mientras que en las dos primeras la madre biológica muere y la Reina es la madrastra.

En la historia de 1857 se añadió una plegaria cuando Blancanieves se acuesta en las camas de los enanitos: “und darin blieb es liegen, befahl sich Gott und schlief ein”⁴⁷, de

⁴⁷Los hermanos Grimm, *Schneewittchen*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm53.php> Última consulta: 12/01/2016.

Adaptaciones cinematográficas de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm

la cual la de 1812 y la película carecen. Además, en la película, Blancanieves limpia de arriba abajo la casa de los enanitos, con ayuda de sus amigos, los animales.

Acerca de cómo despierta Blancanieves de su envenenamiento, hay una propuesta diferente en cada una de las versiones; en la de 1812, el príncipe, tras encontrar el ataúd de cristal de Blancanieves, se la lleva a su castillo y una de sus criadas lo abre, da una palmada en la espalda de Blancanieves, haciendo que el trozo de manzana que comió saliera disparado de su cuerpo; en la de 1857, también se lleva el príncipe el ataúd, pero no llega hasta el castillo con él, sino que, por el camino, tropiezan con un arbusto y, del golpe, Blancanieves escupe el trozo de manzana envenenada: “Da geschah es, daß sie über einen Strauch stolperten, und von dem Schütterern fuhr der giftige Apfelgrütz, den Sneewittchen abgebissen hatte, aus dem Hals”⁴⁸; por último, en la película de Disney, el príncipe, en el mismo momento en el que encuentra a Blancanieves en el ataúd, lo abre, le da un beso, ésta se despierta y se la lleva a su castillo a caballo.

En cuanto a la forma que adopta la Reina malvada al envenenar a Blancanieves, en las versiones de los Grimm, simplemente se pinta la cara y se disfraza: “Als der Apfel fertig war, färbte sie sich das Gesicht, und verkleidete sich in eine Bauersfrau, und so gieng sie über die sieben Berge zu den sieben Zwergen”⁴⁹; en cambio, en Disney, además de embrujar la manzana para envenenarla, hace otro hechizo para convertirse en una anciana y pasar desapercibida ante Blancanieves.

En los cuentos de los Grimm, cuando la reina ordena al cazador que mate a Blancanieves, le dice que le lleve su hígado y sus pulmones como prueba del éxito de la misión que le había encomendado: “Du sollst es tödten, und mir Lunge und Leber zum Wahrzeichen mitbringen”⁵⁰; en la versión de Disney, no son esos órganos los que pide, sino el corazón.

⁴⁸ Los hermanos Grimm, *Schneewittchen*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm53.php> Última consulta: 12/01/2016.

⁴⁹ Los hermanos Grimm, *Schneewittchen*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm53.php> Última consulta: 12/01/2016.

⁵⁰ Los hermanos Grimm, *Schneewittchen*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm53.php> Última consulta: 12/01/2016.

Una parte de la película que no aparece en los Grimm es el encuentro que tiene Blancanieves con el príncipe antes del intento de asesinato de su madrastra, mientras limpiaba fuera de su castillo.

Otra diferencia entre los Grimm y Disney, nos recuerda el toque violento de los primeros; la reina malvada, en la versión de los primeros, es invitada a la boda de Blancanieves y el príncipe, donde se ve obligada a bailar con unos zapatos ardientes, hasta que muere: “Da mußte sie in die rothglühenden Schuhe treten und so lange tanzen, bis sie todt zur Erde fiel”⁵¹; en la de Disney, la madrastra cae por un barranco, transformada en anciana, cuando es perseguida por los enanitos tras envenenarla.

5.2.3. Morfología

La función (A) de esta historia sería la constante persecución de la reina malvada a Blancanieves, incluso cuando permanece escondida en el bosque. La culminación del matrimonio (W) tiene lugar al final, cuando Blancanieves despierta y se casa con el príncipe. La función terminal (F) sería el beso del príncipe, con el cual se lleva a cabo la reparación del mal (K), que es la intoxicación por morder la manzana envenenada que prepara la reina, que hace que Blancanieves parezca muerta. La salvación de la persecución (Rs) vuelve a coincidir con F, pues con el beso del príncipe se termina A y puede llevarse a cabo W.

