

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA  
DEPARTAMENT DE DIDÀCTICA DE LA LENGUA I LA LITERATURA I DE LES CIÈNCIES SOCIALS,  
FACULTAT DE CIÈNCIES DE L'EDUCACIÓ

PROGRAMA DE DOCTORAT EN DIDÀCTICA DE LA LENGUA I DE LA LITERATURA

**DE LO UNIVERSAL A LO GLOBAL:  
NUEVAS FORMAS DEL FOLKLORE  
EN LOS ÁLBUMES PARA NIÑOS**

BRENDA V. BELLORÍN BRICEÑO

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR LA DRA. TERESA COLOMER MARTÍNEZ

OCTUBRE 2015



*A Lito, Ninosa y Bea.*



*All significant narratives are retold, and are meant  
to be retold—even though every retelling is making a new.*

KARL KROEBER



## A G R A D E C I M I E N T O S

Como suele ocurrir en los cuentos narrados a la luz de lumbre, la aventura académica que se recoge en estas páginas empezó una vez que dejé atrás el hogar para ir a tierras lejanas a buscar suerte. Teresa Colomer, quien ya había tenido a bien incluirme años antes en el proyecto del Máster en Libros y Literatura para Niños y Jóvenes (BL-UAB), me dispensó un segundo favor al convidarme a ser parte de GRETEL y a realizar el doctorado en el Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura de la Universitat Autònoma de Barcelona, lugar donde se me concedió la beca de investigación PIF que me permitió realizar este trabajo. El tercer regalo que me otorgó mi tutora fue la gracia de su lucidez, al aconsejarme, instruirme y acompañarme en la investigación como sólo saben hacerlo esas hadas madrinas que con su gloria nutricia dan todo a sus protegidos. Por ello le estaré siempre agradecida.

Agradezco a Maité Dautant, cazadora de pulso estable, por sacarme de la oscura tripa del lobo y ayudarme a coserlo todo junto —como si nunca hubiese estado roto— con su magnánimo acompañamiento intelectual y afectivo y su paciencia infinita. Sus atinados aportes, sin duda, fueron cruciales para que este trabajo tuviese un final feliz.

También a María Cecilia Silva-Díaz, quien me inició en este viaje muchos, muchos, años atrás introduciéndome al mundo de la literatura infantil y después impulsándome a hacer el doctorado. A lo largo de la escritura de la tesis me ha acompañado como la muñeca de Basilisa, orientándome y ayudándome a encender la luz en las espesuras del bosque con su lectura crítica y minuciosa de partes del trabajo.

A Verónica Uribe, quien pese a estar a tantas lunas de distancia, siempre estuvo presente, leyendo cuanto escribía, dándome sus impresiones y recomendaciones. Un lujo sólo concebible en un cuento de hadas francés de antaño.

A Fernando de Freitas, que me acompañó durante buena parte del camino de las agujas, buscando y compartiendo las películas y los libros del corpus, auxiliándome con la base de datos de Excel y en tantas cosas más.

A Luis Freitas y Mercedes Palomar quienes en distintos momentos fueron leyendo partes del trabajo y me ayudaron en la revisión a recoger las lentejas y los guisantes que hacían parecer que la tarea era imposible.

A Núria Vilà por su disposición a la hora de darle orden al material y por las preguntas y consejos que oportunamente me dio como miembro de la comisión de seguimiento de mi tesis.

A Ana Palmero, quien, una vez más, ha convertido con su formidable diseño mis harapos en un vestido de tela de oro y piedras preciosas, una calabaza en una carroza dorada, ratones en caballos, una rata en un cochero y lagartijas en lacayos. En esta ocasión, para mi fortuna, ha contado con la ayuda resuelta de Alejandra Varela, quien embelleció cuadros y gráficos, escaneó imágenes e hizo todo cuanto pudo con su varita mágica.

A Beatriz Bellorín, Ezequiel Bellorín y Evelyn Alonzo por toda la ayuda brindada con el procesamiento de los datos estadísticos en Excel y en SPSS, algo que para mí es cosa de hechiceros.

A todos mis compañeros de GRETEL que, como las palomitas mansas, tortolillas y demás avecillas del cielo de los cuentos de hadas de las películas, me hicieron compañía como amigos y como interlocutores, y me aliviaron de obligaciones y preocupaciones para poder dedicarme a leer y escribir. Agradezco especialmente a Mireia Manresa por hacerme sentir bienvenida en Barcelona desde el primer día y por compartir conmigo su clarividencia en lo académico y en lo personal; a Ana María Margallo por brindarme la calidez de su amistad y los beneficios de su sapiencia; a Lara Reyes por todo su apoyo cuando el camino se hacía más intrincado y por darle sentido a las cosas con su trabajo sin par en el aula; a Martina Fittipaldi por la camaradería incondicional; y a Celia Turrión, compañera de intereses y saberes, por su generosidad.

Me gustaría agradecer además a todos los que me han ayudado desde el Departamento y particularmente a Alfons Valenzuela, Toñi Carrascosa, Ana Celia Vilchez y Ton Vendrell por el apoyo en los trámites administrativos.

También quisiera hacerle el debido reconocimiento a las instituciones y personas que hicieron posible esta investigación más allá de los confines de la Universidad (que no han sido pocas).

Al Banco del Libro, cuyo centro de documentación es en mi imaginario el sitio de donde debe partir cualquier estudio que emprenda porque es el lugar donde me formé y donde siguen estando mis referencias principales y afectos. Le agradezco de manera especial la búsqueda y préstamo de libros y demás materiales a Carolina Holmes, Luis Chavarri e Isabel Trujillo, así como su acompañamiento.

A la Fundación Germán Sánchez Ruipérez por apoyar esta investigación no sólo facilitando el acceso a las obras que conformaron el corpus que analicé, sino también por el asesoramiento de su personal. Le estoy muy agradecida a Ángela Marcos y su equipo.

A la International Jugendbibliothek, literalmente un castillo en el que puede disfrutar como becaria de tesoros bibliográficos difíciles de hallar bajo la guía espléndida de Jochen Weber, Lucia Obi, Nadine Zimmermann, Steve Em y mucha gente más.

A Casa Anita, o lo que es igual, a Oblit Baseiria por dejarme utilizar la librería como si fuese una biblioteca.

A la Biblioteca Pública del Retiro en Madrid por hacer un préstamo especial de libros durante el verano del 2013.

A los amigos que estuvieron a mi lado durante todo el recorrido y que me alentaron a seguir adelante en momentos de duda —Noriko, Miriam, Maite, Diana, Cybele, Carlos P., Pancha, Helen, Tato, María Angélica B., Carole, Cote, Guillermo, Bel, Andreina, Mariate y Luz Pata— y aquellos que fueron apareciendo con dádivas y buenas intenciones en algún punto del viaje.

A María Angélica L., quien nunca me desamparó ni dudó por un instante que yo pudiera convertir paja en oro porque sabe, como buena hilandera, cuál es el origen de los textos.

A Pablo L. e Irene, quienes, junto a sus hijos, me han acogido en su casa como a otra más de la familia, dejándome sentarme en sus sillones, beber de sus sopas y dormir en sus camas.

A Pablo R., quien me ha permitido entender que mi reticencia a casarme con el Rey Rana es la expresión de mis sentimientos más profundos y me ha ayudado reconciliarme con ellos.

A Camila por las muchas horas de risueña conversación espectral.

A María Fernanda, que aunque ya no está será siempre el almendro que da oro y plata.

Y, por último a papá, mamá, Bea y Carlos y al resto de la familia por hacer todo lo posible porque no me pinchara con el huso y luego por resguardar el seto de rosas hasta que estuviese lista para despertar.



## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	15
P A R T E I	23
<b>RASTRO DE PIEDRAS EN EL BOSQUE ENCANTADO: COORDENADAS TEÓRICAS PARA EL ANÁLISIS</b>	
1. <i>To fairy or not to fairy</i> : ¿cuento folklórico, popular, de hadas o qué?	24
1.1 Con o sin alas: características de un género impuro	29
2. Original, adaptación y fidelidad	34
3. Vías de actualización de los cuentos de hadas	39
3.1 El tejido intertextual	42
3.2 El <i>media-crossing</i> como paradigma cultural	46
3.3 La impronta de Disney & Co.	48
4. Lo aureático en el bosque global	54
4.1 Globalización y glocalización	58
5. <i>Alius et idem</i> : la hibridación y el reempaquetado del folklore	61
5.1 El odre espaciotemporal	62
5.2 El odre, su diseño y cómo se embotella la nueva sustancia	63
P A R T E I I	69
<b>¿POR EL CAMINO DE LAS AGUJAS O EL DE LOS ALFILERES? PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN Y ASPECTOS METODOLÓGICOS</b>	
1. Contextualización, objetivos y preguntas	69
2. El corpus y los criterios para su selección	72
3. Criterios para analizar y clasificar: taxonomía a la medida de los cuentos de hadas contemporáneos	76
3.1. Cambios narrativos respecto a las formas tradicionales	77
3.1.1 Perspectiva, focalización y voz	77
3.1.2. Relaciones espaciotemporales	77
3.1.3. Motivaciones	78

3.2. La complejidad interpretativa	78
3.2.1. Referencia a la comunicación literaria, metaficción e intertextualidad	79
3.2.2. Humor	79
3.3. La complejidad visual a partir de las relaciones texto-imagen	80
3.4. Influencia de los medios y de la literatura infantil actual	82
3.4.1. Estiramiento y subjetivización del tiempo	82
3.4.2. Énfasis en los elementos humorísticos	83
3.4.3. Reducción de la violencia y la sexualidad (un grado más)	83
3.4.4. Reducción de secuencias narrativas y creación de subtramas a partir de la incorporación de nuevos personajes	84
3.4.5. Predominio de lo técnico y complejidad visual	84
3.4.6. Referencias a la cultura de masas, los medios y a la ficción audiovisual	84
3.5. Sobre la ficha, el manejo de los datos y la interpretación	85
<b>P A R T E I I I</b>	91
<b>TRANSFORMACIONES EN EL CUENTO DE HADAS INFANTIL</b>	
<b>1. Había una vez, en un reino muy lejano... Marcos espaciales y temporales para la acción</b>	95
1.1. El escenario por <i>default</i>	95
1.1.1. Niveles y funciones del cronotopo en los álbumes con cuentos de hadas	97
1.2. Los cronotopos tradicionales: el viaje	98
1.3. Los cronotopos no tradicionales: del mundo mítico al lineal	102
1.3.1. Resquicios del mundo industrializado en el mundo rural	103
1.3.2. Construcciones espaciotemporales a la usanza del <i>costume-drama film</i>	104
1.3.3. El orden natural <i>versus</i> el orden civil	109
1.3.4. La psique como espacio físico: <i>mindscape versus landscape</i>	111
1.3.5. Los confines del intertexto y las obras de autor	114
1.3.6. El mundo de los cuentos o la ficción como cronotopo	116
<b>2. Y disfrazada con una piel de asno se marchó a una tierra lejana: transformaciones en los temas, la trama y el argumento</b>	123
2.1. Debajo de tanto desaliño, y aquella mugre espesa, latía el corazón de una princesa: transformaciones esperadas	125
2.2. La concurrencia se aprestaba a burlarse del vestido pero, entonces llegó con sus pomposas ropas: transformaciones inesperadas	128
2.2.1. Una piel de asno: desencanto y reivindicación	129
2.2.2. Un vestido color del sol: reconstrucción edificante	136
2.2.3. Un vestido color del tiempo: la parodia de lo maravilloso y el juego metaficcional	141
2.2.4. Un vestido color de luna: diálogo, dualidad y duplicación	151
<b>3. Vivían en tiempos remotos un rey y una reina... personajes, caracteres y caracterizaciones en los cuentos de hadas</b>	159
3.1. Papeles por encarnar y roles por cumplir: los arquetipos y las funciones	161
3.2. Se solicitan personajes planos para este <i>casting</i> , ¡sin excepción!	166
3.2.1. Pero no cualquiera, ¿eh? Formas de determinar e individualizar la caracterización	167
3.2.2. El arte de protagonizar: representaciones esenciales y a color	174

3.3. Villano robando cámara: nuevos protagonistas por vía del perspectivismo	179
3.4. Y siguiendo por orden de aparición... Los ayudantes, los acompañantes, la comparsa	185
3.5. <i>Stock characters &amp; type-casting in kid-lit-town</i> : los estereotipos	187
<b>4. Y rieron por siempre... Las formas del humor</b>	191
4.1. No es lo es mismo me río en el baño que me baño en el río: el humor y la risa	193
4.2. <i>Sweet n' low</i> : las formas bajas del humor	195
4.2.1. Era un chiste tan pero tan evidente que perdió su gracia: la exageración, la caricaturización y lo cómico-grotesco	196
4.2.2. Patas arriba y en cueros: lo carnavalesco	202
4.3. La parodia es motolita. Firma, La sátira: Formas altas del humor	208
4.3.1. <i>Ceci n'est pas un conte de fées</i> : la parodia	209
4.3.2. Quien sonrío ¿ríe mejor?: la ironía	214
4.4. <i>The punchline</i>	217

#### P A R T E I V

<b>CONCLUSIONES</b>	223
1. Pasos hacia el estudio homológico: la adaptación del trabajo a las formas	223
2. Escenarios de transformación	225
2.1 Transformaciones en los marcos espaciales y temporales para la acción	225
2.2 Transformaciones en los temas, la trama y el argumento	227
2.3 Transformaciones en los personajes, caracteres y caracterizaciones	230
2.4 Transformaciones en el uso del humor	231
3. De lo universal a lo global	233
4. El lector y sus aprendizajes	234

<b>R E F E R E N C I A S</b>	237
------------------------------	-----

#### A N E X O S



## INTRODUCCIÓN

La idea de que las obras que provienen de la tradición oral son un legado digno de ser transmitido está casi tan enraizada en nuestro imaginario como las frases “había una vez” y “fueron felices y comieron perdices”. Ciertamente nunca falta quien declare que los cuentos de hadas son perjudiciales para los niños y que se pronuncie en contra de la fantasía. Por ejemplo, el científico Richard Dawkins dijo hace un año en el Cheltenham Science Festival que los cuentos de hadas eran perniciosos para los niños porque les creaba una visión del mundo que incluye lo sobrenatural (Knapton). Su afirmación suscitó tal alharaca en las redes sociales que tuvo que conceder una entrevista a *The Guardian* para retractarse (Weaver). Basta ver la reacción que genera un comentario de este tipo o echar un vistazo a los anaqueles en las librerías, la cartelera del cine o ver la cantidad ingente de *memes* que circulan en Internet basados en estos relatos, para darse cuenta de que son una minoría los que se resisten a materiales tan maleables y que en las sociedades postindustriales aún hay un deseo de conectar con la fantasía y por mantener viva la herencia del folklore. La constante repetición de los motivos de las historias tradicionales en tantos medios y soportes parecen apuntar a que Guido König no se equivocaba al afirmar que “aparentemente los cuentos de hadas no pueden ser ni aniquilados ni erradicados” (ctd en Joosen, *Critical and Creative* 1), lo cual no quiere decir que éstos no se transformen para sobrevivir. La aseveración de König en el marco de la literatura infantil no carece de fundamento. Después de más de dos siglos de persistente instrumentalización educativa, aún parece necesario estudiar el lugar que los cuentos de hadas ocupan en la producción de libros para niños. A través de su estudio, no sólo se puede observar cómo se ha ido transformando el género, sino entender también la misma evolución de la literatura infantil, lo que ésta ofrece y exige de sus lectores.

Desde sus inicios, los libros para niños han ido adecuando los elementos del folklore a su público. Las historias tradicionales se han ido reformulando para ajustarse a las exigencias del mercado y para encajar en los discursos de la postmodernidad y en las dinámicas de la globalización. En este sentido, es relevante preguntarse si los cuentos de hadas que leemos, tras pasar estos filtros y transformarse, siguen brindando a los niños la posibilidad de incorporar y aprender formas narrativas básicas (Colomer y Duran) e inscribirse en un colectivo y en la cultura.

Mi interés por la literatura infantil y por los cuentos de hadas como objeto de estudio empezó hace veinte años. Entonces era una estudiante de Letras que hacía unas horas semanales de asistencia editorial en Ediciones Ekaré y que iba, con entusiasmo y avidez, al Comité de Evaluación del Banco del Libro a discutir las novedades que recibía la institución. Entre las obras que llegaban al Centro de Documentación había muchas versiones ilustradas de cuentos de hadas. La mayoría de estas versiones eran convencionales, pero también se recibían algunas innovadoras, e incluso experimentales, que renovaban las historias de siempre de maneras que yo no sabía que era posible hacerse; no tenía idea de que los álbumes pudiesen ser un soporte tan favorable para la reformulación del género. Estas reescrituras fueron todo un hallazgo para mí y una motivación para adentrarme en la teoría en torno a la literatura infantil y el folklore, así como una razón para trabajar en pro de la valoración de estos libros. Descubrí en ellos un camino para abordar la complejidad desde lo aparentemente sencillo.

Uno de los primeros textos que leí para comprender las obras infantiles fue *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* de Bruno Bettelheim. Me pareció fascinante que el autor, desde una lectura freudiana, alegara que los cuentos de hadas permiten que los niños entiendan “que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, [que] es parte intrínseca de la existencia humana” (15). A la vez, en la Escuela de Letras leía a Jung, Elíade, Frye y a otros autores que me hacían pensar que los cuentos de hadas —como representación del inconsciente colectivo y como espacio para escenificar procesos de la psique y los patrones universales— constituían un material invaluable para el estudio y el aprendizaje.

Entre más me adentraba en el tema y revisaba más álbumes y antologías organizadas en torno a los cuentos populares, más veía en los cuentos de hadas para niños un espacio para explorar muchas cosas que me interesaban entonces y que aún me inquietan. Entre éstas están la representación del tránsito de la infancia a la adultez en las obras para niños y su relación con la progresión de la fantasía a la realidad; las formas en que se actualizan los relatos para ajustarse a las sociedades

que los reproducen; el lugar que ocupan los sistemas artísticos y la cultura de masas en la literatura infantil, así como las implicaciones que tiene la irrupción de la realidad en la fantasía.

A estos ejes temáticos, se añaden preguntas relacionadas con la figura del lector: ¿qué sucede con la formación del lector infantil si el esquema del viaje del héroe no es siempre tan estable como el que describía Propp a partir de los cuentos maravillosos rusos? ¿Qué implicaciones tiene para la incorporación de modelos narrativos el que haya más obras donde la progresión de la fantasía al realismo esté tocada por la relación con elementos de la realidad? ¿Qué retos o limitaciones implica la familiarización con la estructura base de la narración a partir de textos paródicos?

Estas preguntas se vinculan con la formación de mediadores y el fomento de la lectura más de lo que puede parecer a primera vista. En mi experiencia como docente he podido corroborar que si bien prevalece la idea de que los cuentos de hadas son un legado importante de transmitir, lo que cada uno considera que es ese legado es diferente. Muchas veces los textos teóricos se refieren al género en general cuando realmente aluden a los primeros registros escritos de las narraciones orales o a las primeras versiones literarias. En cambio, cuando pienso en mi propio acercamiento a los cuentos de hadas y en el que me han relatado la mayoría de mis alumnos, veo que el referente base está en la ficción audiovisual, incluso cuando no tenemos conciencia de ello. Esto, sin dudas, tiene sus implicaciones para la didáctica.



Fig. 1. Imagen de la campaña de lectura 2008-2009 del Literacy Trust Foundation.

Justo por la época en la que definía sobre qué versaría mi tesis doctoral, el Literacy Trust Foundation desarrolló una campaña de promoción de lectura que ilustra este punto. En el video y los otros materiales aparecían personajes de cuentos de hadas convaleciendo en un hospital, muriendo de mengua y el slogan decía “cuando un niño no lee la imaginación desaparece”. La campaña evidencia algunas de las paradojas de nuestra relación actual con los cuentos de hadas. Éstas van desde el manejo de lo simbólico a partir del hiperrealismo hasta que su planteamiento paródico resulta tan familiar, que casi pasa desapercibida la ironía de que se evoque a Disney para fomentar la lectura y rescatar la fantasía, la tradición literaria y los libros.

Los álbumes infantiles, como productos culturales, como parte del mercado editorial y como obras condicionadas por las adecuaciones necesarias para hacerse aptos para su público, no están exentos de reproducirse a través de mecanismos como los utilizados en la campaña. Me interesa ahondar en éstos, considerando que para entender plenamente la parodia hemos de reconocer la intención y los referentes y que los niños, al estar en proceso de formación, no necesariamente distinguen ambos elementos, con lo cual el proceso de hacerse acreedores de imágenes arquetipales a través de formas literarias simples puede ser más complejo (o vacío) de lo que suponemos.

La premisa de este trabajo ha sido que la parodia y las alusiones a la ficción audiovisual, y la cultura de masas como mecanismos de actualización, han ido calando en las formas de transmisión del folklore en la literatura infantil hasta hacer estables las reformulaciones (en el sentido que estos mecanismos no le resultan extraños a los lectores). Interesada en entender de qué manera ello ha ido modificando la manera como nos relacionamos con lo imaginario y lo simbólico, me he adentrado en las espesuras del paisaje de mi propio viaje iniciático por los cuentos de hadas para niños; ese que había emprendido hace tanto tiempo pero que no se había concretado como un esquema ordenado.

La hipótesis de fondo es que, pese a que los adultos y particularmente los mediadores solemos tener la idea de que el legado que se trasmite a los niños a través de los cuentos de hadas es universal —en cuanto que los relatos repiten motivos que están presentes en distintas culturas y son transhistóricos—, puede que “el tesoro de la humanidad” esté cada vez más alineado con la conciencia global, marcada por la fragmentación, lo híbrido, la inmediatez, la estandarización de las expresiones culturales, etc. Para indagar en el tema, me he centrado en los álbumes pensando que su naturaleza multimodal implica formas y recursos específicos

de apropiación de los relatos tradicionales y de los audiovisuales, considerando que además su condición de mercancía cultural puede involucrar adecuaciones adicionales.

Para explicarlo en los términos que emplea Ruth Bottigheimer para estructurar *Fairy Tales and Society. Illusion, Allusions, and Paradigm*, mi viaje por los cuentos de hadas ilustrados se ha trazado a partir de: la ilusión de que el esquema narrativo del viaje del héroe es importante, la curiosidad de saber a qué se alude en los cuentos de hadas (sean proyecciones del inconsciente colectivo o imágenes de las relaciones intertextuales propias del mundo globalizado) y para entender cómo se filtran en ellos los paradigmas, sociales y culturales a la vez que se ofrecen viejos y nuevos modelos literarios y de socialización. El recorrido, al estar cruzado por intereses tan diversos, ha sido un camino intrincado que he encontrado sorteable sólo mediante la asociación e interrelación de los campos. Esto se refleja en la forma en que he estructurado los capítulos y el hecho de que estén escritos como ensayos. La investigación puede resumirse en tres grandes bloques, como se describe a continuación.

La **PARTE I. Rastro de piedras en el bosque encantado: coordenadas teóricas para el análisis** ofrece un marco para la investigación organizado a partir de los temas y las perspectivas teóricas que se relacionan más claramente con las preguntas que se exploran a lo largo del trabajo. En este sentido, no es un marco teórico convencional, en tanto que no he ido explicando una a una todas las teorías relacionadas con los cuentos de hadas a partir de sus autores, sino que el texto funciona como un análisis de la teoría. He pensado que sería más provechoso en la medida en que al ser los cuentos de hadas un tema tan discutido por tanto tiempo, y desde una infinidad de perspectivas, era conveniente mostrar cómo convergen las mismas y qué relevancia tienen para la conceptualización del trabajo.

En la **PARTE II. ¿Por el camino de las agujas o el de los alfileres? Preguntas de investigación y aspectos metodológicos** se enumeran las preguntas que determinan el trabajo, se exponen los criterios de delimitación del corpus y se explican las categorías que se establecieron para estudiar la muestra y crear una ficha de análisis que guiara la descripción de los fenómenos vinculados con las transformaciones de los cuentos de hadas en los álbumes infantiles. También se comenta cómo, tras la exploración inicial a partir de los resultados que arrojó el vaciado de las fichas, se procedió luego a organizar los capítulos del análisis de acuerdo a núcleos temáticos que expresan la interrelación de los aspectos, para así dar mejor cuenta de la gama de variaciones que se hallaron.

La **PARTE III. Transformaciones en el cuento de hadas** reúne los cuatro capítulos del análisis:

1. *Había una vez, en un reino muy lejano...* Marcos espaciales y temporales para la acción se organiza en torno a los diversos tipos de relaciones espacio-temporales que se dan en los álbumes. El recorrido empieza por discutir obras que reproducen la configuración atemporal propia de los cuentos de hadas tradicionales y luego se va encaminando a mostrar configuraciones más cercanas al realismo. En este tránsito de lo mítico a lo lineal, se ubican los libros en esta progresión, a la vez que se explican cuáles son los mecanismos y los recursos empleados para generar dicha transición. Al hacerlo, se explora qué efecto tienen estos elementos para generar un orden en las historias.

2. *Y disfrazada con una piel de asno se marchó a una tierra lejana: transformaciones en los temas, la trama y el argumento* examina cómo, además de las transformaciones que son intrínsecas a los cuentos de hadas, aparecen otras que derivan en cambios temáticos y estructurales. Para ello, se explora de qué manera las variaciones en las motivaciones de los personajes, los cambios en las intenciones del autor, la saturación intertextual y la presencia de recursos metaficcionales favorecen el movimiento de la estructura sólida del esquema tradicional hacia la deconstrucción estructural. Por otra parte, se analiza cómo estas transformaciones se relacionan con la perpetuación o crítica de los paradigmas sociales, culturales y morales que tradicionalmente se transmiten a través del género.

3. *Vivían en tiempos remotos un rey y una reina... personajes, caracteres y caracterizaciones en los cuentos de hadas* discurre en torno a los tipos de personajes que aparecen en los relatos analizados, las relaciones que se establecen entre unos y otros, así como su función dentro del desarrollo de la trama. En este sentido, se evalúa cómo los cambios en la perspectiva o el que haya inversiones de roles entre los personajes pueden modificar aspectos estructurales, temáticos y simbólicos de los cuentos. También se analiza cómo la caracterización de los personajes se construye a partir de recursos plásticos, narrativos y de la influencia del cine.

4. *Y rieron por siempre...* *Las formas del humor* estudia la presencia de la comicidad, el absurdo, las incongruencias, la comedia, la caricaturización, la transgresión, la escatología, la parodia y la ironía en los relatos para establecer en qué medida las diversas formas de humor se emplean para deslindarse del didacticismo, suavizar los contenidos perturbadores,

domesticar lo ominoso y hacer los relatos más cercanos a los niños. El análisis está cruzado por la reflexión sobre cuál pudiese ser la influencia de los recursos de las animaciones y relatos fílmicos, así como de qué manera la presencia de formas complejas de humor se relaciona con las estrategias artísticas contemporáneas de creación.

A estos capítulos le sigue la **PARTE IV. CONCLUSIONES**, donde se recogen las transformaciones de los cuentos de hadas ilustrados expuestas en los cuatro capítulos, el listado de *referencias* y los anexos. Entre los últimos se incluyen la base de datos de los 130 álbumes analizados y el libro de códigos correspondiente. También se presenta el análisis cuantitativo realizado al principio de la investigación a partir de la frecuencia con la que aparecieron los distintos ítems de la ficha en el corpus. Así mismo, se reproduce la base de datos de un segundo corpus en torno a antologías y colecciones de cuentos de hadas publicados para niños, que fue analizado durante el proceso de la investigación a fin de ofrecer información adicional coincidente sobre las características de la producción actual de los cuentos de hadas.

En cuanto a los aspectos formales del trabajo cabe hacer tres aclaratorias. La primera es que, tomando en cuenta que la mayoría de las referencias estaban en otras lenguas, opté por traducir todas las citas al castellano a fin de unificar y hacer más amable la lectura. La segunda es que, al ser un estudio literario que claramente se enmarca en el campo de las humanidades, he seguido el sistema de referencias MLA por ser éste idóneo para investigaciones de este tipo. La última es que en la **PARTE III** se han intercalado ilustraciones de los libros analizados en el texto a fin de facilitar la comprensión de lo expuesto, dado que buena parte de las transformaciones se dan en las imágenes.



## PARTE I

### RASTRO DE PIEDRAS EN EL BOSQUE ENCANTADO: COORDENADAS TEÓRICAS PARA EL ANÁLISIS

*You know the story, so why does it need to be told?*

BARBARA ENSOR

*No one can write a new fairy tale; you can only mix up and dress  
up the old stories.*

ANDREW LANG

*Si cette histoire vous amuse, nous allons la recommencer.*

PIERRE GRIPARI

n la introducción de *Twice Upon a Time*, Elizabeth Wanning Harries dice “ningún libro sobre cuentos de hadas puede ser exhaustivo” (18). La afirmación podría tomarse como una disculpa anticipada, pero cualquiera que se haya sumergido en la copiosa bibliografía sobre la relación entre folklore, cuento popular, cuento maravilloso y cuento de hadas sabe que la sentencia, lejos de ser una excusa, es una afirmación asertiva y honesta. Se trata de un tema complejo, extenso, abordado por toda clase de perspectivas teóricas desde el Romanticismo hasta nuestros días. Los cuentos de hadas son parte importante del patrimonio de la humanidad y uno de los pilares de la narrativa. Por esta razón han sido un terreno fértil para la exploración teórica, cultivado por diversas corrientes interpretativas como el formalismo y estructuralismo (Propp), el posestructuralismo (Bakhtin; Todorov), la antropología (Elíade), el psicoanálisis (Betteleheim), la crítica arquetipal (Jung; Von Franz; Campbell), la sociología de la literatura y los estudios culturales (Darnton) y el feminismo (Bottigheimer; Bacchilega; Harries; Stone), entre otros. Después de muchas décadas de debates en torno a cómo interpretar los cuentos populares y su relevancia cultural y literaria<sup>1</sup>, hoy en día se han naturalizado algunas de estas interpretaciones al punto que

ya casi es impensable hablar de los cuentos de hadas literarios sin remitirse a su relación con el mundo oral y con lo mítico, sin dar por sentado que ellos resumen la estructura narrativa básica (el viaje del héroe) y que sirven de pilar para otros géneros más complejos o sin pensar que son intemporales y trascendentes porque ofrecen una representación simbólica de la humanidad. Incluso las aproximaciones que cuestionan estas ideas, como el feminismo o el marxismo —las cuales ponen en entredicho la universalidad de los valores patriarcales que transmiten o las posibilidades que tienen de representar la lucha de clases—, se han normalizado hasta convertirse en líneas para la creación de nuevos cuentos de hadas con valores acordes a sus principios. Esto ha conllevado que se consolide un campo de estudio en sí mismo, donde los cuentos de hadas —independientemente del soporte y de su destinatario— se analizan combinando las perspectivas mencionadas y otras vinculadas con la narratología y el posestructuralismo. Estas interpretaciones híbridas suelen insistir en la naturaleza altamente intertextual del género.

El presente trabajo se asienta en las aproximaciones interdisciplinarias actuales en torno a la literatura infantil y al cuento de hadas, sin dejar de hacer referencia a los estudios del siglo XX que han marcado la producción. Entre otras cosas, interesa analizar cómo la apropiación de los modelos del folklore en las obras para niños ha ido cambiando gracias a la influencia de las corrientes literarias contemporáneas, a la crítica cultural y a las diversas manifestaciones de la globalización. En tal sentido, en esta primera parte se introducen algunos de los temas, las complejidades y los problemas teóricos que cruzan el análisis de los cuentos de hadas infantiles actuales. Sin pretender dibujar una panorámica de las aproximaciones que históricamente han abordado el género, se aclaran términos que son esenciales para dicho análisis y se explicitan los ejes que atraviesan esta investigación. Luego, en cada capítulo, según la temática, se brindan marcos más específicos.

## **1. TO FAIRY OR NOT TO FAIRY: ¿CUENTO FOLKLÓRICO, POPULAR, DE HADAS O QUÉ?**

Las complejidades empiezan por la terminología. ¿Se debe hablar de cuentos populares o folklóricos, de cuentos de hadas o utilizar algún otro término? ¿Son sinónimos o cada término se refiere a algo diferente? En España prevalece el uso del término “cuento popular” ante “cuento de hadas”. El primero suele asociarse a lo folklórico o lo popular y tiende a definirse en oposición a lo civilizado y lo letrado (Dundes), mientras que el segundo puede ser más abarcador. Cuando hablamos de cuento popular o cuento de hadas, generalmente nos referimos al

género literario que se consolidó una vez que el material de los cuentos populares orales cambió de forma con el paso a la escritura. Entre el género hay cuentos que pueden estar bastante alejados de lo folklórico; aún así, hay quienes utilizan los términos indistintamente. A continuación se exploran algunos de los puntos de encuentro y desencuentro entre estos términos.

Los debates en torno a cómo definir el folklore no han cesado desde que William Thomas acuñó el término a mediados del siglo XIX. Esta palabra sajona, conformada por *folk* (que proviene de *folkam* del alemán antiguo, que significa “pueblo” o “gente”) y *lore* (una palabra ya en desuso del inglés que significa “saber” o “aprender”) etimológicamente quiere decir el “saber del pueblo”. Los estudios en torno al folklore se han situado históricamente más en el lore, en el material producido por la gente, que en quienes lo han producido. En ese sentido, el estudio del folklore ha estado fundamentalmente centrado en la descripción “en términos de origen, forma, transmisión y función” (Dundes 1), lo cual no necesariamente equivale a definirlo. Lo que sí se suele hacer es igualar tradición oral y folklore, lo que lleva a preguntarse qué se entiende por tradición oral. ¿Es aquello que ha sido transmitido oralmente? ¿Son las producciones literarias que se han generado siguiendo los modelos del folklore?

La mayoría de los folkloristas concuerdan en que todo folklore es transmitido oralmente pero que no todo lo que se transmite oralmente es folklore. La diferenciación a partir del origen oral es problemática porque muchos de los cuentos que comúnmente se le atribuyen a la oralidad han sido transmitidos desde un principio mediante la palabra escrita. Esto es cierto para una parte significativa de los cuentos que circularon durante el siglo XIX como ejemplos de la literatura oral del pueblo, para los cuales existe escasa o ninguna evidencia de que hayan sido transmitidos oralmente. Este punto ha sido de especial interés para la crítica de las últimas décadas, que se ha encargado de cuestionar el origen del *märchen* medieval e incluso de la veracidad del sustrato oral de compilaciones hechas durante el Romanticismo, como las de los Grimm, quienes realmente —en contra del imaginario divulgado sobre ellos— no recogían sus historias de campesinos, sino de mujeres, empleadas, amigas y familiares que tenían acceso a la cultura letrada. De hecho, la mayoría de los cuentos que fueron recogidos por los Grimm ya circulaban en Alemania desde mediados del XVIII y habían constituido una fuente de entretenimiento para la burguesía. Estos cuentos, a su vez, también habían formado ya parte de la cultura escrita francesa e italiana tal como lo plantean algunos autores: Bacchilega (*Postmodern Fairy Tales*), Bottigheimer

(*A New History, Fairy Tales and Society*, “Perceptions”), Paradiz (*Clever Maids*), Zipes (*The Brothers Grimm*), entre otros. Casos como el acervo de los Grimm muestran la dificultad de definir qué es un cuento folklórico o popular de acuerdo a su origen.

Los acercamientos al género desde su forma han sido quizás los más prolíficos. Folkloristas, formalistas, estructuralistas y demás teóricos han intentando definir el género en oposición a otros géneros que, como la leyenda, son parte de las formas del folklore desde los tipos de argumentos, acciones, personajes, etc. Los Grimm decían que el cuento popular es “más poético” y que la leyenda es “más histórica” (Röhrich 9). Siguiendo la premisa de los Grimm, Röhrich amplía: “En su forma occidental moderna, el cuento popular es esencialmente fantasía, una *fabula incredibilis*, mientras que la leyenda aún corresponde al lado más intuitivo de la gente y suele estar más cercana a lo que con frecuencia son denominadas leyendas de *verdades antiguas* o simplemente *verdades*” (9). Como ya aparece en esta comparación, uno de los aspectos más empleados para caracterizar el cuento popular es su relación con la realidad. Bajo esta mirada, el cuento popular es considerado “un relato creado desde la fantasía poética, particularmente del mundo de lo mágico; es un cuento maravilloso que no sigue las condiciones de la vida real, que falla en seguir las leyes de la realidad, presenta eventos fantásticos y milagrosos que de modo realista no podrían ocurrir porque son contrarios a las leyes de la naturaleza” (Röhrich 1). Sin embargo, en ellos coexiste también la realidad, al punto que muchos aluden a costumbres y aspectos de la vida cotidiana del mundo rural. Rara vez comienzan con una premisa fantástica, sus personajes suelen tener una motivación u objetivo real pero la concreción de su deseo inicial depende de lo fantástico.