El espacio de la historia de *Schneewittchen* es el bosque al que huye Blancanieves cuando el cazador, bajo el mandato de la reina malvada, intenta asesinarla; dentro de este espacio se incluye también la casita de los enanitos.

En cuanto al tiempo, se podría deducir que el argumento del cuento transcurre en un período de dos días, puesto que cuando Blancanieves encuentra la casa de los enanitos, se queda dormida; en este primer día Blancanieves huye del cazador hasta acostarse en las camas de la casa. En el segundo día la reina malvada, disfrazada de anciana, envenena a Blancanieves y, este mismo día, el príncipe la despierta y se casa con ella. En este caso las tres versiones que hemos analizado coincidirían en el tiempo.

5.3. Dornröschen

Título original: Sleeping Beauty

Título en español: La Bella Durmiente

Título en alemán: Dornröschen

Año: 1959

Director: Clyde Geronimi

5.3.1. Resumen

Unos reyes ansían tener un hijo, pero tienen dificultades para ello. Cuando la reina quedó finalmente embarazada, el rey, por la felicidad que derrochaba, organizó una fiesta en honor a la hija que consiguieron tener, a la que asistieron, entre otros, unas hadas, quienes dotaron a la pequeña princesa con regalos tales como la belleza. Pero una de ellas, que no había sido invitada, maldijo a la niña: cuando fuera mayor, se pincharía el dedo con el huso de una rueca, muriendo en el acto. Una de las hadas, que aún no había dado su regalo al bebé, intentó suavizar el hechizo cambiando la muerte por un profundo sueño que duraría 100 años. Cuando la princesa creció, el maleficio se cumplió, pues se pinchó el dedo, pero no murió, sino que cayó profundamente dormida, hasta que un príncipe la encontró y le besó, haciendo que despertara en el acto.

⁵¹Los hermanos Grimm, *Schneewittchen*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm53.php> Última consulta: 12/01/2016.

5.3.2. Modificaciones entre ambas versiones

En este caso, las diferencias entre los Grimm y Disney son muy llamativas.

En la película de Disney, no se comenta nada acerca del embarazo de la reina, simplemente se queda embarazada y nace la princesa. En la versión de los hermanos Grimm de 1812, mientras la reina se está bañando, se le aparece un cangrejo que le dice que se va a quedar embarazada. En la de 1857, en lugar de un cangrejo, el animal que predice a la reina su embarazo, es una rana: “Da trug sich zu, als die Königin einmal im Bade saß, daß ein Frosch aus dem Wasser ans Land kroch und zu ihr sprach, dein Wunsch wird erfüllt werden, ehe ein Jahr vergeht, wirst du eine Tochter zur Welt bringen”⁵².

La versión de Disney cambia el nombre a la princesa, pues en ésta se llama Aurora, mientras que en las versiones de los hermanos Grimm se llama, simplemente, Dornröschen: “es sollte ein Schloß dahinter stehen, in welchem eine wunderschöne Königstochter, Dornröschen genannt, schon seit hundert Jahren schlief”⁵³.

Los hermanos Grimm, en su versión de 1857, cuentan que, para la fiesta organizada por el nacimiento de la princesa, el rey invita a doce de trece “mujeres sabias”, pues sólo tiene doce platos de oro y debe prescindir de una de ellas: “Er ladete nicht blos seine Verwandte, Freunde und Bekannte, sondern auch die weisen Frauen dazu ein, damit sie dem Kind hold und gewogen wären. Es waren ihrer dreizehn in seinem Reiche, weil er aber nur zwölf goldene Teller hatte, von welchen sie essen sollten, so mußte eine von ihnen daheim bleiben”⁵⁴. En la versión cinematográfica y en la de

⁵²Los hermanos Grimm, *Dornröschen*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm50.php> Última consulta: 12/01/2016.