Una definición bastante completa es la que ofrece Bottigheimer en su libro *Fairy Tales: A New History*. Para ella hay una clara división entre los cuentos populares y los cuentos de hadas. Sobre los primeros dice:

*Los cuentos populares difieren de los cuentos de hadas en su estructura, el elenco de personajes, las trayectorias del argumento y su edad. Breves y con argumentos lineales, los cuentos populares reflejan el mundo y el sistema de creencias de su público. Tomando sus personajes del mundo familiar, los cuentos populares están llenos de gente común con maridos y esposas, siervos, ladronzuelos pícaros, o hasta de un doctor, un abogado o un cura o un predicador. La trama de un típico cuento popular consiste en que una persona se hace del dinero, los bienes o el honor de otras personas. Lo que es más, una buena porción de los cuentos populares carece*

*de finales felices. Las querellas familiares ocupan un lugar importante, porque los cuentos populares típicos que incluyen una pareja casada no son sobre los gozos de contraer nupcias, sino de las dificultades de la vida marital.*

*Los cuentos populares son fáciles de seguir y recordar, en parte porque tratan aspectos familiares de la condición humana, como la propensión a construir castillos en el aire. (4)*

Sobre los segundos explica que pueden compartir con los cuentos populares muchos de sus elementos —como los motivos mágicos y la estructura lineal— y que suelen tener desde el siglo XIX finales felices, pero que lo que realmente los caracteriza es la combinación de estos aspectos en una narrativa compacta, breve (8-10). Bottigheimer incluye varios tipos de relatos dentro de los cuentos de hadas, tal como se hace usualmente en el habla común. Destaca de manera especial a los cuentos maravillosos de restauración (aquellos donde el protagonista tiene un origen noble que se pone en peligro o se pierde pero que luego es restaurado) y de ascenso (un personaje que no es noble se convierte en uno), pero también habla de los cuentos con hadas y otros personajes sobrenaturales (*A New History*). Esta definición de Bottigheimer podría enriquecerse con lo dicho por Bacchilega, quien explica que al tratarse de un género transicional, el cuento de hadas se apropia del folklore a través de los lenguajes y de los recursos literarios pero:

*conserva marcas propias de la oralidad, la tradición folklórica y de las [viejas] representaciones socioculturales incluso cuando es editado como literatura infantil o es mercadeado con poco respeto por su historia y materialidad. En cambio, hasta cuando se presenta como folklore, el cuento de hadas es moldeado por tradiciones literarias, usos sociales y usuarios diferentes (3).*

Para Zipes (*Breaking*) la línea entre cuento popular y cuento de hadas puede volverse borrosa muy fácilmente después de tres siglos de difusión siguiendo las leyes del mercado, de estar moldeados por los estándares educativos y por el influjo de los cambios estéticos. Los cuentos populares, al margen de la contextualización histórica o vestigios de las comunidades en las que fueron producidos, tienden a perder aspectos referenciales (sobre todo las alusiones al sistema de normas y formas de interacción social de la comunidad a la que servían como elemento cultural articulador), así como aspectos ideológicos para adoptar otros. En ese sentido, Zipes —siguiendo la idea benjaminiana de que el alma de la obra de

arte está precisamente en su capacidad de simbolizar los actos sociales— plantea que el cuento popular, por ser eminentemente expresado de forma oral y depender de la interacción entre un cuentacuentos diestro con un público participativo, ha perdido su aura por las vías o los medios en los que se replica en nuestra era de reproducción mecánica, digital y masiva, donde el proceso de retroalimentación es otro. Al depender su función estética y social del carácter efímero de su naturaleza, el entendimiento del cuento popular al margen del público y la recepción puede ser problemático. Esta aproximación que busca definir el género mediante su transmisión, se articula en torno a la idea de que los cuentos populares pertenecen al terreno de lo oral (el folklore) y los cuentos de hadas al escrito (la literatura). Sobre esta base, Zipes (*Breaking* 14) ofrece algunas características para la diferenciación entre los primeros y los segundos, no sin advertir que hay una relación simbiótica entre el folklore y la literatura que hace que se solapen continuamente:

FOLKLORE	LITERATURA
Oral	Escrito
Performance	Texto
Comunicación cara a cara	Comunicación indirecta
Efímero	Permanente
(evento) Comunal	(evento) Individual
Re-creación	Creación
Variación	Revisión
Tradicición	Innovación
Estructura inconsciente	Diseño consciente
Representaciones colectivas	Representaciones colectivas
(propiedad) Pública	(propiedad) Privada
Difusión	Distribución
Memoria (recuerdo)	Relectura (recuerdo)

Cuadro 1. Diferencias entre el folklore y la literatura según Zipes. Fuente: *Beaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2002.

El listado de características que Zipes atribuye al folklore y a la literatura sirve para establecer diferencias entre los cuentos populares y los cuentos de hadas a partir de cómo éstos se transmiten y reproducen. Los primeros están marcados por la interacción de un colectivo, un grupo participa en la construcción de sentido a partir de la socialización; el narrador y el público establecen acuerdos sobre su significación, simbolización, perspectiva narrativa, etc., mientras estos relatos están siendo contados. En los segundos, como producciones literarias individuales, quien toma la decisión de la línea de la historia es el autor, aun cuando luego los lectores intervengan en la reconstrucción de la historia. Éstos se consumen de manera generalmente individual, aunque también de manera colectiva (como cuando se lee un álbum de un cuento de hadas a un grupo de niños). Así mismo, el listado correspondiente al cuento de hadas sugiere que quienes han controlado su impresión y la distribución han incidido en la ideología que se transmite en ellos.

La presente investigación se centra en obras que encajan con las características descritas en la segunda columna del cuadro resumen de Zipes, es decir, cuentos de hadas literarios. La clasificación del autor guió tanto la delimitación del corpus como el análisis de los libros. La caracterización del autor de los cuentos folklóricos también fue tomada en cuenta a la hora de analizar cómo los cuentos de hadas para niños actuales guardan relación con la tradición oral y la impresa.

### 1.1 CON O SIN ALAS: CARACTERÍSTICAS DE UN GÉNERO IMPURO

La concepción del cuento de hadas como un producto cultural que se encuentra en permanente cambio —fruto de la revisión y de la recreación— encaja con la definición de Harold Bloom, quien lo describe como “una jungla textual en la que una interpretación crece sobre otra hasta que ahora las interpretaciones se han convertido en la historia misma” (ctd en Tatar, *Heads!* xvi). Esta definición cuestiona la idea de que existen cuentos de hadas “reales”, “puros”, “genuinos”; nos recuerda que cualquier forma narrativa transmitida está sujeta a múltiples revisiones para acomodarse a la cultura y a los contextos en los que se transmite y que, por tanto, la “impureza” es inevitable (*Knoepfmacher*). La definición de Bloom coincide además con lo que plantea Sandra Beckett en *Recycling Red Ridding Hood*. En este libro, siguiendo la idea de los palimpsestos de Gérard Genette, la autora habla de los cuentos de hadas como cuentos reciclados. Para Beckett, los cuentos de hadas se conforman a partir de la superposición de diversas capas narrativas que incluyen sus orígenes sin dejar de incorporar también todas las versiones que se le han sumado. Aunque la mayor parte de los cuentos de hadas

que se conocen actualmente han sido transmitidos desde la literatura y el cine, y hay poca evidencia sobre el cómo, el cuándo y quiénes los “recogieron”, aún se sigue hablando de las versiones a partir de su fiabilidad en relación con la fuente “original”, a partir de su “no-contaminación”. Bloom define el género desde su constante “contaminación”, lo cual puede entenderse como una paradoja o, más bien, como una forma de diferenciación entre cuento popular y cuento de hadas. Los cuentos populares se “contaminan” con el versionar propio de la situación comunicativa (cambios de lugares y personajes según el contexto, uso de recitativo, etc.) y los cuentos de hadas se “contaminan” con elementos de otros géneros y formas literarias, alusiones al mundo contemporáneo, entre otros.

El desencuentro entre ambas maneras de caracterizar el género a partir del origen muestra que cuando hablamos de cuentos de hadas nos referimos a más de una cosa:

*María Tatar ha sugerido que el cuento de hadas “ha sido asociado tanto con la tradición oral como con la literaria pero, sobre todo, se reserva para narraciones que tienen lugar en un mundo ficcional donde sucesos prenaturales y la intervención sobrenatural se dan por sentado”. Tatar distingue el cuento de hadas del cuento popular porque, aunque suele incluir elementos del folklore, rara vez incorpora los elementos del realismo mundano que tiene el cuento popular.” (Harries 6-7)*

Tatar ubica, por ejemplo, los cuentos de los Grimm a medio camino entre el folklore y los textos literarios impresos. Harries, lo lleva más allá y habla de cuentos orales (*volksmärchen*), transcripciones de cuentos orales (*buchmärchen*) y cuentos literarios o inventados (*kunstmärchen*). Siguiendo esta clasificación, los Grimm se ubicarían entre los últimos pues, pese a que los argumentos fueron recogidos de fuentes orales, el formato breve del *märchen*, así como otras modificaciones (de forma, orden ideológico, etc.) hacen que los cuentos sean creaciones literarias con un estilo propio. Las distinciones establecidas por Harries y Tatar están vinculadas con el origen histórico del término y los primeros usos que se le dieron.

El término fue popularizado a finales del siglo XVII por su difusión, dentro y fuera de Francia, a partir de la obra *Les contes de fées* de Madame d'Aulnoy. La expresión fue adoptada por los ingleses en siglo XVIII, apareciendo *fairy tale* por primera vez en el *Oxford English Dictionary* en 1750. En aquella entrada el término aludía tanto a cuentos donde, en efecto, hubiese hadas, como a aquellos donde,

sin haberlas, predominaran los elementos fantásticos, irreales. Quizás, siguiendo esta misma acepción, los Grimm le cambiaron el título original de su libro *Kinder- und Hausmärchen* (*Cuentos de niños y del hogar*) a Los cuentos de hadas de los Grimm. No todos los cuentos que incluía la colección eran de hadas ni necesariamente cuentos maravillosos; había también cuentos de animales, cuentos de origen o de creación, leyendas de corte religioso, comedias de costumbres y cuentos morales. La unidad de los relatos estaba más en su brevedad que en otra cosa, aunque también predominaban ciertos motivos y un tipo de estructura, así como los finales felices. En ese sentido, el cambio de título no era del todo apropiado y pudo haber supuesto uno de los orígenes de tantas confusiones alrededor del término. La brevedad es una impronta de los Grimm. Siguiendo el imaginario romántico que exaltaba lo folklórico, habían moldeado las historias pensando que con la simpleza de estilo y estructura se acercaban más a las formas orales; “los Grimm, en otras palabras, participaron en la invención de una tradición particular, de una manera de contar cuentos entre la gama del folklore” (Harries 23).

Al convertirse los relatos de los Grimm en paradigma de los cuentos de hadas, éstos parecen haberse igualado —sobre todo en el marco de la literatura infantil— al término alemán *märchen*. En general se asume este modelo narrativo, que Zipes llama “compacto” (*Myth* 9), como el esencial o correcto (también se ha naturalizado), pese a que la brevedad y la linealidad no habían sido características necesarias de los cuentos de hadas italianos y franceses, los cuales podían ser estructuralmente tan complejos como los fragmentarios y metaficcionales cuentos de hadas postmodernos<sup>2</sup>. El esquema narrativo compacto es, pues, resultado del tamiz ideológico por el que los autores-adaptadores pasaron el folklore para confeccionar creaciones literarias destinadas a su público letrado, que los leería, fundamentalmente, en solitario.

El cambio de esquema supuso diferentes tipos de textos y destinatarios, variaciones en la circulación social de las historias y en sus funciones: entretenimiento, representación y crítica social, expresiones individuales artísticas, educativas y de autorrepresentación (Colomer, “Formación y renovación”). Como adaptaciones literarias fueron primero dirigidas a los adultos, al principio cortesanos y luego burgueses, quienes los compartían en tertulias donde las *counteuses* los relataban. Fue en el siglo XIX cuando los cuentos populares se transformaron en uno de los cimientos más importantes de la literatura infantil. El trasvase se dio en un momento en que el mundo editorial —sobre todo el anglosajón— descubría el potencial económico de los libros para niños, lo cual resultó en que muchas historias

de la tradición oral fueron pasadas por el filtro de la instrucción moral y espiritual (a la usanza de los relatos ejemplares y de advertencia) para hacerlos aptos para este nuevo público (Tatar, *Heads!* 8). Naturalmente, el cambio de audiencia supuso que también fueran escritos y leídos de otras maneras y en otros contextos, como la escuela. Allí volvieron a ser una forma literaria viva y a ser populares en la medida que se convirtieron en las lecturas de la infancia y pasaron nuevamente al terreno de la lectura compartida e, incluso, colectiva (Colomer, *Lector literario* 49). Para Tatar, una vez que éstos se hicieron tan predominantes “tomaron un tono didáctico protector que ha sido prácticamente imposible de eliminar desde entonces” (Tatar, *Heads!* 11).

Este proceso continuó con los cambios en torno al concepto de infancia en el siglo XX, la expansión del nicho de la literatura infantil en el mercado editorial y el advenimiento de nuevos medios para la difusión de estas historias, como el cine, la televisión y los videojuegos. Jack Zipes en *Fairy Tales: the Art of Subversion* argumenta que, con su paso de la palabra escrita a la imagen en movimiento, los cuentos de hadas se volvieron populares nuevamente al ser difundidos en medios masivos y ser compartidos por un público amplio —lego y letrado, infantil y adulto, de diversos estratos sociales y nacionalidades—, no sin cambiar semántica y estéticamente en el proceso de simplificación para poder apelar por igual a audiencias tan disímiles. Es a partir este proceso de repopularización del cuento de hadas cuando comienza a hacerse más frecuente el uso del término en castellano, gracias a los efectos de la difusión masiva del mismo en el cine, la televisión, etc. Poco a poco, comenzó a usarse para referirse a las creaciones literarias que se basaban en el folklore (Ashliman 12-13). Como consecuencia de esto, en la mayor parte de Occidente los especialistas se refieren a ellos como cuento de hadas, sobre todo si se trata de estudios enmarcados en la literatura infantil (Colomer, “La biblioteca”). Siguiendo esta evolución del género —que contempla el origen, la transmisión y la extensión de los cuentos de hadas— distintos autores han definido el término considerando tanto estos cambios como las características permanentes.

Bortolussi establece que el cuento de hadas tiene un sentido “trivalente: el cuento folklórico primitivo con intención de mantenerse fiel a la forma recogida, como por ejemplo el caso de los cuentos rusos recopilados por Afanásiev; el de cuentos recogidos con más o menos intervención de los autores, como los de Basile, Perrault y Grimm; y el de cuentos inventados a partir del romanticismo, como los de Andersen” (ctd en Colomer, *Lector literario* 49). A esta demarcación

habría que agregar una cuarta posibilidad o, al menos, entender la invención de cuentos a partir del siglo XIX en una acepción más amplia que incluyera los cuentos fílmicos, como los de Disney, que, pese a introducir cambios estructurales y temáticos, se alimentan de la misma sustancia. Así como Giambattista Basile, Charles Perrault y los hermanos Grimm fueron fundamentales para el proceso de escritura literaria de los cuentos de hadas, Walt Disney y algunos otros cineastas y animadores han marcado la forma en que se cuentan e interpretan las versiones audiovisuales de éstos. Sus versiones, algunas con más de setenta años de antigüedad, se han constituido en la fuente principal para que ya varias generaciones se acerquen a estas historias de sustrato oral. Más aún, su influencia no sólo ha alcanzado al cine, sino ha permeado la cultura en pleno, incluyendo el mundo editorial.

De esta manera, el término cuentos de hadas no sólo se define por su relación con la fantasía, o establece diferencias y vinculaciones entre aquellas historias que otrora eran contadas por campesinos alrededor del fuego, y las producciones recientes de álbumes infantiles para leer en la cama antes de dormir o las versiones mediáticas para compartir en las salas de cine, frente a la televisión o el ordenador, sino que también denota el influjo que han tenido los anglosajones para que prevalezcan como productos de consumo cultural con nombre y apellido. En las sociedades postindustriales, los niños y adultos, en líneas generales, parecen conocer mejor la colección de cuentos de hadas clásicos (una suerte de canon que incluye cuentos maravillosos y de animales como *Caperucita Roja*, *El patito feo*, *Los tres cerditos*, *La bella y la bestia*, etc.; en gran parte relatados por los Grimm, Perrault y Andersen) más difundidos masivamente por el mundo angloparlante que los cuentos folklóricos y tradicionales de su propia región. En ese sentido, primero a través de las formas fijadas por la escritura de estos cuentos y luego con la globalización, se ha ido diluyendo la relación tan estable que existía en otras épocas entre los cuentos populares, el terruño y la oralidad, esa relación que tanto defendían los Grimm. De hecho, no son necesariamente aquellas versiones locales de los cuentos que apelan a lo patrimonial en el sentido más literal del término las que más circulan, sino aquellas que los medios versionan más frecuentemente. Los cuentos de hadas han dejado de ser considerados como el mejor cimiento para la construcción de los proyectos nacionales. Hoy día, pueden ser justo lo contrario, productos globalizados que perviven en la cultura popular precisamente porque sus nuevas versiones se han ido depurando de aspectos locales para poder ser consumidos en contextos muy diferentes por un público infantil y adulto de nacionalidades y culturas variopintas. Se han ido adaptando a las demandas del

mercado unitario del mundo global y, al convertirse en mercancía cultural, se han asentado algunos de sus rasgos distintivos, como la presencia de los elementos fantásticos-maravillosos, su brevedad y el final feliz tanto a través de su permanente repetición como de la parodia.

Teniendo estas definiciones del género presentes, en esta investigación se estudian obras que no necesariamente clasifican como cuentos populares, pero que sí entran bajo el término de cuentos de hadas en su acepción más abarcadora, puesto que se busca entender cómo la literatura infantil actual se apropia de las formas de la tradición oral en los libros ilustrados. Esto pasa también por considerar aquellas obras que en la práctica, en el uso, son tomadas por el público como cuentos de hadas aunque no entren en las clasificaciones más tradicionales y formales. En este sentido, no se han dejado fuera del corpus aquellas reformulaciones experimentales y paródicas donde el sustrato folklórico queda distante y constituye apenas un referente. Desde Propp la definición de lo que es un cuento de hadas ha estado bastante sujeta a los elementos estructurales, a la forma, pero las versiones contemporáneas no siempre las mantienen y muchas veces son considerados como tales sólo porque en ellos aparecen hadas, príncipes, princesas y brujas o porque se dan en un lugar remoto e indefinido. En el análisis se busca mostrar cómo se relacionan estas obras con el paradigma del cuento compacto para entender los términos en los que se da la reformulación de la fantasía. Hay en esta investigación un interés especial por analizar estas formas porque cada vez son instrumentalizadas más en la enseñanza de los niños y tomadas con más naturalidad.

## **2. ORIGINAL, ADAPTACIÓN Y FIDELIDAD**

Como puede sustraerse de lo explicado hasta ahora, el género se define, en buena medida, de acuerdo a las relaciones de continuación, comunicación, diferenciación y actualización que establece con la tradición oral, así como también según la adaptabilidad del “material de base” a los contextos y los medios en los que se recrea. Aunque la negociación entre la tradición, las construcciones socio-culturales y la fuerza creativa de sus autores es propia de toda la literatura, resulta un rasgo especialmente definitorio en los cuentos de hadas ya que éstos constantemente explicitan y aluden a la tensión entre pervivencia y renovación. Esto se asocia a uno de los temas más explorados por la crítica literaria moderna, la cual problematiza el concepto de originalidad y revisa la adaptación y la traducción como formas de versionar ligadas a la creación.

Las reflexiones de Walter Benjamin en torno al concepto de fidelidad en relación a la traducción literaria, desarrolladas en la década del veinte del siglo pasado, son trasladables a las adaptaciones, las versiones y a la trasposición de medios en general, como puede apreciarse en el siguiente fragmento:

*La fidelidad y la libertad —libertad de la reproducción en su sentido literal y, a su servicio, la fidelidad respecto a la palabra— son los conceptos tradicionales que intervienen en toda discusión acerca de las traducciones. Estos conceptos ya no parecen servir para una teoría que busque en la traducción otra cosa distinta de la reproducción del sentido. A decir verdad, su empleo tradicional considera estos conceptos en discrepancia permanente. Porque, en realidad, ¿qué valor tiene la fidelidad para la reproducción del sentido? La fidelidad de la traducción de cada palabra aislada casi nunca puede reflejar por completo el sentido que tiene el original, ya que la significación literaria de este sentido, en relación con el original, no se encuentra en lo pensado, sino que es adquirida precisamente en la misma proporción en que lo pensado se halla vinculado con la manera de pensar en la palabra determinada. (“La tarea del traductor” 138)*

Sus planteamientos y preguntas son relevantes para el estudio de los cuentos de hadas contemporáneos, ya que, como afirma Haase en “Decolonializing Fairy-Tale Studies”, la originalidad es un concepto difícil de aplicar a esta literatura. Tal vez más que otros géneros, los cuentos de hadas se caracterizan por escribirse y leerse en contraposición a un referente, sea éste la versión escrita canónica asumida como legítima porque fue la que tuvo mayor circulación y se fijó en el imaginario, o una versión fílmica tan ampliamente difundida y conocida que se ha consolidado como el punto de partida para la reescritura que imita la tradición como para aquella que la parodia. Aún así, sigue teniendo mucha fuerza la idea de que el cuento de hadas debe ser “fiel al original”.

Por ejemplo, para Tom Davenport, el director de dos adaptaciones de cine independiente de cuentos de hadas (*Hansel and Gretel y Rapunzel*), hay tres reglas de oro para hacer este tipo de adaptaciones al cine (lo cual podría trasladarse a las versiones multimodales en general). La primera, “el cuento debe ser concienzuda y seriamente comprendido” (110) por el adaptador, la segunda, “la versión ha de ser tan cercana al original como sea posible” (111) y la tercera, “el drama es esencial, la caracterización no” (112). De entrada, sus reglas parecen buenos consejos para cineastas y demás adaptadores de cuentos de hadas. Sin embargo, hoy

podrían ser fácilmente cuestionadas de acuerdo al proceso de mediatización que se ha dado en las últimas décadas y a cómo el tema de la adaptación —no sólo en el paso de la literatura al cine sino en general— se ha vuelto más complejo desde entonces. La primera premisa es universal a todas las adaptaciones; después de todo, la reformulación involucra el entendimiento de la formulación inicial, al menos *grosso modo*. La segunda ya es más problemática porque significa establecer “un original” y eso, en términos relativos y pragmáticos, no está tan determinado por cuál fue el texto que se produjo primero, sino por cuál fue el texto al que el lector tuvo acceso por primera vez. En este sentido, es más viable (y probablemente significativo) ver las relaciones intertextuales que determinar el pretexto de una versión. Además, como sostienen John Stephens y Robyn McCallum, “incluso cuando el pretexto es fuerte (...) los adaptadores tienden a usar las versiones intermedias, a producir una versión de una versión, y esto no sólo se aplica a ellos, sino también a los lectores: el conocimiento intertextual de los autores y lectores es inevitablemente discrepante” (ctd en Joosen, *Critical and Creative* 10). La tercera premisa, sobre todo a la luz de las narrativas multimodales, es cuestionable. Si bien la estructura tiene gran peso en la repetición y reinterpretación del cuento de hadas, la caracterización de los personajes se ha vuelto uno de los elementos con los que más juegan los creadores; algo que se explora más adelante en este trabajo.

En todo caso, la reflexión de Davenport es relevante porque encierra dos vertientes tradicionales de la interpretación de las adaptaciones de los cuentos de hadas: la que los valora de acuerdo a su relación con el “original” (entendiendo por ello la versión escrita más cercana a la oralidad) y la que los aprecia desde el discurso de la fidelidad (es decir, cuando se juzga en función de su cercanía con la fuente o los referentes base y según cómo se acomoda a las convenciones genéricas). Para ambas, la adaptación siempre pierde (“el oral era genuino; el texto no lo es, está adornado”; “el libro es mejor”) y es descrita en términos de “infidelidad”, “traición”, “banalización”, “vulgarización”, etc. Estas tradiciones interpretativas no se limitan a este género pero tienen un peso importante en su estudio precisamente por el “imperativo impuro” de los cuentos de hadas. Como comenta Knoepflmacher:

*Cualquier narración transmitida de manera persistente está sujeta a múltiples revisiones culturales y forzosamente debe ser impura. Y cualquier forma literaria perdurable moldeada por la conciencia sofisticada de la propia fluidez de género seguramente ha de ser premiada por su solidez, adaptabilidad y capacidad*

*de hacer brotar una gran variedad de retoños. Aún así, el carácter híbrido y de saludable autoconciencia del cuento de hadas literario ha sido persistentemente usado en su contra. Lejos de ser considerado como algo favorable, la impureza de este subgénero ecléctico ha sido subestimada desde el siglo XIX por los románticos y folkloristas, quienes preferían la simplicidad sin contaminación propia de campesinos hogareños y de niños pequeños a las capas irónicas generadas por la autoconciencia civilizada. (15)*

Los estudios de adaptación y traducción, como disciplina, se han valido del trabajo de teóricos estructuralistas y posestructuralistas como Bakhtin<sup>3</sup>, Genette<sup>4</sup> y Kristeva<sup>5</sup> para desmontar el discurso de la fidelidad textual partiendo de las relaciones entre las obras o los medios como espacios para la creación. Siguiendo la premisa barthiana de que los textos no pueden reducirse a simples relaciones de fuentes e influencias, las adaptaciones han sido revisadas a la luz de la intertextualidad, el dialogismo entre los textos y la transtextualidad buscando rastrear citas conscientes e inconscientes, ver las relaciones entre la cultura anterior y la contemporánea, así como entender las producciones y reproducciones en el marco de las relaciones sociales. En estas revisiones hablar en términos de original y copia pierde sentido, ya que el diálogo, la comunicación, entre los textos implica necesariamente la colaboración entre éstos o su hibridación. Como consecuencia, las adaptaciones, más que versiones desmejoradas de los originales, son vistas, cada vez más, como “lecturas”, “interpretaciones” y “reescrituras”, al menos desde la crítica formal (Stam 3-5). Los estudios sobre literatura infantil y en torno a los cuentos de hadas se alinean con estas aproximaciones narratológicas, como lo demuestran los trabajos de especialistas como Beckett, Colomer, Cherie, Silva-Díaz, Lewis, McCallum, Nikolajeva, Nodelman, Stephens, entre tantos otros.

Tal como señala Nikolajeva en *Aesthetic Approaches* (229), la idea de la adaptación como reescritura o reinterpretación parece asumirse con mayor naturalidad cuando se trata de un ejercicio de transmediación o transmodalización, es decir, cuando la adaptación es el resultado del paso a otro medio pues supone, de por sí e inevitablemente, cambios para que el tránsito de un medio a otro sea oportuno. Según Stam, la transmediación:

*es automáticamente diferente y original dado que hay un cambio de medio. El paso de una vía única, el medio verbal, como sucede en una novela, a la multiplicidad de vías que supone el cine, el cual puede jugar no sólo con palabras (escritas*

*o habladas) sino también con música, efectos de sonido, imágenes fotográficas en movimiento, explica lo poco probable, y se podría añadir hasta lo poco deseable, que se dé una fidelidad literal (3-4).*

De esta manera, lo que más interesa no es si se trata de una adaptación fiel al texto de referencia (hipotexto) en términos de semejanza, sino si la adaptación ha sido capaz de traspasar o recrear aquello que era transportable al nuevo medio; de evolucionar a través de las mutaciones necesarias para adecuarse al soporte, contexto, público lector, etc. (Bortolotti y Hutcheon 448). Stam lo explica muy claramente cuando habla de las adaptaciones literarias al cine: “el arte de la adaptación filmica, en buena medida, consiste en escoger qué convenciones genéricas son transportables a otro medios y *cuáles* deben ser descartadas, suplementadas, transcodificadas o reemplazadas” (6). Esto es trasladable a los álbumes infantiles, donde la recreación involucra tanto la reinterpretación y la reapropiación de los textos tradicionales que los anteceden, como la capacidad de las imágenes de transmitir elementos esenciales de los cuentos de hadas al tiempo que aportan algo nuevo.

A todo esto hay que sumar que si además se trata de adaptaciones para niños, el discurso de la fidelidad supone un filtro adicional —el de la corrección— en cuanto que se valora también la adecuación verbal, estructural, moral, etc. de la obra en relación con su destinatario, ya que se trata de un literatura que se organiza en torno a la formación de un público lego. Por ejemplo, una de las características más frecuentes de las adaptaciones para niños es la condensación o digest puesto que, al tratarse de obras para un público que no sabe leer o que apenas está aprendiendo, se tiende a simplificar la historia a su mínima expresión (se pueden eliminar secuencias, escenas completas, etc.). Esto también se manifiesta en la reducción de los elementos descriptivos del texto, en vista de que las imágenes aportan esa información.

En el caso de las recreaciones de los cuentos de hadas para niños el trasvase se da a través de cambios en la trama y en los elementos de la narración, la transposición del medio —la repartición entre el texto y las imágenes de lo que se cuenta— y las adecuaciones para el público infantil. La reescritura se da a través de todos sus mecanismos: simplificación, eliminación, ampliación, resumen, añadidura, cambios de focalización, cambios espaciotemporales, parodia, etc. Por ejemplo, los relatos pueden conservar la linealidad estructural (el esquema del viaje del héroe), el juego de las fórmulas de inicio y fin, las repeticiones numéri-

cas pero la esencialidad estilística del género puede relativizarse por medio de la relación texto-imagen (como la caracterización de los personajes amplia y detallada en las ilustraciones). El hacerse apto para niños puede significar que se suavicen o supriman secuencias violentas o con carga sexual, etc. Estos cambios —que son algunos de los que se describen y analizan en este trabajo— no suponen necesariamente una pauperización de los “originales”; simplemente son formas de reapropiación que crean otras escrituras tan legítimas como las que les preceden y que, de hecho, pueden ofrecer pistas sobre “por qué y cómo las historias son contadas en nuestra cultura” (Bortolotti y Hutcheon 445). En consecuencia, en el marco de esta investigación, como si se tratase de un estudio de biología, no se valoran las adaptaciones en términos de buenas o malas de acuerdo a su fidelidad en relación con los textos canónicos. Tampoco se toman como literatura de segunda o supeditada a una versión legítima anterior. Las versiones y adaptaciones se asumen como creaciones con valor en sí mismo. Así, se describen las repeticiones y los cambios, partiendo de la base de que toda copia implica alguna modificación y entendiendo que de esta dinámica de réplica y recreación depende la supervivencia del género. Todo ello, con miras a plantear hipótesis sobre la transmisión del legado cultural en la literatura infantil.

### **3. VÍAS DE ACTUALIZACIÓN DE LOS CUENTOS DE HADAS**

Los límites entre libros, películas, aplicaciones, videojuegos, publicidad y juguetes son cada vez más difusos, sea porque los libros son cada vez más multimodales o porque la industria del entretenimiento —películas, series, videojuegos, etc.— sienta sus bases en las formas y los arquetipos presentes en la literatura y en las otras artes tradicionales. Las formas de expresión de la cultura infantil están, inevitable y estrechamente, ligadas a las creencias de la sociedad a la que pertenecen, así como a las prácticas de transmisión cultural ejercidas por ésta. Los cuentos de hadas actuales son un claro ejemplo de cómo los valores sociales y culturales se transmiten cada vez más en productos multimodales en los que los medios de representación y los lenguajes utilizados pueden ser mixtos. En ese sentido, encajan muy bien en esa larga tradición que le atribuye a la literatura infantil, y específicamente a los cuentos de hadas, la tarea de civilizar a los jóvenes lectores; de introducirlos en un marco de referencias culturales que les será útil para obrar en sociedad. Esa función parece mantenerse aunque cambien las maneras de hacerlo. Tal como afirma Hans-Heino Ewers:

*Nuestro ámbito social, nuestra concepción del mundo, nuestras identidades culturales, ideas sobre sujeto y de autorrepresentaciones son construcciones sociales que, en gran medida, se graban y pasan en forma de narraciones. Cada sociedad tiene en circulación un fondo de símbolos, imágenes, personajes heroicos y patrones a través de los cuales se construyen aspectos significativos de la realidad y de los ámbitos sociales. Las narraciones más influyentes tienden a ser las del grupo dominante, el cual, a su vez, ejerce su poder sobre las formas principales de distribución y conservación de estos relatos (255).*

Los cuentos de hadas tradiciones europeos, que contienen toda esa carga cultural referida por Ewers, han sido particularmente flexibles a la hora de amoldarse a distintos medios para circular esta herencia a través de su constante renovación, al punto que “nuestro lenguaje, publicidad y humor reflejan la oblicuidad de los temas y de los personajes de los cuentos de hadas” (Sugarman 142).

Jack Zipes propone que los cuentos de hadas actuales o bien son duplicados, es decir, réplicas en el sentido de que “reproducen un patrón establecido de ideas e imágenes que refuerzan las maneras tradicionales de ver, creer y actuar” (*Myth* 9) o que bien son recreaciones de dos tipos: *cuentos de fusión* de la narrativa tradicional con las referencias contemporáneas y cuentos de hadas transfigurados (*Subversion* 178-179). Es decir, pueden ser versiones que ponen el énfasis en la reproducción del referente original o revisiones que, aunque repiten algunos de los elementos de folklore, tienen tramas que cambian el significado de los relatos tradicionales de manera importante, sea a través de la parodia, de la burla o de la incorporación de nuevos valores<sup>6</sup> (Doughty 12).

Los cuentos de fusión mezclan la narrativa tradicional con referencias contemporáneas, aunque mantienen, en líneas generales, la estructura y las formas propias de los cuentos de hadas tradicionales. En este tipo de versiones entrarían aquellas que, por ejemplo, mantienen el texto de un cuento literario tradicional, pero cuyas imágenes enmarcan la representación en ambientaciones y caracterizaciones propias de las urbes contemporáneas, tal como *Hansel y Gretel* de Anthony Browne. Para Zipes este tipo de versiones parte del supuesto que el lector implícito no necesariamente conoce o reconoce las historias tradicionales. Una de las estrategias empleadas para atraer su interés al género son los juegos con el cronotopo, introduciendo elementos cotidianos, modernos, en contextos extraordinarios o haciendo lo contrario (Nikolajeva, *Mythic*): insistiendo en la presencia de elementos extraordinarios en espacios ordinarios y reconocibles (Held 49). La

segunda categoría de Zipes, *cuentos de hadas transfigurados*, corresponde a aquellas obras que aspiran, quizás de una manera más fehaciente, a brindar patrones civilizadores para los niños, es decir, más ajustados a estos tiempos, sin dejar de mantener su parentesco con las antiguas versiones. Éstos cumplen la función de legitimar nuevos esquemas en las relaciones de poder entre clases o géneros y por ello se centran en evidenciar sus aspectos negativos o pasados de moda a través de la parodia o la carnavalización de los esquemas propios de los cuentos de hadas clásicos. Así, se constituyen como versiones críticas que desafían lo tradicional. En esta categoría entran historias que enfrentan el carácter patriarcal de los cuentos de hadas y hacen que la princesa no sea indefensa o pasiva, sino una protagonista activa que lleva el control del desenlace del cuento, como *La princesa de largos cabellos*. Para comprender estas historias, o al menos el carácter irónico u “ortopédico” que las caracteriza, se parte de un lector implícito que conoce las versiones más arcaicas del cuento o que, al menos, está bien familiarizado con el tipo de estructura y personajes prevalentes. Estos cuentos de hadas invitan al lector a reflexionar sobre las relaciones de poder entre las clases sociales y sobre las diferencias de género.

TIPOS DE VERSIONES ACTUALES DE LOS CUENTOS DE HADAS	CARACTERÍSTICAS
Duplicados	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Repeticiones con poca diferencia de los cuentos de hadas literarios clásicos.</li> </ul>
De fusión de la narrativa tradicional con referencias contemporáneas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mantienen la estructura y las formas propias de los cuentos de hadas tradicionales pero introducen referencias a la cultura contemporánea.</li> </ul>
Cuentos de hadas transfigurados	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Brindan y legitiman patrones civilizadores para los niños más ajustados a estos tiempos, centrándose en los aspectos negativos o demodé a través de la parodia de las formas tradicionales del cuento de hadas.</li> </ul>

Cuadro 2. Tipos de versiones actuales de los cuentos de hadas. Fuente: Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. 2006.

Sin duda, también hay muchas versiones de cuentos de hadas transfigurados que se limitan a invertir los esquemas sin verdaderamente llevar el proceso de actualización-reescritura más allá. Anna E. Altmann explora estas formas menos elaboradas de renovación basadas en la parodia en el caso de los cuentos de hadas

feministas. Señala que, pese a que la parodia permite exponer posiciones ideológicas y hacer crítica, la reflexión que genera no siempre conlleva la creación de obras que aporten nuevos significados (nuevos valores) y que el hecho de que el sentido dependa tanto del conocimiento literario preexistente de los niños puede, sobre todo en los más pequeños, limitar la efectividad de la parodia misma o llegar incluso a ser problemática. Para ella, en estas versiones la búsqueda de formas de transmitir nuevos valores es clara y justificada. Esto responde más a los deseos de control social del mundo adulto, que a los intereses y gustos del mundo infantil. Sin embargo, puede perderse en una especie de “corrección fantástica”, aquello que Freud y que tantos otros autores atribuían como el verdadero poder de los cuentos de hadas: lo enigmático detrás de los aspectos maravillosos y mágicos. La distinción entre mimesis (duplicado, repetición con variaciones mínimas), parodia (revisión crítica o burlesca donde pesa el original) y *poiesis* (una nueva propuesta, con otro sentido) empleada por Altmann ha sido considerada aquí para establecer una gradación de los cambios producidos, pues contribuye a ahondar en cuáles son las variantes entre los cuentos de fusión de la narrativa tradicional con las referencias contemporáneas y los cuentos de hadas transfigurados. Las clasificaciones en torno al tipo de versiones y adaptaciones mencionadas han sido tomadas en cuenta en este trabajo para fijar categorías de análisis que permitiesen describir las transformaciones del cuento de hadas contemporáneo, así como las relaciones intertextuales.

### 3.1 EL TEJIDO INTERTEXTUAL

La cultura postmoderna expresa las transformaciones de las sociedades postindustriales a través de las ciencias y de las artes. Entre estas expresiones está lo que Lyotard describe como “la crisis de los relatos” (9), la cual se manifiesta de diversas maneras. Como parte de la cultura de la reproducción, la literatura se asienta en y juega con las citas: no es posible crear algo verdaderamente nuevo porque todo texto es un tejido de múltiples citas (Barthes). Bajo esta concepción, los textos siempre son formas de reescritura, necesariamente encadenadas a otros textos. Tanto el sujeto que produce los textos, como el que los absorbe, aprende, transforma y reproduce son parte de esta cadena. La obra literaria, más allá de ser una producción de un autor determinado, es el resultado de un sinfín de relaciones con la misma lengua, las estructuras narrativas y con discursos sociales y culturales de diversa índole (Kristeva). Por ejemplo, las fórmulas de inicio y fin de los cuentos de hadas hacen que los lectores se ubiquen en el género al conectar con

sus experiencias previas de lectura de este tipo de narraciones. En este sentido, la absorción del legado cultural se vincula con el aprendizaje del “conjunto de instrucciones textualizadas —verbales, escritas, ritualizadas— que nos sirven para desarrollarnos en un contexto sincrónico dado, en un aquí y un ahora” (Aguirre Romero). La transformación, como mecanismo de apropiación y forma de respuesta individual, posibilita que lo aprendido se adapte a nuevos contextos y situaciones, que se establezca un diálogo entre los textos y los sujetos y que se haga un tejido a partir de lo dado y lo creado (Barthes).

Para Hutcheon en la ficción postmoderna la escritura desafía los límites de la literatura al atravesar las fronteras entre los géneros (Hutcheon, *Parody* 16-17) y, en este aspecto, la intertextualidad es un rasgo dominante en las manifestaciones culturales de la actualidad. La intertextualidad para Zavala es:

*la característica principal de la cultura contemporánea. Si todo producto cultural puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido son lo que llamamos intertextualidad. (ctd en Campos Fernández Figares 71).*

En este complejo entramado intertextual, no tiene tanto interés quien tomó prestado de quién, sino cómo se da el diálogo en las reescrituras (Cherie 17). El objetivo está en reconocer las estrategias y mecanismos de las narraciones convencionales que se mantienen y entender —en caso de los textos más transgresores— de qué manera se subvierten para interrogar y cuestionar los discursos dominantes (v.g. los álbumes donde se cuestionan los valores patriarcales o los discursos propios del humanismo liberal). El juego con los diferentes niveles narrativos o la parodia metaficcional dan elementos para crear construcciones que ponen en entredicho la idea misma de ficción (e incidentalmente sobre la realidad) y que desmotan las nociones genéricas al hacer evidente el artificio. Esto es cierto para la literatura infantil de las últimas décadas, en la que la experimentación a partir de historias conocidas ha adquirido una fuerza especial; sobre todo para aquellas obras que devienen de formas tradicionales del folklore, donde cada vez es más extendido el uso de la metaficción y la presencia de la saturación intertextual.