⁵³Los hermanos Grimm, *Dornröschen*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm50.php> Última consulta: 12/01/2016.

⁵⁴Los hermanos Grimm, *Dornröschen*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm50.php> Última consulta: 12/01/2016.

Adaptaciones cinematográficas de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm

1812, estos personajes no son mujeres sabias, sino hadas mágicas, en Disney, no son doce, ni trece; tres son invitadas y una restante es la que no tiene invitación y maldice a la princesa; en la de 1812 sí son 12 invitadas y una sin invitación.

En la película, el hada que no había sido invitada, en la maldición que le hace a la princesa dice que se pinchará con la rueca cuando tenga 16 años; sin embargo, en ambas versiones de los hermanos Grimm no es a los 16, sino a los 15: “die Königstochter soll sich in ihrem funfzehnten Jahr an einer Spindel stechen und todt hinfallen”⁵⁵.

Los hermanos Grimm cuentan que la princesa permanece en el castillo con sus padres, pero que el día que cumple 15 años, los reyes no se encuentran en casa: “Es geschah, daß an dem Tage, wo es gerade funfzehn Jahr alt ward, der König und die Königin nicht zu Haus waren, und das Mädchen ganz allein im Schloß zurückblieb”⁵⁶. En Disney se cuenta esto de una manera muy distinta; después de la maldición, el rey envía a su hija a una casa que hay en el bosque bajo la supervisión de las tres hadas que habían dotado a la princesa con sus regalos y deben permanecer allí, en secreto, para prevenir que el hada que le había maldito les encontrara, hasta que cumpliera 16 años, evitando así que se pinchara con la rueca y que se cumpliera el maleficio. Sin embargo, el día que la princesa cumple 16 años es cuando las hadas la llevan de vuelta al castillo, por lo que el hada mala le lleva hasta una torre, donde finalmente se pincha el dedo con la rueca.

Además, Disney añade en la película una parte inexistente en los cuentos de los hermanos Grimm; el día que la princesa cumple los 16 años, antes de volver al castillo, las hadas le quieren hacer una sorpresa de cumpleaños en la casa del bosque

⁵⁵Los hermanos Grimm, *Dornröschen*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm50.php> Última consulta: 12/01/2016.

⁵⁶Los hermanos Grimm, *Dornröschen*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm50.php> Última consulta: 12/01/2016.

Adaptaciones cinematográficas de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm

y, para que ella no lo vea, le mandan salir a buscar fresas. En ese momento se encuentra, casualmente, con el príncipe con el que está destinada a casarse desde su nacimiento, y se enamoran.

En el momento en el que la muchacha se pincha el dedo, todos los habitantes del reino se quedan igual que ella, profundamente dormidos. En las versiones Grimm, mientras pasan los 100 años de la maldición, el castillo queda cubierto por espinos y acuden príncipes de todas partes a intentar atravesarlos, para entrar en el castillo y ver a la famosa bella durmiente, pero todos mueren en el intento: “Es war ihnen aber nicht möglich, denn die Dornen, als hätten sie Hände, hielten fest zusammen, und die Jünglinge blieben darin hängen, konnten sich nicht wieder los machen und starben eines jämmerlichen Todes”⁵⁷. Cuando pasan los 100 años, como ya se ha terminado el maleficio, las espinas se van convirtiendo en flores y el castillo vuelve a verse; acude un príncipe al castillo y un hombre le cuenta la historia de la bella durmiente, por lo que entra y se encuentra a todos dormidos, hasta que, finalmente llega a la torre donde reposa la bella durmiente, le besa y ésta abre los ojos, despertando todo el reino a su vez: “Da lag es und war so schön, daß er die Augen nicht abwenden konnte, und er bückte sich und gab ihm einen Kuß. Wie er es mit dem Kuß berührt hatte, schlug Dornröschen die Augen auf, erwachte, und blickte ihn ganz freundlich an”⁵⁸. En la versión de Disney, cuando la princesa se pincha el dedo, llevándose a cabo la maldición del hada mala, son las tres hadas restantes las encargadas de dormir al resto del reino y van a buscar al chico del que la muchacha les había dicho que se había enamorado, para que éste le diera un beso de amor y la despertara; y así lo hacen, pero no pasan 100 años, sino que el muchacho consigue vencer al hada mala y despertar a la princesa en el mismo día en el que ella se pincha.