La popularidad de los cuentos de hadas y su tendencia a la transformación y la adaptación, unida a la premisa de que son parte de las primeras experiencias de

los lectores con la literatura, hace que estas narraciones figuren entre las favoritas a la hora de manifestar los procesos de reescritura. Al respecto, “el poeta Peter Rühmkort sostiene que ahora que los clásicos ya no son ampliamente conocidos, los cuentos de hadas son los únicos relatos de los cuales los autores pueden esperar que sus lectores estén familiarizados” (Joosen, *Critical and Creative* 12). Los cuentos de hadas metaficcionales, como *El apestoso hombre de queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos* de Scieszka y Smith o *En el bosque* de Browne, brindan la posibilidad de otorgar un nuevo sentido al contenido cultural heredado sin que se pierda el sentido original al llamar la atención del lector sobre las citas que hacen a imágenes y textos literarios precedentes. La reescritura de los cuentos como proceso de revisión puede exponer y cuestionar los paradigmas literarios, sociales y culturales e incluso contribuir a su transformación. A la vez que las reescrituras critican y revisan el género, lo refuerzan en cuanto que contribuyen a la canonización de ciertos textos, como los llamados cuentos de hadas clásicos.

Como puede inferirse, más allá de los cuentos de hadas, las adaptaciones dirigidas al público infantil son, por principio, profundamente intertextuales. Siempre hay un texto primario (hipotexto) que se modifica para hacer corresponder con un nuevo contexto de recepción, del cual resulta un segundo texto adaptado (hipertexto). John Stephen desarrolla esta idea en *Language and Ideology in Children's Fiction*:

*La literatura escrita para niños es altamente intertextual porque no posee un discurso específico propio. Aunque está sujeta a la limitación de algunas de las formas de complejidad lingüísticas (la sintaxis, el léxico y uso figurado del lenguaje) y a que se prefieran ciertos registros que son propios de una escritura de calidad inferior (...) estas características no son suficientes para constituir un discurso distintivo. Más bien, la escritura para niños existe en la intersección de un número de otros discursos e ilustra intensamente hasta qué punto el lenguaje es a la vez un sistema semiótico y un producto de su propia historia. (86)*

Para este autor los relatos infantiles, incluso los más convencionales, establecen relaciones con las formas tradicionales de la literatura, se presentan —por su misma cercanía con la didáctica y su carácter formador— como parte de los discursos sociohistóricos al reproducir, transmitir o cuestionar ciertos valores y ponen de manifiesto las relaciones entre la obra y otros discursos como la pintura, el cine, la música, la danza, etc. En los cuentos más convencionales los autores

establecen estas relaciones sin llamar la atención del lector sobre las citas y alusiones —el diálogo con los pretextos está oculto, no está explicitado—, pero en los más rompedores el diálogo con otros textos y discursos es abierto y muchas veces central para el relato, puesto que supone que el lector pueda asir y participar de ese diálogo (Nikolajeva *Come of Age* 155).

Los cuentos de hadas para niños ejemplifican la intensidad intertextual de la literatura infantil a través de sus relaciones con el folklore —con sus pretextos escritos y visuales—, los cuales tienden a hacerse evidentes cuando son versiones que juegan con las convenciones estructurales y estilísticas del género. En el caso de aquellos que son álbumes u alguna otra forma de narrativa multimodal, la continuación, renovación o crítica de los modelos patriarcales de los cuentos populares con los que se enlazan, puede darse en las ilustraciones fijando vínculos tanto con imágenes, libros ilustrados precedentes, como con las artes plásticas y escénicas, el cine, la televisión, la publicidad, etc. Los álbumes son, después de todo, un excelente medio para el dialogismo porque propician el intercambio, tal como explica Nodelman en *Words About Pictures*: “a través de palabras, imágenes y la interacción entre estos dos” y “tienen el potencial para contener al menos tres historias: la que se cuenta en palabras, la que se sugiere en las imágenes y aquella que resulta de la combinación de ambos” (153).

Buena parte de las reescrituras postmodernas de los cuentos de hadas son iconoclastas (v.g. las versiones políticamente correctas que hacen Eco y Garner de Caperucita o los famosos *Cuentos en versos para niños perversos* de Dahl). Juegan con el contexto del relato tradicional (qué sucedió antes o después del relato, especificidad espaciotemporal, etc.) o con su estructuralidad (llamando la atención sobre la repetición o vulneración de sus formas y sobre el artificio propio del género), contrastan versiones (v.g. *Caperucita Roja, tal como se la contaron a Jorge*) o se centran —como una citación remota— en un tema o personaje de los cuentos (v.g. ¡*El lobo ha vuelto!*)<sup>7</sup>. En cualquiera de estas formas de reescrituras el foco está más puesto en la interacción de los textos que en el texto en sí. Esto implica, hasta cierto grado, que el lector tenga presente los referentes (Stephens) y que sea capaz de disfrutar la ironía de los textos autorreferenciales descubriendo cómo funcionan las historias.

El conocimiento previo de los relatos por parte de los lectores supone cuestionamientos en torno a la cronología de la recepción, ya que las dinámicas de circulación de los cuentos y sus adaptaciones impiden establecer una línea temporal progresiva. Es difícil saber si los lectores se han iniciado con las versiones canónicas

de los cuentos antes de conocer las formas elaboradas, más aún tomando en cuenta que están comenzando a entender cómo funciona la ficción y a ver los relatos como artefactos conformados por piezas que pueden armarse y desarmarse (Silva-Díaz, “Libros que enseñan” 60). No es improbable que el primer contacto con un cuento como “El gato con botas” para algunos niños sea a través de una película de la serie en torno al personaje Shrek o que se conozca primero la versión paródica de “La princesa y el guisante” de Lauren Child que una adaptación más canónica como la que publica Anaya del texto de Andersen. La pervivencia del género en distintos medios no permite una progresión en el acceso a las historias. Por lo tanto, se acentúa la noción de que éstas funcionan como una red, donde parecieran convivir personajes y lugares en dimensiones alternas que tienen determinadas formas en diferentes medios. Consecuentemente, como dice Joosen:

*Cualquier análisis intertextual de narraciones de cuentos de hadas contemporáneo ha de tener en cuenta que los relatos mejor conocidos se han reproducido en innumerables variantes y que los materiales de los cuentos de hadas han generado un sinnúmero de manifestaciones verbales y no verbales. Usualmente es imposible determinar cuáles pretextos fueron la base de una reinterpretación dada o cuáles otras referencias a los cuento de hadas entran en juego en la producción y en el proceso de lectura. Incluso cuando los autores mencionan un pretexto explícitamente, esto no determina el asunto. (Critical and Creative 10)*

Este trabajo no es una excepción. La intertextualidad es vista en relación con los textos tradicionales (sean cuentos populares o referentes de la misma literatura infantil), con los discursos críticos y con las referencias al arte y a los medios. El análisis se enfoca en las transformaciones que pueden explicarse como una adaptación del cuento de hadas a las corrientes experimentales de la literatura postmoderna, en la que el uso de los medios audiovisuales tiene un rol fundamental. Así mismo, se considera también el grado de complejidad con el que estas formas se presentan cuando se dirigen al público infantil.

### 3.2 EL MEDIA-CROSSING COMO PARADIGMA CULTURAL

La entrada de los cuentos de hadas en la escuela durante los siglos XIX y XX supuso que las historias folklóricas se adecuaran al público infantil a través del resumen, la simplificación, la connotación moral o la censura; todas ellas formas frecuentes de adaptación en la producción de literatura infantil. Pero aparte de

estos ajustes, los textos dirigidos a niños se han adaptado tradicionalmente también a otros medios: teatro, ballets, óperas, musicales, programas radiales y películas. La transmediación (o transmodelización, según qué autores) no sólo ha ido de la literatura a otros medio, sino que también ha hecho el camino inverso. Como se ha dicho antes, en la actualidad los mismos cuentos de hadas, que son maleables por naturaleza, se reproducen incesantemente en versiones transmediadas, híbridas, con fines y registros diversos: narraciones gráficas, películas, dibujos animados, series televisivas, videojuegos, ebooks, aplicaciones para tabletas, etc. Así como los cuentos de hadas en su versión escrita y fijada sirvieron de base para las versiones filmicas que se hicieron populares en el siglo XX, la línea de trasvase ha ido cambiando progresivamente desde entonces hasta nuestros días. En la actualidad son las versiones filmicas, consideradas hegemónicas por el gran público, las que influyen de forma evidente los modos de producción, la estructura y las funciones de los cuentos de hadas presentados como libros infantiles.

Los medios masivos audiovisuales, mucho más que los libros, han sido los responsables en la actualidad de la transmisión del legado patrimonial del folklore. No sólo inciden en las formas en que los niños acceden al legado, sino en el legado en sí, en cuanto que se reproduce una especie de canon de la literatura infantil y juvenil que ha sido fijado por el mercado. Así, los niños conocen como versiones originales aquellas que han visto en el cine, la televisión y en otras pantallas. El acceso a estas versiones audiovisuales puede ser anterior a su lectura en papel, si es que ésta llega a darse. Los textos se van reproduciendo en distintos soportes, de modo que coexisten varias versiones que no compiten entre ellas o no lo hacen en todos sus niveles. Desde el punto de vista de reificación —tal como sugieren autores como Geer, Hade y Ney— las historias son manejadas como marcas que pueden ser mercadeadas y generar dividendos en distintos medios. En este sentido, el reconocimiento del patrón narrativo o de los personajes va más allá de la incorporación y reproducción de las características del género.

Para el público general todo se trata de la misma sustancia, de allí que se espere que haya coherencia entre los distintos medios. Cada producto del ecosistema de medios ofrece la misma narrativa: las distintas versiones de una historia son tomadas como variaciones de un mismo contenido que no es el de un libro, ni una película o ningún medio en particular, sino una especie de material transmedia que va más allá de su realización concreta. Estos sistemas multimedia se van convirtiendo en meganarraciones que generan lectores expertos capaces de seguir ese entramado complejo (*background literature*). Como otrora ocurría con los cantares

de gesta, tal tipo de narraciones crece desordenadamente en diversas direcciones (secuelas, precuelas, continuaciones, narrativas paralelas, *spin off* y *remakes*), lo que va generando una narrativa extendida que se articula, sobre todo, a partir de su intertextualidad interna. El usuario de este sistema multimedia disfruta de la parodia en la acepción de Hutcheon “repetición con distancia crítica” (*Parody* 6). Es un lector que busca revivir la misma narrativa recibiendo la misma información, aunque en formas y soportes diferentes. Tantas y tan variadas versiones han establecido una pauta según la cual llevar un cuento de hadas al impreso o al celuloide no implica que éste se fije de manera definitiva, sino todo lo contrario: los límites de lo que es aceptable en una versión siempre pueden ser ampliados o negociados para adecuarse a su público y a las demandas del mercado. En esta línea la corporación Disney ha tenido un impacto determinante.

### 3.3 LA IMPRONTA DE DISNEY & Co.

La importancia de los textos audiovisuales va más allá de los límites del entretenimiento. Como lo ha señalado James W. Heisig, la incorporación de los cuentos de hadas a la industria cultural ha significado que, con el paso de lo artesanal a lo tecnológico, los niños hablen de versiones “correctas”; y por correctas entienden aquellas que han visto en el cine o la televisión (83). Disney y sus herederos inspiran tanta autoridad cultural y legitimidad para transmitir roles, valores e ideas específicas, como tradicionalmente lo inspiraban otros agentes de socialización cultural como la familia, la escuela o la literatura dirigida a los niños. Sobre esto Giroux comenta en “Are Disney Movies Good for your Kids?” lo siguiente:

*Sin embargo, en muy poco tiempo, se me hizo evidente que la importancia de aquel tipo de películas iba más allá de los límites del entretenimiento. Además está decir que el significado de las películas animadas opera en muchos registros, pero uno de los más persuasivos es el rol que juegan como nuevas “máquinas de enseñanza”, como productores de cultura. Pronto descubrí que para mis niños, y sospecho que para muchos otros, estas películas inspiran tanta autoridad cultural y legitimidad para enseñar roles, valores e ideas específicas como lo hacen espacios más convencionales para el aprendizaje, como las escuelas públicas, las instituciones religiosas y la familia (53).*

De hecho, no sólo los niños los toman como textos base. Muchos adultos tienen a los cuentos de hadas cinematográficos como referente principal y los

reconocen como cultura ficcional hegemónica; las versiones para pantallas han sustituido a los cuentos populares en su función como “educadores subrepticios” (*Heimliche Erzieher*) (Joosen, *Critical and Creative* 51). Así, cualquier otra forma de acceso al legado —la librería, por ejemplo— suele ser vista, comparada y juzgada a través del filtro de las versiones para el cine y la televisión. Para Lluich, este tipo de adaptaciones libres y llanas de los relatos audiovisuales empobrece de alguna manera la tradición en la que se inscriben:

*A menudo, la escuela lo ha ignorado, pero es necesario dedicar un espacio a educar la mirada del niño o del adolescente que se enfrenta a los relatos audiovisuales. Porque mientras que muchos adultos dedicados a la enseñanza lo rehusaban, los niños lo han aceptado hasta el punto en que ha conformado una parte importante de su imaginario. Y no hay que olvidar que muchas de las reescrituras actuales comparten la característica de renunciar tanto a la tradición oral propia como a la tradición literaria; es decir, cuando uno de los autores escoge una versión para reescribirla, suele olvidar las múltiples opciones que el patrimonio de cada pueblo ha tejido a lo largo de los siglos y obvia la tradición literaria escrita desde Giambattista Basile, Wilhelm y Jacob Grimm, Aurelio Espinoza, Joan Amades, Enric Valor, Charles Perrault y tantos otros. (“Cuentos folclóricos a Disney” 51)*

Como es sabido, las versiones audiovisuales no sólo han modernizado las historias, sino que muchas veces las han cambiado para ajustarse a las exigencias del mercado o a los valores propios del adaptador, al punto que su significado ulterior se ha diluido, transmutado o desaparecido. A este respecto A. Waller Hasting habla de la simplificación moral de la versión que hace Disney de *La Sirenita* y afirma que cuando los cuentos de hadas pasan a versiones animadas éstas tienden a volverse menos complejas argumentalmente y que la pantomima (la animación en sí misma), la comicidad (comedia física, remedos y, en general, situaciones chistosas) y la puesta en escena (los efectos especiales, la musicalización, etc.) cobran mayor peso. En su análisis señala que parte del proceso de simplificación está en la eliminación del conflicto general y específicamente el psicológico. Por ello sólo pasan cosas malas a causa de la existencia de personas malas (como Úrsula en *La Sirenita*), pero el héroe o la heroína no son responsables de sus actos.

Cuando Walt Disney comenzó a hacer sus películas en la década del treinta éstas no sólo eran elogiadas y bien recibidas por el público general, sino también

por grandes intelectuales y por los críticos de la época. H.G. Wells lo consideraban un genio, Sergei Eisenstein se refería a su obra como uno de los mayores aportes del pueblo norteamericano al arte y hasta el mismísimo Walter Benjamin admiraba el potencial utópico de su proyecto (Lyon Clark 169-170). La fascinación que suscitaban las creaciones del empresario no venían precisamente de la riqueza de los guiones de las películas. Se relacionaba, más bien, con el hecho de que éstas desplegaran todas las posibilidades del cine: permitían animar lo inanimado, humanizar aquello que no lo era. El medio era lo verdaderamente mágico, además de ser uno de los aspectos en los que se anclaba esta utopía americana, cosa que puede verse con más claridad en cómo están concebidos sus parques temáticos (Rahn).

Tanto en los relatos audiovisuales animados de entonces como en los actuales, la parte técnica ostenta un peso esencial. El cómo se narra la historia, en términos de efectos especiales para generar tridimensionalidad en el medio, es central. Se dan nuevas maneras de secuenciar la trama en escenas, se estandarizan las formas de caracterizar los personajes, tienen lugar cambios en la focalización siguiendo las posibilidades de una cámara filmadora, etc. Es un centrarse en la experiencia que suscita el medio/sopORTE más que en los contenidos o posibles reflexiones que estos puedan generar en el espectador. Así mismo, no es infrecuente que se eliminen elementos en pro de una simplificación argumental y que se añadan otros que puedan potenciar su cualidad de producto de la industria del espectáculo. Es común que en los productos Disney se introduzcan *gags* y personajes humorísticos, que se le dé gran peso a la música y se eche mano de aquello que se supone “le gusta al público” (v.g. escenas violentas vaciada de su agresividad, que básicamente se manifiesta como trompadas y persecuciones).

En el capítulo sobre Disney en *The Art of Subversion*, Zipe da pistas para observar cómo los cuentos de hadas actuales van insistiendo en algunos aspectos de la “historia original” o van dejando otros de lado para hacer que la historia resulte más atractiva para el público. Así mismo, señala la importancia de Disney para la evolución del género analizando sus películas más antiguas, viendo cómo manejan los elementos de las historias base. Sus primeros cortometrajes reproducían, en general, una arcadia rural de los cuentos de hadas con animales antropomórficos y escenarios pastoriles, como en su versión de *Los tres cerditos*. Éstos en muchos casos versionaban cuentos de hadas conocidos —como *El gato con botas*, *El patito feo*, *Bebés en el bosque* y *El sastrecillo valiente*— o eran recreaciones que tomaban elementos de la estructura y contenido de los cuentos populares. Zipe

destaca entre estas películas la versión de *El gato con botas* como modelo de transformación del cuento de hadas.

Según este autor, el cuento cortesano de antaño le sirvió a Disney de fachada para otro más burgués, con móviles y resoluciones menos maravillosas y más propias del mundo moderno (de hecho, se ubica espaciotemporalmente en los años veinte). Al desplazar el foco de la historia del ayudante mágico, el gato, al joven que quiere triunfar por todos los medios (y que lo logra), Disney socava los aspectos intrínsecos de la historia, modificando muchos de los elementos que lo definían como cuento de hadas. A partir de este cambio, comienza a hacer una serie de versiones que se sustentan en el cumplimiento de los deseos sin penalizaciones o, también, sin el peso de la prohibición y sin las pruebas y los conflictos propios de las historias tradicionales. Para Zipes, el giro mimético de la representación y carácter autorreferencial que Disney le dio a su versión de *El gato con botas* acabó por desemantizar el cuento para convertirlo en una proyección del sueño americano y de los valores que éste encarna, algo que Naomi Woods resume de la siguiente manera:

*Como Perrault pero en su contexto, la obra de Disney presupone un estándar normativo de la civilité al estilo americano; un estándar que valora la razón y el realismo por encima de lo misterioso y lo irracional, lo sentimental sobre lo calculado, lo moral por encima de lo temporalmente poderoso. (27)*

A partir de *El gato con botas*, sus protagonistas, al igual que el amo del gato, no son ladinos, son siempre inocentes, correctos y abanderados de los “buenos valores” (v.g. la versión de Disney de *Los tres cerditos* insiste en el emprendimiento y la inteligencia de hermano mayor, quien es caracterizado como industrial y no como un pícaro).

De igual modo, los problemas que motivan las acciones, el viaje, también se desplazan: no son de orden natural o sobrenatural sino de orden civil, es decir, corresponden a las leyes y convenciones humanas. En obras como *La Sirenita* o *La Bella y la Bestia* se aprecia claramente la forma en la que Disney hace que las historias se organicen como una lucha entre el bien y el mal. Por ejemplo, Úrsula en *La Sirenita* es presentada como Satán (con contrato de compra de alma), lo cual difiere mucho de la Bruja de la versión de Andersen quien, pese a su naturaleza oscura, siempre advierte a la sirena de los peligros de seguir sus opciones. Las versiones maniqueas de Disney difieren de los cuentos literarios originales, los

cuales, aunque que muestran el bien y el mal, no hacen de éstos el eje argumental.

En las obras de Disney, los personajes crecen y se transforman gracias al amor (Friedmeyer; Sugarman 147), algo totalmente ajeno a los cuentos populares, donde los cambios vienen dados por las ayudas mágicas y las motivaciones de los héroes y heroínas están marcadas por las penurias económicas y la necesidad que tienen de sobrevivir. El amor en las obras de Disney es de un romanticismo edulcorado, que poco tiene que ver con el erotismo de muchas de las primeras versiones literarias de los cuentos de hadas o con la sexualidad explícita de los cuentos populares orales.

Las películas de la factoría introducen además nuevas tensiones, igualmente ajenas a la tradición, como el conflicto generacional protagonizado por adolescentes. En este sentido, tiende a haber una domesticación en la trama, en cuanto que se insiste más en el hogar y las relaciones padre-hijos, en el deseo de los jóvenes de ser independientes. Se deja de lado o se banaliza el tema de la iniciación (Sugarman 146). El motivo generacional también suele explorarse a partir de la oposición de los personajes femeninos, contraponiendo “jovencitas buenas” con “mujeres mayores malas” (Friedmayer). Si bien esta contraposición está presente en los cuentos de hadas tradicionales, éste es un punto que Disney siempre opta por enfatizar (Henke et al. 244). Frecuentemente, sus versiones giran en torno a la envidia a la belleza juvenil, como puede verse en sus adaptaciones de *Cenicienta* (tanto en la versión de 1950 como en la de 2015), en *Blancanieves y los siete enanitos* e, incluso, en los intentos más recientes de los Estudios Disney de actualizarse por vía de la parodia, como en *Encantada, la historia de Giselle* (Pershing y Gablehouse 151-156).

El conflicto en todos los casos citados, y en general en sus obras, no conduce necesariamente al crecimiento o a la transformación de los personajes (Sugarman 145). Éstos tienden a ser aún más estáticos que los de las versiones literarias tradicionales. Disney ahonda en detalles que podrían suponer que los personajes fueran menos planos, como el hecho de que tienen nombre. Sus relatos ofrecen información sobre su pasado (usualmente explicado en un número musical donde el personaje, estando solo y bajo otra iluminación, rememora) y le dedican muchas secuencias a mostrar lo que anhelan o la melancolía que sienten por lo que tuvieron y perdieron. Sin embargo, esta caracterización está tan estandarizada, que la exploración del mundo interior de los personajes resulta predecible, familiar. La amplificación de los rasgos de la personalidad de las heroínas o héroes funciona como un mecanismo para la domesticación del relato. Las versiones de Disney desplazan el personaje principal del nivel simbólico al cotidiano. Re-

crean ese estado de ensoñación realista de las comedias románticas de Hollywood a fin de profundizar el melodrama y hacer que la historia sea “más entretenida” (Woods 27).

La caracterización de los personajes secundarios suele definirse a partir de la exageración de alguno de sus rasgos y de que se les da un nombre propio distintivo (v.g. los siete enanitos de *Blancanieves*: Doc, Gruñón, Estornudo, Tímido, Tontín, Dormilón y Feliz). Estos son, hasta cierto punto, una extensión caricaturizada del personaje, una manera más de exteriorizar su sentimentalismo y representar aspectos de su personalidad, al igual que un recurso para hacer más patente el eje argumental de la lucha entre el bien y el mal. En esta línea, los misteriosos ayudantes mágicos de los cuentos de hadas clásicos se transforman en mascotas u objetos animados que acompañan, replican, extienden o potencian lo que hace el protagonista (v.g. en *La Sirenita*, Sebastián, la langosta que ayuda a Ariel a conquistar el amor de su príncipe, y Flounder, el pez-mascota que la acompaña invariablemente).

En resumen, tal como afirma Karen Klugman, “la disneyficación es la utilización sistemática de la simplificación estética, intelectual o moral de algo que potencialmente podría tener mayor complejidad o generar mayor reflexión” (ctd en *Shortsleeve 2*). La premisa del análisis, en este sentido, es que se pueden explicar algunas de las características y transformaciones de los álbumes de cuentos de hadas contemporáneos a partir de la influencia de la disneyficación. También a esto se puede sumar la influencia de otros medios como la publicidad, las series televisivas y la prensa, ya que éstas se han filtrado en los libros para niños. Esta interpretación se ha considerado como clave para ver el tránsito entre una concepción universal de los cuentos de hadas a una *global*. Aquí se ha entendido por universal aquello que se toma como propio de la humanidad, como los motivos que se repiten en distintas culturas y que se reproducen en las artes (v.g. los mitos arcaicos), y por *global* aquello que es común a todos, no porque represente una verdad eterna, transhistórica o universal, sino porque la experiencia humana se ha mediatizado e internacionalizado a través de la tecnología (televisión por cable, Internet, etc.), la cultura de masas y las maquinarias de consumo transnacionales al punto que, gracias a la interconectividad entre éstas, algunos bienes se han globalizado hasta convertirse en marcas reconocibles por las mayorías.

Desde el punto de vista de la concepción universal del cuentos de hadas, éste, tal como afirma Colomer a propósito de las interpretaciones psicológicas del folklore, “no supone solo ordenación cultural del mundo, sino [una] respuesta

a la necesidad psíquica de hacerlo” (*Lector literario* 53). En esa línea, Lloyd DeMause sugiere que es a través de las prácticas de crianza como se pasan de una generación a otra estas estructuras psíquicas, lo cual propicia la transmisión de los elementos culturales, entre los que se pueden incluir los cuentos de tradición oral. Bajo esta premisa de la transmisión de imágenes del inconsciente colectivo, los estudios en torno a los cuentos de hadas han asumido que estos relatos resumen la estructura del viaje iniciático (prueba, muerte, resurrección o restauración) y han generalizado la idea de que el lector se identifica con el protagonista y se proyecta en él (Colomer, *Lector literario* 59). Desde esta perspectiva, lo fantástico propicia la representación simbólica y poética y con ello permite que el ser humano explore con mayor libertad las preocupaciones mundanas ante los imponderables de la vida. También se desprende de esto que la austeridad narrativa de los cuentos populares haya pasado a considerarse el modelo narrativo más oportuno para los niños, puesto que permite a la vez su familiarización con un esquema psíquico y uno literario en un formato accesible (Colomer, *Lector literario* 59). Considerando la simplificación propia de las adecuaciones de la literatura infantil y la reificación que estandariza al folklore, cabe preguntarse cómo los álbumes infantiles de cuentos de hadas transmiten y reproducen imágenes arquetipales a la vez que se conectan con lo que Robertson sugiere en *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Podría considerarse como una conciencia global, que se configura a través de la interrelación entre los impulsos de homogeneidad de la globalización y las dinámicas aceleradas de fragmentación del mundo tecnológico e hiperreal actual, las cuales devienen en múltiples formas culturales heterogéneas e híbridas (Cherie 143-145).

#### 4. LO AUREÁTICO EN EL BOSQUE GLOBAL

Como resultado del paso de la modernidad a la postmodernidad y consecuentemente de la transformación de las sociedades de productores a sociedades de consumo (Bauman; Cherie), la globalización ha generado la exacerbación del consumo cultural en Occidente. Esto ha producido nuevas dinámicas entre los niños, los libros y los demás productos dirigidos a ellos. En los últimos 60 años el público infantil se ha ido consolidando como uno de los principales nichos de *la industria cultural*. Buena parte de las películas, los programas de televisión, los juguetes, los videojuegos, la ropa, etc. que circulan han sido producidos para consumidores entre 5 a 18 años; a comienzos de este siglo, en los Estados Unidos se estimaba que el mercado infantil equivalía “a unos 10 billones de dólares y que los niños

[inflúan] sobre las compras de sus hogares hasta unos 130 billones anualmente” (Buckingham 147). Los niños se han vuelto participantes activos en el campo socioeconómico y, como agentes del capital cultural, el intercambio es su forma privilegiada de satisfacción. Además, como argumenta Jordanova, los niños sostienen una relación tensa con lo económico pues es gracias al consumo que pasan del orden de lo natural al orden de lo cultural (20).

Como bien decía Adorno en *La industria cultural*, las barreras sociales y la diferenciación entre alta y baja cultura cambiaron en la primera mitad del siglo XX para dar lugar a otras barreras, a otras formas de estratificación tal como la constitución de públicos específicos como el femenino o el infantil. Éstos, aunque sectorizados no son excluyentes, ya que cada uno de ellos pertenecen a la gran maquinaria cultural que opera para todo público. El público infantil, pese a encontrarse delimitado no deja de vincularse con el adulto, sea porque el intercambio de la mercancía cultural depende del capital adulto o porque las diversas formas de expresión de la cultura infantil implican un destinatario doble.

Gracias a la revolución tecnológica que vivimos, hoy los hábitos de lectura de los más jóvenes son sustancialmente diferentes a los que tenían los niños de generaciones anteriores. Múltiples estudios (Manresa; C. Clark) apuntan que, aun cuando las lecturas programadas de lectura literaria en la escuela se mantienen y que en líneas generales se sigue leyendo lo que se leía allí, los niños y jóvenes cada vez leen menos como opción personal pero aquellos que lo hacen tienden a socializar sus lecturas en las redes. En este sentido, la lectura está volviendo a ser un acto más público. Por otra parte, el oráculo de Google y otros medios suelen aparecer con más facilidad. Estos canales de información no representan el acceso paulatino y ordenado asociado con el conocimiento libresco; las pantallas con sus hipertextos rizomáticos proporcionan una entrada inmediata y fragmentaria<sup>8</sup>. Así mismo, la lectura de los niños se interconecta con sus prácticas de recreación, con los medios de comunicación y con los canales de distribución cultural (la publicidad en todas sus expresiones, la escuela, la biblioteca y en algunos casos por las librerías). Los estudios de Hollywood y las corporaciones transnacionales de televisión por cable globalizan lo que vemos, así como los grandes grupos editoriales —al ir absorbiendo a editoriales pequeñas y medianas— estandarizan lo que se publica y, por consiguiente, lo que se lee. Son estos conglomerados los que dominan los ámbitos de la transmisión cultural y los que reconfiguran el legado decidiendo qué merece la pena ser contado. En ese sentido, y partiendo del principio de que el conocimiento del mundo comienza por la relación con los objetos y

que este (re)conocimiento se da en medio de un orden socioeconómico marcado por la reificación, se puede pensar que el consumo cultural con frecuencia se encamina hacia una experiencia colectiva, uniformada, que puede limitar el niño lo experimente de manera personal.

Walter Benjamin consideraba que los cuentos se volvían obsoletos en las sociedades marcadas por la reproducción mecánica. Ya a comienzos del siglo XX hablaba de la desaparición del arte de contar cuentos y esto se lo atribuía, en parte, al empobrecimiento de las experiencias o a que éstas no fueran del todo comunicables (“Experiencia y pobreza”). En su ensayo “El narrador” agrega: “es la misma experiencia [la] que nos dice que el arte de la narración está tocando su fin. Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad” (117). Para él un buen cuentacuentos era aquel que estuviese conectado con la gente, aquel que pudiese servir como medio para transmitir el imaginario cultural y mítico (arquetipos, estructura narrativa), claves de la naturaleza humana (jerarquía y normas de la sociedad y deseos de trasgresión de éstos) y las mismas bases de la narración a sus escuchas o lectores. Según Benjamin, el cuento de hadas —entre todas las formas del folklore— es el género que mejor transmite estos saberes, pues hace que sus escuchas o lectores tomen conciencia de sí mismos y de la historia. El ensayo reza textualmente:

*Y si no han muerto, viven hoy todavía, dice el cuento de hadas. Dicho género, que aún en nuestros días es el primer consejero del niño, por haber sido el primero de la humanidad, subsiste clandestinamente en la narración. El primer narrador verdadero fue y será el contador de cuentos o leyendas” (128).*

La cita revela la importancia que el filósofo le otorgaba a este género (Harries; Zipes *Breaking*). Al atribuirle a los cuentos de hadas y a quien los relate la primera tutoría del ser humano, Benjamin parece sugerir que parte esencial de nuestra humanidad está precisamente en nuestra capacidad de contarnos, de contar historias y hacer historia. Esta idea remite al mismo origen etimológico de la palabra historia que en griego se relaciona con “la cualidad del saber” o “los cuentos del sabio” que, por lo que se sabe sobre Sócrates y sus aprendices, era la manera privilegiada de enseñar en la Antigüedad. También se anida, claro está, en la concepción del cuento popular como material universal y en el mito de lo popular, del *folk*, como lo auténtico y verdaderamente significativo.

En su famoso ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin habla también de la pérdida del aura del arte en la modernidad. Para él, toda reproducción, por muy buena que ésta sea, carece de algo: del aquí y el ahora, los dos elementos a los que le atribuye la autenticidad<sup>9</sup> de la obra de arte. Así, el aura en términos benjaminianos es el aspecto metafísico de la obra, al cual el espectador sólo puede acceder en un determinado momento y lugar. Por ejemplo, según su mirada, el aura del cuento popular consiste en la narración oral compartida por los distintos miembros de la comunidad frente al fuego, o el aura del cuento de hadas literarios está en su lectura colectiva en la corte. Bajo esta acepción, hay una relación estrecha entre el aura y el ritual que vincula la historia con la tradición. En consecuencia, si la obra de arte se hace más accesible (entendiendo aquí por accesible la difusión masiva que la reproducción permite), su elemento extraordinario (que es lo que lo hace arte y trascendente) se vuelve ordinario, cotidiano. Lo “aurático”, el ritual, se desvanece con la reproducción y queda, entonces, sólo la exhibición de la obra de arte. Este arte, más asequible y cotidiano, genera nuevas formas que, tal como visionaba Benjamin, suelen estar ligadas a la imagen. Aparte de la fotografía y el cine, los cuales son discutidos por él en su ensayo, habría que sumar hoy otras formas multimodales que se han popularizado gracias a su aceleradísima reproductibilidad, como los álbumes ilustrados, los cómics, las novelas gráficas y aquellos géneros que se han originado de las pantallas (programas de televisión, anuncios publicitarios, videos en *youtube*, telenovelas, videojuegos, materiales de *eduentretenimiento*<sup>10</sup> en diversos soportes, etc.).

Tal como lo anticipaba Benjamin con el arte en general, la transmisión de los cuentos de hadas está en buena medida dominado por los productos audiovisuales, aunque en ellos haya una relación melancólica con su antigua forma aurática. Con los cambios tecnológicos de los siglos XX y XXI es imposible pensar que en la actualidad se accede a los cuentos de hadas de la misma manera en que se hacía en el siglo XVII cuando las versiones literarias eran escritas para ser disfrutadas por cortesanos en tertulias; menos aún pensar que son los mismos textos. Como dice Álvaro Cuadra, se trata de una época de hiperreproductibilidad, en la cual la tecnología y la industria median la percepción y crean otras maneras de elaboración artística.

En los cuentos de hadas actuales resuena el eco de las primeras versiones literarias escritas. En el marco de la hiperreproducción es muy probable que el primer contacto que un niño tenga con *Caperucita Roja* ocurra viendo un comercial de Channel o que conozca *Los tres osos* y *Ricitos de Oro* a través de la serie televisiva

*Grimm*, la cual reelabora en clave *gore* y a través del pastiche los cuentos más famosos de los hermanos folkloristas. Muchas de las películas, a más de un siglo de su configuración como forma de arte que las transmite, comienzan con la imagen de un libro grueso que reúne estos tesoros del saber de la humanidad o empiezan con la voz en *off* de un narrador diciendo “Había una vez” o alguna otra frase clásica de inicio para establecer su nexos con la tradición oral. Este deseo por restaurar el ritual también se expresa en la producción de libros para niños. Por ejemplo, en el caso de las antologías y colecciones, se aprecia el querer reproducir constantemente ese gran libro de los cuentos de hadas en ediciones lujosas y gruesas como si de ello dependiese que el legado que encierran se mantuviese vivo. Estos libros, en general, por su identificación a priori con el patrimonio de la humanidad, no requieren de mayores estrategias de mercadeo. El lector adulto al leer la palabra “clásico” o “cuento de hadas” se siente seguro de estar adquiriendo una mercancía preciada, ya que, o bien conoce la obra o bien presupone que se encuentra ante un producto canónico que ha sido legitimado por otros<sup>11</sup>. Esto se aprecia en los álbumes a través de la constante alusión a los motivos y a los personajes de los cuentos tradicionales, la cual no deja de tener algo de ritualístico, aunque el reflejo se dé por medio de la refracción. En este sentido, cabe preguntarse si los cuentos de hadas infantiles mantienen el aura de la tradición de la que se nutren y si siguen cumpliendo esas funciones casi vitales que le atribuía Benjamin. Así mismo, invitan a reflexionar sobre qué del “legado” circula en medio de esta gran reproductibilidad, qué pasa con los patrimonios locales y cómo encajan éstos en la cosificación.

#### 4.1 GLOBALIZACIÓN Y GLOCALIZACIÓN

Cuando se habla de globalización es casi inevitable pensar en la “aldea global” que describió McLuhan en los sesenta, la cual ofrecía un retrato bastante aproximado a lo que ha generado la imposición del modo de vida occidental y específicamente el estadounidense sobre las localidades en todo el mundo, a fuerza del comercio de productos culturales. De allí tal vez surja aquella tendencia a oponer lo global a lo local; de ver la primera como una americanización que acaba por reducir o, incluso, anular la diversidad de la segunda. Esta mirada antagonica puede resultar un poco reduccionista si no se matiza: “existe la gran tentación de pensar en lo local como propio y lo global como una imposición carente de autenticidad... debemos ser cuidadosos y evitar romantizar lo local como la expresión orgánica de una manera más ‘real’ de vivir” (Storey 116). Robertson, uno de los estudiosos que se ha dedicado a analizar el fenómeno de la globalización, consi-

dera lo local como parte fundamental de lo global. En la imaginación, lo local se yergue como una imagen casi pastoril y romántica<sup>12</sup> de lo que se mantiene intacto, original, artesanal, frente a lo homogéneo y masificado. En la práctica está presente, en cuanto que “aquello que se exporta siempre acaba por encontrarse en el contexto de lo que ya existe; es decir, lo que ha sido exportado siempre se convierte en una importación en tanto que se incorpora a una cultura autóctona” (Storey 112). En ese sentido, aunque la globalización se caracterice por una tendencia hacia a la homogenización, la americanización cultural y lo transnacional, también se define por la exaltación de lo local al hacerlo visible y otorgarle un valor agregado. Lo global y lo local son dos caras de una misma moneda; se interrelacionan a tal punto que Robertson ha acuñado el término “glocalización” (28).