⁵⁶Los hermanos Grimm, *Dornröschen*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm50.php> Última consulta: 12/01/2016.

⁵⁷Los hermanos Grimm, *Dornröschen*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm50.php> Última consulta: 12/01/2016.

⁵⁸Los hermanos Grimm, *Dornröschen*, <http://www.grimmsmaerchen.net/texte/khm50.php> Última consulta: 12/01/2016.

5.3.3. Morfología

La función (A) de este cuento es el maleficio que el hada mala lanzó a la Bella Durmiente en la fiesta que sus padres habían organizado para celebrar su nacimiento. La culminación del matrimonio (W), como en los dos cuentos anteriores, tiene lugar al final, cuando el príncipe despierta a la Bella Durmiente, aunque, en este caso, este matrimonio ya estaba planificado desde el principio. La función terminal (F) es el beso que le da el príncipe para conseguir que se deshaga el maleficio; además, F en este cuento estaba pronosticado también desde el principio, pues la única manera de que el maleficio se rompiera era con un beso. Esto permite la reparación del mal (K), que es el sueño profundo de la princesa tras pincharse con el huso de una rueca. La salvación de la persecución (Rs), como en los dos casos anteriores, coincide con F, ya que el beso del príncipe es el desencadenante de A y lo que permite la existencia de W.

El espacio de este cuento cambia respecto a la versión cinematográfica y a las dos ediciones de los hermanos Grimm. En la interpretación de Disney, la historia se divide en tres espacios distintos: el castillo de la Bella Durmiente, donde tiene lugar la fiesta del principio, donde se pincha la princesa con la rueca y donde se deshace el maleficio; un segundo lugar sería la casa de campo a la que las tres hadas buenas llevan a la princesa para que estuviera a salvo (hasta que cumpliera 16 años); y un tercer escenario sería el castillo del hada mala, donde se desata el enfrentamiento del príncipe con ésta.

En las versiones de los hermanos Grimm, existe un único lugar, el castillo de la Bella Durmiente, pues toda la historia se desarrolla allí; la princesa no se traslada después del maleficio, sino que permanece en el castillo desde el principio hasta el final.

El tiempo de *Dornröschen* también varía entre ambas versiones. Según los hermanos Grimm la historia duraría 115 años: los 15 primeros son los previos a la maldición, pues el hada mala dijo que se pincharía al cumplir 15 años; los 100 años siguientes son los que dura el maleficio, desde el momento que la princesa se pincha el dedo.

La película sería mucho más breve, pues se podría decir que dura 16 años; en esta versión la princesa se pincha con la rueca a los 16 años, no a los 15 y el maleficio, aunque, supuestamente, también duraba 100 años, no se llega a cumplir del todo la maldición, sino que el mismo día que la Bella Durmiente cae profundamente dormida, el príncipe vence al hada mala y la despierta con un beso.

6. CONCLUSIÓN

Para concluir el trabajo diremos que los dos primeros capítulos, el que está dedicado al romanticismo alemán y el de literatura comparada, sirven para introducir el movimiento literario en el que se encontraban los famosos hermanos a los que va dirigido el trabajo y para situar la ciencia literaria en la que se basa esta investigación, haciendo también un breve inciso en el cine, por el hecho de que la comparación del trabajo se basa entre cine y literatura.

En el tercer capítulo hemos tratado el tema del cuento, analizando sus partes y características, puesto que la investigación que hemos llevado a cabo es precisamente la de analizar los cuentos y compararlos entre sus variadas versiones.

En el último apartado se encuentra el meollo del trabajo, es decir, la comparativa de los tres cuentos, analizado uno por uno, teniendo en cuenta las publicaciones de los años 1812 y 1857 de los hermanos Grimm y las posteriores películas de Walt Disney. Como conclusión final, a lo largo del análisis comparativo que hemos llevado a cabo, descubrimos unas notables diferencias entre los tres cuentos de los que hemos hablado, no sólo entre los cuentos literarios y las películas, sino también entre las dos ediciones de los primeros. Gracias a la investigación realizada para el trabajo, hemos descubierto la suavidad de Disney a la hora de versionar las historias narradas anteriormente por los hermanos Grimm, que son, claramente, mucho más severos y crudos en sus cuentos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR E SILVA, DE V.M., *Teoría de la Literatura*, Gredos, Madrid, 2005.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I., <<El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines>>, en P. Fröhlicher y G. Güntert, (eds.) *Teoría e interpretación del cuento*, Berna/ Fráncfort del Meno/ Nueva York/ París/ Viena, Peter Lang, 1996.
- BAHR E., *Gesichte der deutschen Literatur. Von der Aufklärung bis zum Vörmärz*, Tubinga, UTB/ Francke, 1998.
- BAQUERO GOYANES, M., *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad, 1988.
- BELTRÁN ALMERÍA, L., <<El cuento como género literario>>, en P. Fröhlicher y G. Güntert, (eds.) *Teoría e interpretación del cuento*, Berna/ Berlín/ Fráncfort del Meno/ Nueva York/ París/ Viena, Peter Lang, 1996.
- BONHEIM, H., *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*, Cambridge, D.S. Brewer, 1982.
- BORJA, C. B., *De la variedad Grimm a la homogeneidad Disney*, UNLAM. Última consulta 04/01/2016.
- BORTOLUSSI, M., *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Alhambra, 1985.
- BÖTTCHER, K., (ed.) *Romantik. Erläuterungen zur deutschen Literatur*, Berlín, Volk und Wissen, 1985.
- ENCICLOPEDIA DE LA LITERATURA GARZANTI*, Barcelona, Ediciones B, 1991.
- ECKERMANN, J. P., *Gespräche mit Goethe in den Lezten Jahren seines Leben*, Múnich, C. H. Beck, 1984.
- ENRÍQUEZ ARANDA, M. M., *La literatura comparada y los estudios sobre la traducción: hacia nuevas vías de investigación*, en *Revista electrónica de estudios filológicos Tonos digital*, número XX, Málaga, Universidad, 2010. Última consulta 24/12/2016.
- FERNÁNDEZ, L. M., *Literatura y cine (desde esta ladera: La Literatura Comparada)*, *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, número 2, 1993. Última consulta: 27/12/2016.

Adaptaciones cinematográficas de Disney de los cuentos de los hermanos Grimm

- GONZÁLEZ MIGUEL, M. A., *E.T.A. Hoffmann y E.A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio de Editorial, 2000.
- GREINER-MAI, H., *Diccionario Akal de literatura general y comparada*, Akal, Madrid, 2006.
- GRIMM, J. Y W., *Deutsches Wörterbuch, vol. XIV*, Múnich, DTV, 1984.
- GRIMM, J. Y W., *Kinder-und Hausmärchen*, 1812-1857.
- GUYARD, M. F., *La littérature comparée*, París, PUF, 1951.
- HOFFMEISTER, G., *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1978.
- LOMEÑA CANTOS, A., *El espacio y lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción*, Brumal, Madrid, Universidad Complutense, 2013.
- MUÑOZ ACEBES, F. J., *Literatura y reflexión. El relato especular en las novelas de los primeros románticos alemanes*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 1999.
- PROPP, V. J., *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 2011.
- REMAK, H. H., *Comparative Literature: Its Definition and Function*, Stalknecht, M. J. Vega, 1961.
- TATAR, M., *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*, Oxfordshire, Expanded Second Edition, 1945.
- UBERREUTER, C., *Cuentos de los hermanos Grimm*, Madrid, Noguer, 1997.
- WEISTTEIN, U., *Einführung in der vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammer, 1968.
- WELLEK, R., *La Teoría Literaria*, Gredos, Madrid, 1996.