En la actualidad, el efecto de la transnacionalización ha hecho más complejo el entramado cultural y las nociones que tenemos de comunidad. Hablar de lo local pasa por reconocer que las localidades están cruzadas por otros campos que van más allá de una ubicación, como lo étnico, lo ideológico, lo mediático, lo tecnológico y lo financiero (Appadurai 20). La velocidad, la simultaneidad, la interdependencia y la conectividad propias de los tiempos que corren, han conllevado que, voluntaria o involuntariamente, tengamos un conocimiento mayor de la heterogeneidad. Esta conciencia de las diferencias culturales lleva a replantear lo sincrético y la hibridación desde ello, así como a entender lo local más como una práctica o un proceso, que como un lugar. Las dinámicas de la globalización pueden darle gran poder a lo marginal y a lo local, pues éstos tienen más posibilidades de representación, con lo cual se ha transformado también la producción y el consumo cultural incidiendo en el arte, sea la pintura, el cine, la música o la literatura (Hall 33).

En *Relentless Progress*, Jack Zipes reflexiona a partir de la obra del sociólogo Zygmunt Bauman sobre cómo la glocalización se refleja e impacta la producción de libros para niños. Para él, así como la globalización une, también divide; es inclusiva y excluyente en la medida que la cultura en su cúspide es global, híbrida y estandarizada pero es local y elusiva, en cuanto que se establece una brecha comunicativa con aquellos productos que no entran en las nuevas formas de producción y de consumo del capitalismo actual. Es decir, la transmisión de la literatura infantil o de los cuentos de hadas puede ser global mientras que sea, por ejemplo, un producto Disney o algo dentro de la línea de la serie de Harry Potter, cuyos productos atraviesan consorcios editoriales y filmicos y se convierten en *merchandising* variopinto. Es más local cuando se trata de una cultura propia

que se ofrece como una alternativa a la impuesta, puesto que sus canales de difusión son bastante más reducidos. En medio de estas dinámicas de diálogo entre lo global y lo local, aparecen sellos y colecciones que buscan darle más atención o peso a lo autóctono en un esfuerzo necesario de contrapeso ante la homogenización. Tal es el caso de las cada vez más frecuentes antologías de cuentos populares regionales o de los álbumes que recontextualizan los cuentos de hadas europeos en otras geografías o aquellos que rescatan historias y motivos del folklore de distintas regiones. Estos libros generalmente buscan destacar que hay mucha más variedad y riqueza cultural de la que es presentada en la cultura de masas. Su intención de acercarse a lo “auténtico” y a lo “originario” puede tomarse tanto como una expresión de la nostalgia contemporánea por el aura de la tradición oral o como una respuesta a las exigencias de representatividad del mercado, que pueden ser igualmente estandarizantes, tal como se aprecia en un parte significativa de los llamados libros multiculturales para niños y jóvenes.

En el marco de esta investigación se estudia cómo los álbumes de cuentos de hadas infantiles han sido moldeados por las dinámicas propias de la hiperreproductibilidad. Pese a que los cuentos de hadas aún se construyen a partir de una cantidad de presupuestos ideológicos en torno a las relaciones de poder en la sociedad que pueden parecer reaccionarios (Tiffin 1), éstos siguen apelando a sus lectores, sean niños o adultos. Aunque probablemente resulte imposible de contestar si esto se debe a que la revolución tecnológica los ha repopularizado y actualizado o a que la transmisión de sus elementos constitutivos es verdaderamente esencial, aquí se busca explorar el porqué se repiten, cuál es el peso de su transmisión en la actualidad y cómo entra lo aurático en ellos. En este sentido, se contempla, entre otras cosas, el vaivén entre lo local y lo global y aquello que Nenderveen Pieterse describe como el cambio gradual de las culturas territoriales por las *translocales* (ctd en Storey 118). Se considera que esto tiene interés para revalorar cómo la conexión con el folklore a través de estos productos —sea directa o remota, canónica o marginal— contribuye a la construcción de la identidad y a la formación del lector, tanto como heredero del imaginario colectivo, como sujeto consciente de los fenómenos de la globalización. De acuerdo a lo expresado, en el trabajo se presta atención a la interconectividad, se observa el sentido de espacio que los cuentos de hadas tienen de acuerdo a la representación que hacen de lugares y tropos esperados e inesperados y se analizan los patrones de hibridación presentes en los álbumes.

## 5. *ALIUS ET ÍDEM*: LA HIBRIDACIÓN Y EL REEMPAQUE DEL FOLKLORE

El principio del *alius et idem*, algo diferente pero aún lo mismo, rige buena parte de la producción cultural. Como se ha ido explicando, los cuentos de hadas en el contexto de la literatura infantil no son una excepción. Elizabeth Wanning Harries utiliza una imagen empleada por Mateo en uno de sus evangelios<sup>13</sup> que se refiere a llenar viejos odres con vino nuevo para explicar este fenómeno:

*Los escritores de cuentos de hadas rara vez intentan desvelar o redescubrir los elementos del folklore en un cuento. Más bien, construyen, revisan y cambian a partir de la historia que conocen, releyéndola a sus maneras, vertiendo vino nuevo en las viejas botellas que ellos reconocen como parte de la tradición escrita (8).*

La imagen resulta útil para hablar de los cuentos de hadas actuales, sobre todo porque, aunque alude a la relación continente-contenido, va más allá: muestra que se trata de un proceso de reelaboración en el que no se pierde la tradición aunque se trate de algo nuevo. Como dice Michèle Farrell, el cuento de hadas es un género mutable pues se fundamenta en la posibilidad y el derecho a fantasear y en el principio de subvertir las reglas. Además, tal vez por su esencia oral, cada escritor versiona a su manera, del mismo modo que cada narrador toma material, fórmulas y repeticiones de la tradición para hacer interesante el relato a sus oyentes.

La imagen de los odres con vino nuevo puede utilizarse para hablar de la constitución del género literario desde sus inicios y tiene un peso particular en el marco de la hiperreproductibilidad. Comúnmente se da por sentado que los “viejos odres” del género no admiten un cuestionamiento a la estructura lineal tradicional, ni al desarrollo arquetipal de los personajes y que los relatos se caracterizan por mantener una perspectiva omnisciente, etc. Sin embargo, la nueva tecnología, por su misma naturaleza, implica, casi por principio, que estos elementos se hagan evidentes, se interroguen o vulneren, lo cual no sólo entraña la renovación del vino de los cuentos, sino que cambien las botellas (artefactos ficcionales y físicos) que lo contienen. Si bien es cierto que el reempaquetado de los cuentos de hadas en los libros para niños y jóvenes suele ser convencional —predecible incluso—, también lo es que se cuelean formas ajenas al mundo impreso y a la tradición literaria en la que se insertan, incluso en aquellos libros que no tienen como objetivo la deconstrucción narrativa o los que rozan el estereotipo (D. Clark 1-2).

## 5.1 EL ODRE ESPACIOTEMPORAL

Considerando este carácter mutable del cuento de hadas y que la *Generación.com* constantemente traduce de un medio a otro, parece imprescindible estudiar los procesos de hibridación. En tal sentido, en esta investigación se busca, por un lado, saber cuáles de las imágenes y metáforas durmientes de los cuentos de hadas se despiertan y avivan en el tejido hipertextual (Bacchilega 47) y, por otro, atisbar cómo los niños interpretan las relaciones en y entre relatos a partir de las obras revisadas, para así tener un mejor entendimiento sobre si las versiones contemporáneas les exigen a sus lectores un rol más activo. Para ello, se sigue el concepto de Deborah Kapchan de hibridación: “un proceso estético que permite la coexistencia (o la combinación) de formas y de voces, así como también su mutua fusión y “transformación” (ctd en Jorgesén 284). Además, como uno de los aspectos que parece determinar los procesos de transformación e hibridación del cuento de hadas es la experimentación con el cronotopo (generalmente vinculado con el medioevo) o el uso deliberado de anacronismos. En este estudio se presta especial atención a este mecanismo de actualización tomando como base el planteamiento teórico de Maria Nikolajeva en torno a la tendencia de la literatura para niños de evolucionar de marcos espaciotemporales míticos a los lineales.

En *From Mythic to Linear Time in Children's Literature* y en otros artículos como “Fairy Tales and Fantasy: From Archaic to Postmodern”, Nikolajeva propone que las transformaciones que van desde el cuento de hadas tradicional a las formas actuales de ficción pueden resumirse en el tránsito del tiempo mítico de los cuentos orales al tiempo lineal que caracteriza la mayoría de las producciones modernas. Guiado por esta transformación, el modelo caracteriza a los diferentes géneros que forman parte de la literatura infantil, especialmente los fantásticos, a partir de la descripción estructural y apoyándose en el concepto de cronotopo de Bakhtin. Para Nikolajeva —al igual que Frye— las relaciones espaciotemporales en las obras literarias constituyen la marca genérica más distintiva de una literatura para la cual la clasificación de obras fantásticas y obras realistas no resulta útil, pues la literatura infantil es una literatura que esencialmente tiende a ser mítica y no mimética, en tanto que busca reflejar simbólicamente el proceso de maduración de los niños. Según esta autora, la mayoría de las obras para niños simbolizan una iniciación y sirven como ritual de paso a la vida adulta y, en ese sentido, la literatura infantil progresa de un tiempo mítico a uno lineal; una progresión que se compagina con la maduración de sus lectores. La teoría de Nikolajeva, apoyada en la antropología y la psicología cognitiva y junguiana, plantea que este crecimiento

se representa simbólicamente en la literatura en un transitar de la utopía o la armonía, al carnaval —en su acepción bakhtiana— o a la escisión (cuando los personajes infantiles realizan acciones imposibles en la realidad pues pertenecen al ámbito adulto), para llegar a un colapso que conduce a la individuación, a la conciencia del sujeto. En consecuencia, la transición de lo mítico a lo lineal se manifiesta también en el paso de historias de carácter colectivo a uno más individual o más subjetivo. Esta subjetivización puede expresarse en los distintos elementos de la linealidad moderna o la heterotopía postmoderna, la cual se caracteriza por las ambigüedades, disparidades y disonancias presentes en las relaciones espaciotemporales. En la presente investigación se analizan los álbumes de cuentos de hadas para observar si existe en ellos la tendencia a tornarse menos míticos y más lineales.

## 5.2 EL ODRE, SU DISEÑO Y CÓMO SE EMBOTELLA LA NUEVA SUSTANCIA

De la misma manera, se toman en cuenta los tipos de cambios que se manifiestan en los álbumes postmodernos y globales sistematizados por los autores del *Radical Change Theory*. Entre éstos se pueden mencionar las modificaciones de orden tipográfico, el traspaso de los elementos del diseño digital al papel, los ajustes para hacer visible la maleabilidad del hipertexto<sup>14</sup>, la no-linealidad y secuencialidad del formato y de la historia, así como de la polisemia. A esto también se añade todo aquello que propicie la interactividad del lector con la obra y viceversa (intertextualidad, narradores intrusivos y no fiables, parodia, pastiche de estilos y géneros, etc.), así como aquello que genere variaciones en la perspectiva narrativa e introduzca nuevas voces para resignificar la historia, al igual que el cruce de fronteras o el desvanecimiento de los límites para cuestionar lo prohibido, lo correcto y mostrar lo que ha sido ignorado. (Dresang 42-44).

El estudio continúa una línea investigación abierta por Teresa Colomer en *La formación del lector literario: narrativa infantil y juvenil actual* y extendida en buena parte de su obra, que busca caracterizar la literatura infantil contemporánea, no sólo desde sus marcas de género, sino también desde qué tipos de aprendizajes conllevan de acuerdo a sus distintos elementos. La autora explica cómo la reformulación de la fantasía en la literatura infantil se construye de manera importante a partir de la “modificación de los modelos literarios propios del folklore” (185), así como de la subversión o de la variación del cuento de hadas tradicional siguiendo corrientes literarias contemporáneas. Destaca entre las formas de actualizar los modelos tradicionales aquellos cambios que se relacionan con los elementos narrativos básicos (trama, personajes, voz narrativa, relaciones

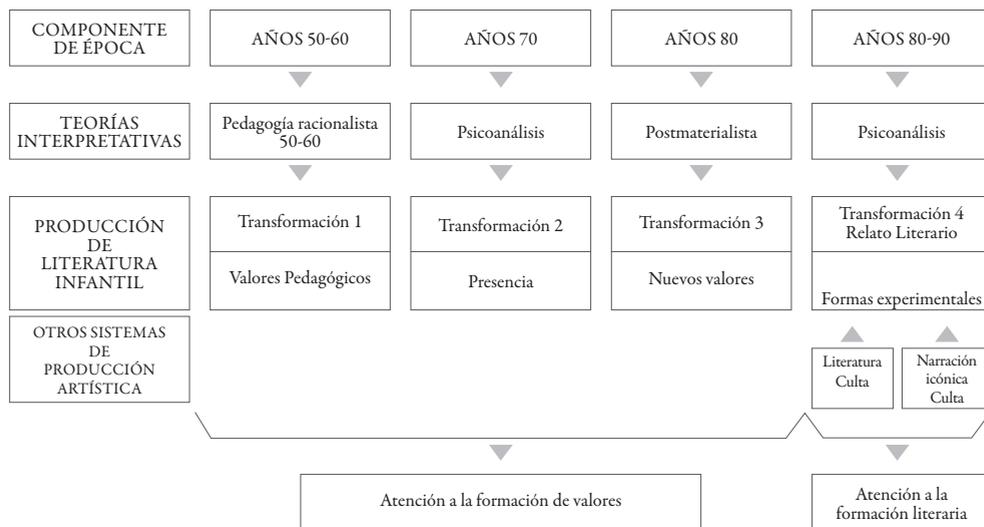
espaciotemporales, etc.), así como el uso del humor en sus distintas gradaciones (formas simples de comicidad —payasadas, farsas, chistes, exageraciones, escatología y comedia física— y formas complejas como la parodia y la ironía) y la explicitación de las relaciones intertextuales. Estos parámetros se siguen en la investigación no sólo porque constituyen un modelo de análisis útil para caracterizar los cuentos de hadas infantiles, sino también porque permiten describir las transformaciones de estas obras en cuanto a su relación con la fantasía y explorar las posibles implicaciones que el cambio de paradigma tiene literaria y culturalmente.

En “La formación y renovación del imaginario cultural: el caso de *Caperucita Roja*”, la misma autora ofrece un recorrido por la evolución de un cuento de hadas desde que fue pasado a la escritura en el siglo XVII hasta finales del siglo XX, con la intención de mostrar cómo fue cambiando de forma (oral, escrita, etc.) y destinatario, de acuerdo a las circunstancias históricas, sociales, las técnicas de reproducción y los marcos interpretativos, y cómo de acuerdo a estos cambios el relato fue transmitiendo distintos valores educativos. En este texto, Colomer describe las transformaciones en los cuentos de hadas hasta lo que denomina como la etapa de las “reformulaciones”. Ésta surge en la década del setenta del pasado siglo, coincide con cambios en las teorías literarias, psicológicas, cognitivas y feministas. También se caracteriza por un replanteamiento de las convenciones del género.

	XVII	XVIII-XIX	XIX -1950	1950-1960	1970
<b>ETAPAS</b>	Versión oral	Textualización escrita; Basile/ Perrault/ Grimm	Traslado a la literatura infantil	Refutaciones	Reformulaciones
<b>DESTINATARIOS</b>	Público diverso	Miembros de la corte, estudiosos, niños	Niños	Niños	Niños
<b>VALORES EDUCATIVOS</b>		Entretener e instruir; primera acción de censura	Legitimación de la fantasía; intensificación de la censura	Anulación; adecuación a los valores modernos	Admisión de la transgresión; introducción de nuevos valores y límites morales
<b>TIPOS DE TEXTO</b>	Narración oral	Cuento moral: Perrault  Cuento tradicional (y moral): Grimm	Cuento moral (tradicional): Perrault	Anulación; adecuación a los valores modernos	Cuento tradicional adaptado; versiones cinematográficas (Disney)
<b>CIRCULACIÓN SOCIAL</b>	Literatura tradicional popular	Literatura tradicional popular	Literatura tradicional popular	Literatura infantil popular	Literatura infantil autorreferencial
<b>INTERPRETACIONES</b>		Filológica	Mítica y etnológica (formalistas) (psicología)	Sociohistórica Marxista Psicoanalista	Estudios sobre literatura infantil: Teorías feministas Psicología cognitiva

Cuadro 2. Síntesis de las etapas de la evolución del cuento de hadas de Teresa Colomer.

Fuente: “La formación y renovación del imaginario cultural: el caso de *Caperucita Roja*”. Lluç, Gemma y Montse Jutge, eds. *De la narrativa oral a la literatura para niños*. Bogotá: Norma, 2006. p. 84-85.



Cuadro 3. Síntesis de las transformaciones del cuento de hadas según Teresa Colomer.  
 Fuente: “La formación y renovación del imaginario cultural: el caso de *Caperucita Roja*”. Lluch, Gemma y Montse Jutge, eds. *De la narrativa oral a la literatura para niños*. Bogotá: Norma, 2006. p. 86.

En esta investigación interesa continuar la sistematización de los cambios estudiando qué pasa tras esta etapa de reformulaciones; es decir, analizar cómo se han modificado los cuentos de hadas para ajustarse al mundo globalizado de hoy, cómo acceden los niños a ese legado cultural y qué posibles repercusiones tiene, por ejemplo, entrar en contacto con obras que vulneran los textos canónicos aun antes de que los lectores estén familiarizados con éstos. También se pretende reflexionar sobre las posibles reformulaciones actuales con los cambios de paradigmas en las metanarraciones (v.g. la influencia de la hiperrealidad de la imagen), la institucionalización del juego y la parodia como modelo artístico, los filtros propios de la literatura infantil y juvenil, el transvase de medios, etc.

Los constantes cambios por los que pasan los cuentos de hadas en su instrumentalización en el marco de la industria del entretenimiento, llevan a preguntarse desde la didáctica de la literatura si los mismos siguen constituyendo un género ideal para la adquisición de aprendizajes literarios y sociales. Las posibilidades de responder a estos interrogantes dependen de la capacidad que se tenga de profundizar en las características de los textos que se agrupan hoy en día bajo este género. En este sentido, la investigación busca, por un lado, ofrecer un mirada panorámica de cuáles fueron los tipos de cuentos de hadas que se produjeron y circularon (se

han incluido reediciones) en España en la primera década de este siglo y, por otro lado, señalar las formas por las que se renueva y moderniza el cuento de hadas literario como producto cultural en los libros para niños.

#### NOTAS

1. Véase *La formación del lector literario: narrativa infantil y juvenil actual*, donde Teresa Colomer resume los debates generados en torno a los géneros fantásticos durante la segunda mitad del siglo XX.

2. Esta división entre “compactos” y “complejos” la plantea Bacchilega en términos de “tradicional” en contraposición a “postmoderno” o “performativo”. Harries problematiza el uso de “postmoderno” como una categoría porque existen cuentos de hadas literarios antiguos muy complejos, por tanto, la complejidad narrativa no es una característica exclusiva de las adaptaciones contemporáneas sino es toda una rama dentro del género que simplemente ha sido menos difundida, pues el canon se ha conformado en torno a los relatos más breves y simples.

3. Para Bakhtin, los textos dialogan entre sí y generan polifonía, es decir, voces heterogéneas que expresan la multiplicidad de los discursos de la comunidad cultural. Este dialogar conlleva que un texto sea reescrito, transformado en otro texto, que es, a su vez, susceptible a más transformaciones en su contacto con otros textos.

4. Genette, a partir de la idea de la literatura en segundo grado (es decir, los textos generados a partir de uno anterior) plantea una categorización para las distintas maneras en que los textos pueden relacionarse con otros textos; a saber relaciones intertextuales, paratextuales, metatextuales, architextuales e hipertextuales. Estas categorías están ampliamente descritas y demarcadas en su libro *Palimpsestos*, sistematización de la cual se valió Kristeva posteriormente para ahondar en la noción de intertextualidad.

5. Basándose en los estudios de Bakhtin, Kristeva acuñó el término intertextualidad para referirse a los distintos tipos de relaciones que establece un texto en relación a otros: alusiones, adaptaciones, imitaciones, parodias, anagramas, pastiche, etc. El término luego fue retomado por múltiples estudiosos estructuralistas y posestructuralista como Ricardou, Eco, Derrida, Genette y Barthes para sus propias indagaciones sobre las relaciones intertextuales.

6. Estas revisiones con intenciones políticas, civilizadoras, son denominados también como *cuentos de hadas fracturados* por Ruth Bottigheimer (*Zipes, Oxford Companion to Fairy Tales* 172). El término, sin embargo, es un tanto confuso porque se asocia a la famosa serie de dibujos animados del *Rocky & Bullwinkle Show* de los años sesenta, *Fractured Fairy Tales*, que eran parodias humorísticas más centradas en jugar con la ficción y sus límites. Por ello se ha optado por no referirse a estas versiones usando dicho término en este trabajo.

7. Véase *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings* de Vanessa Joosen, donde la autora se vale del modelo de Manfred Pfister para hablar sobre el tipo de relaciones intertextuales que se establecen entre las reescrituras de cuentos de hadas y las aproximaciones teóricas a éstos. Joosen clasifica las relaciones intertextuales de acuerdo a su grado de referencialidad (uso o mención de otros textos), *comunicatividad* (de acuerdo a su relación con textos canónicos literarios y teóricos y la conciencia de que los autores y lectores tienen de estos paradigmas), *reflexividad* o *autorreferencialidad* (la metaficción en función del horizonte de expectativas de los lectores), *estructuralidad* (explicitación de la estructura narrativa a través, por ejemplo, de la presencia de secuelas y precuelas) y de la selectividad (según el grado de saturación intertextual; si se trata de la alusión a toda una obra, su personaje, una cita del texto, etc.).

8. Para autores como Ariès y Postman existe una relación directa entre la cultura libresa y la conformación y transformación del concepto de infancia (recordemos que Rousseau decía en *Emilio o la educación* “La lectura es el flagelo de la infancia, pues los libros nos enseñan a hablar de cosas sobre las que no sabemos nada”). Según ellos, con la masificación de la imprenta no sólo se propulsó una cultura en torno al individuo sino que se generó una distinción entre infancia y adultez, ya que el acceso a la palabra escrita creaba una brecha de conocimiento entre unos y otros. Sin embargo, con la llegada de las nuevas tecnologías ese conocimiento progresivo dejó de ser tal, pues los niños comenzaron acceder a la información de manera directa, sin el control que imponía la familia o la escuela. A través de la televisión y los ordenadores se accede a la información de manera no jerárquica, el acceso es generado a partir de la imagen, lo cual por principio, implica que la información se muestra mas no se explica. En este sentido, es una vía menos efectiva para explicitar conceptos, que no conlleva necesariamente a una narrativa lineal, ordenada, sino que tiende a la simultaneidad.

9. Autores como Lionel Trilling (*Sincerity and Authenticity*) también coinciden con Benjamin en que la autenticidad (el valor) de una obra de arte reside precisamente en su capacidad de instruir, que detrás de los grandes clásicos suele haber un valor pedagógico, un sentido utilitario, una enseñanza, sea este para cosas prácticas o para cosas más abstractas como la educación sentimental.

10. Cada vez este término se emplea más para referirse a los materiales multimedia que buscan propiciar que los niños y jóvenes desarrollen competencias mientras se entretienen. Es un término problemático si se piensa que eso suele ser precisamente lo que caracteriza la literatura infantil y buena parte de los productos destinados para niños; la única diferencia sería el hecho de explicitar que se circunscribe a lo multimedia.

11. Un buen ejemplo de ello es la compilación de María Tartar *Los cuentos de hadas clásicos anotados* editado por Aires y Mares que incluye los cuentos más difundidos de Alexander Afanásiev, Hans Christian Andersen, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, los hermanos Grimm, Joseph Jacobs y Charles Perrault y las ilustraciones que clásicamente los han acompañando, figurando imágenes de Ivan Bilibin, Walter Crane, Gustave Doré, Edmund Dulac, Arthur Rackham, entre otros. Tanto el título de la compilación como la selección de autores e ilustradores o el mismo hecho de que sea Tartar (una de las académicas más conocidas en el campo de los estudios de cuentos de hadas) sugieren la existencia de un canon de cuentos de hadas, que hay unos que se han vuelto clásicos por su reiterada lectura, interpretación y edición. Así mismo, el libro de Tartar se aproxima a la noción de clásico desde la conciencia que estos cuentos son productos culturales; La recopiladora explica en sus anotaciones que le da peso tanto a los textos como a las imágenes.

12. Esta imagen hace resonancia con la del folklore y de la cultura popular que tanto le fascinaba a la intelligentsia del siglo XIX. Esa idea decimonónica de lo popular obviaba la cultura a la cultura de masas que comenzaba a instaurar la industrialización, como si hubiese una buena manera de ser popular (rural) y una que no era valorada (urbana). El paralelismo entre lo local y lo global resulta particularmente interesante, sobre todo si se piensa a la luz de las antologías de cuentos populares pues se establecen vínculos entre estas maneras antiguas y actuales de entender lo popular y lo local.

13. “Tampoco se pone vino nuevo en odres viejos, porque los odres revientan, el vino se derrama y los odres se pierden. ¡No, el vino nuevo se pone en odres nuevos, y así ambos se conservan!” Mateo 9:17.

14. No existe en castellano una traducción exacta para el término *handheld hipertext*, pero se refiere a cambios de formato y diagramación que permitan reproducir y poner a la mano la experiencia hipertextual. Véase “Radical Change Theory, Postmodernism, and Contemporary Picturebooks” de Eliza T. Dresang.



## PARTE II

### ¿POR EL CAMINO DE LAS AGUJAS O EL DE LOS ALFILERES? PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN Y ASPECTOS METODOLÓGICOS

#### 1. CONTEXTUALIZACIÓN, OBJETIVOS Y PREGUNTAS

 Como dice Stephen Greenblatt, “la obra de arte no es una superficie pasiva sobre la que la experiencia histórica deja una impronta, sino un agente creativo para la configuración y recreación de esta experiencia” (viii). Los cuentos de hadas, como expresión artística y como productos culturales, codifican las normas sociales y las convenciones literarias del pasado, a la vez que recrean las de la actualidad y ofrecen modelos para el presente y el futuro. Ellos transmiten y transforman un legado. Evocan una experiencia cultural distante, al tiempo que marcan la formación literaria de los niños enseñándoles cómo se cuentan y leen los relatos. Es válido, pues, preguntarse (tal como lo ha hecho la crítica por décadas) si hoy los niños pueden identificarse con el mundo simple, plano, donde se desarrollan estas historias o con sus héroes ingenuos, si los valores familiares y sociales que estos encierran aún tienen significado para ellos, que viven en un mundo tan complejo que resulta fantástico. Autores como Rudolf Schenda se plantean si el uso del cuento de hadas como fuente de transmisión de las historias ha sido sobreutilizado y si las formas del género se han desgastado por

abuso (90). En esta línea, siguiendo lo planteado por Barth en “The Literature of Exhaustion”, Cherie advierte que:

*Todas las tendencias literarias siguen un ciclo de resistencia-aceptación-decadencia y finalmente acaban por agotarse cuando las estrategias particulares y los temas de estas corrientes se convierten en un cliché. En paralelo a este descenso, las tendencias literarias suelen moverse a otras direcciones y se modifican y transmutan en una forma relacionada que, pese a ser diferente, resulta reconocible (140).*

En el caso de las versiones actualizadas de los cuentos de hadas pareciera que ya hay algunos tipos de cambios esperables (como las actualizaciones del cronotopo, la sustitución de personajes pasivos por activos, etc.), lo cual podría indicar que estamos en un momento de aceptación —o tal vez, incluso, decadencia— de lo que en su momento fueron nuevos modelos. A la par, en los últimos años del siglo XX y en los primeros del siglo XXI, los álbumes posmodernos han sido un espacio para la experimentación estructural de los elementos narrativos del lenguaje visual, así como para la incorporación de tendencias estéticas. Estas experimentaciones han pasado por un proceso de asimilación por parte de los lectores, quienes parecen recibirlos con naturalidad porque se reproducen continuamente en este soporte y en otros que le son familiares, como la televisión, el ordenador y las tabletas. En este sentido, cabe preguntarse cuál es el estado actual de la reformulación de la fantasía en los cuentos de hadas en formato álbum y si los modelos creados a partir de la década del setenta se han vuelto referentes básicos, reconocibles, naturales tanto para los creadores como para los lectores. A tal efecto, se diseñó una investigación no experimental de tipo documental, cuya validez reside en que las categorías provienen de dimensiones teóricamente elaboradas y sometidas a medición. El objetivo principal de esta investigación fue explorar qué ha sucedido con las reformulaciones en la oferta editorial existente en España, entre 2000 y 2010, dirigida a los niños de entre 5 y 10 años de edad.

Se hizo primero, entonces, un arqueo de material teórico y una revisión informal y general de libros para niños y películas para establecer las categorías de análisis que permitieran entender cómo va mutando el cuento de hadas en las adaptaciones actuales en la literatura infantil en el formato de álbum. Luego se revisó el corpus seleccionado bajo dichos criterios y mediante un análisis comparativo de las obras para dar cuenta de algunos de los procesos de actualización e hibridación.

Las preguntas que delinear el estudio pueden organizarse de acuerdo a tres ejes de indagación u objetivos específicos: qué características presentan los cuentos de hadas actuales, qué tipo de complejidad interpretativa requieren y cuáles son los procesos de modernización o actualización más frecuentes. A partir de las reflexiones de la crítica especializada a las que se ha hecho referencia en la **PARTE I**, se han situado en cada uno de estos ejes algunas preguntas específicas.

### **En torno a las características de los cambios narrativos con respecto a los cuentos tradicionales:**

- ¿Qué relaciones se establecen entre el álbum infantil y el modelo compacto del cuento de hadas?
- ¿Cómo se simplifican o se tornan más complejas las historias y en qué elementos narrativos lo hacen?

### **En torno a la complejidad interpretativa:**

- ¿Han sido las versiones escritas bajo la premisa de que el lector ya conoce las historias y qué relación tiene ello con las diversas formas de intertextualidad?
- ¿Se incorporan recursos metaficcionales?
- ¿Cómo funciona el humor como elemento de distancia interpretativa en estos relatos?

### **En torno a los procesos de modernización provenientes de otros códigos:**

- ¿Cuál es la influencia que han tenido los medios en los álbumes de cuentos de hadas para niños?
- ¿Qué tipos de referencias se incluyen sobre otros productos culturales en los álbumes de cuentos de hadas?
- ¿Cómo incide la complejidad visual en la actualización de las historias?
- ¿Cuáles son las interacciones que se establecen en los álbumes *entre* y *con* los distintos códigos artísticos?

Estas preguntas surgen del análisis teórico y siguen en la línea del modelo de interpretación planteado en el trabajo final de máster “Los cuentos de hadas post-Disney: el caso de *Los tres cerditos*” (Bellorín) y de los resultados obtenidos en esta investigación y en el artículo “Efectos especiales: el peso de los aspectos materiales del libro-álbum en adaptaciones actuales de *Los tres cerditos*” (Bellorín), que precede a esta tesis. Ambos textos analizan las variaciones que se hacen sobre el

mismo cuento tradicional en 18 álbumes partiendo de la hipótesis de que Disney ha influido las versiones multimodales de los cuentos de hadas más allá de la gran pantalla.

Los interrogantes aspiran, por un lado, ahondar en los aspectos que hacen los cuentos de hadas actuales más globales en el sentido expuesto en los apartados 3 y 4 de la **PARTE I** (si reflejan las sociedad de consumo, los medios, la fragmentación del mundo contemporáneo, etc.) y, por otro, revisar qué implicaciones puede tener para la complejidad narrativa e interpretativa el uso de estrategias de modernización de los relatos. Sin descuidar la descripción de aquellos productos más apegados a los textos tradicionales y canónicos, se presta especial atención a los efectos de la transmediación y de la intertextualidad en las nuevas obras, ya que el interés está fundamentalmente en mostrar las transformaciones.

## 2. EL CORPUS Y LOS CRITERIOS PARA SU SELECCIÓN

Con el fin de que el corpus a analizar constituyera una muestra representativa de los cuentos de hadas que circulan en las distintas regiones de España, se realizó una búsqueda en el Centro de Documentación de Literatura Infantil y Juvenil de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, el cual tiene la colección más completa de libros para niños en el país. Además de contar con un fondo bastante representativo de lo que se produce y circula en España, las recomendaciones de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez sirven de base para sus publicaciones y las orientaciones que ofrecen a padres, maestros, bibliotecarios y demás profesionales a través de su portal (antiguamente [www.sol-e.com](http://www.sol-e.com) y actualmente [www.canallector.com](http://www.canallector.com)), así como de sus otros servicios.

La búsqueda se hizo bajo la siguiente demarcación:

- Libros para niños entre 5 y 10 años, pertenecientes a la colección de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, que hayan sido publicados entre el 2000 y 2010, que sean cuentos de hadas o que aludan a éstos de forma sustancial. Se consideró como cuentos de hadas a aquellas obras que corresponden a la definición de *fairytale* explicada en la **PARTE I** de esta investigación. Entran tanto cuentos populares (maravillosos, de animales y de costumbres) en sus versiones literarias, como también cuentos de autor que retomen o jueguen con los motivos de éstos o los parodien. Es decir, se incluyen duplicaciones de cuentos de hadas literarios canónicos, cuentos de fusión de la narrativa tradicional con referencias contemporáneas y cuentos transfigurados (Zipes, *Subversion*).

- El corpus comprende originales y traducciones, así como primeras ediciones y reimpressiones por considerar que este tipo de obras también da pistas sobre qué circula, qué se lee, e incluso qué llega más tarde al mundo hispanohablante.
- Entre los cuentos de autor entraron los cuentos de hadas canónicos —las versiones estilizadas del folclore de los de los hermanos Grimm y Perrault pasando por creaciones como los cuentos de Andersen— hasta versiones actuales metaficticiales, como las de Lauren Child y Anthony Browne.

Como esta variedad de obras no se podía buscar bajo una sola palabra clave en la base de datos, se pidió a los referencistas de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez que generaran una primera búsqueda a partir de un cruce de descriptores, después de ofrecer ejemplos de álbumes y colecciones que incluyeran relatos convencionales, de fusión y transfiguradas a partir del corpus que se había usado en “Los cuentos de hadas post-Disney: el caso de *Los tres cerditos*” y de versiones emblemáticas de cuentos de hadas ilustrados para niños (muchos de los cuales aparecieron luego recogidas en el corpus). En el centro de documentación los libros están catalogados bajo el sistema Dewey y de acuerdo al tesoro de la institución (conformado por descriptores específicos para catalogar obras infantiles de acuerdo a sus características y posibles usos en sala), de tal manera que combinaron palabras claves de ambos. En consecuencia, los descriptores empleados fueron muy variados: incluían desde “cuentos populares”, títulos de cuentos canónicos, nombres de personajes, rasgos de la literatura metaficticional, etc. De esta primera búsqueda resultó una preselección que reunía 467 títulos, fundamentalmente álbumes, pero también antologías y cuentos por capítulos.

La selección fue revisada y depurada hasta llegar a 186 títulos, de los cuales 56 eran colecciones y 130 eran álbumes. Se descartaron las novelas o cuentos por capítulos muy largos, ateniéndose a las bases de *märchen* y a la caracterización del género desarrollada en la **PARTE I** de este trabajo. También se depuró la selección de libros que habían llegado al listado porque habían sido catalogados con descriptores que pueden ser propios de los cuentos de populares (v.g. hadas), pero que no son excluyentes respecto de otros géneros fantásticos de la literatura infantil (v.g. los relatos de fantasía épica). Sin embargo, como la idea era que quedaran representadas las diversas formas de transformación del cuento de hadas en los libros infantiles, no se excluyeron aquellas obras que no siguieran de manera estricta el esquema lineal de búsqueda del héroe, con lo cual entraron algunos álbumes que son menos narrativos como los de Sally Gardner.

Dado que la conformación del corpus en sí mismo supuso establecer qué es un cuento de hadas contemporáneo ilustrado para niños tanto por los referencistas como por mí, éste es inevitablemente subjetivo. Sin embargo, se sustenta en la amplia experiencia del personal del centro de documentación en catalogar obras y la propia como evaluadora por más de 15 años del Comité de Evaluación del Banco del Libro. En esta institución venezolana de fomento a la lectura también hay un centro de documentación especializado en literatura infantil donde se clasifican las obras tomando los descriptores del tesoro de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, los contemplados en el sistema Dewey y otros desarrollados por la misma institución. Ha de tomarse en cuenta que la catalogación por descriptores que estos centros realizan se traduce no sólo en la organización de sus respectivos acervos, sino también en la producción de publicaciones especializadas, premios, exposiciones, y cursos de formación para mediadores.

Una vez establecida la primera muestra, se contemplaron dos posibilidades de clasificación para la misma: a) colecciones y antologías y b) álbumes. La propuesta original era, por una parte, analizar las colecciones y las antologías como herederas de una tradición editorial con cierta forma establecida de reproducir y circular los cuentos de hadas. Por otra parte, se estudiarían las formas de actualización de los relatos en los álbumes atendiendo a los recursos que pueden tener las obras que combinen texto e imágenes para narrar.

De acuerdo a esto, las colecciones y las antologías fueron clasificadas según el origen del autor (canónico o anónimo, popular), el origen de las imágenes (de ilustrador canónico, ilustrador contemporáneo consagrado e ilustrador novel o en vías de consagración); a partir de la organización de la colección según a los elementos internos a la narración (por el tipo de personaje, por el lugar o por la clase de cuento popular; v.g. *Gigantones/Enanitos*, *Cuentos a la luz de un candil: cincuenta cuentos de hadas, astucia y encantamientos*, etc.) o elementos externos a la narración (autor o compilador, región o país de origen, popularidad; v.g. *Cuentos de Charles Perrault*, *Cuentos populares de Iberoamérica compilados* por Carmen Bravo Villasante, *Mis cuentos africanos* recogidos por Nelson Mandela, etc.). Así mismo, se organizaron según el estilo de las ilustraciones: clásicas (con imágenes canónicas, como las de Doré, o repeticiones o estereotipos creados a partir de éstas) y rompedoras, es decir, con ilustraciones que se distancian de las clásicas a través de una propuesta estética diferente. También se observó tanto el formato de los libros —el tamaño (grande, mediano y pequeño) y la presentación (tapa dura o rústica)— como los paratextos: si tenían prefacio, introducción o estudio preli-

minar, si incluían información sobre los autores, compiladores y/o ilustradores o si ofrecían información escueta sobre origen de los textos.

Aunque ya se había hecho esta clasificación, sabiendo que se trataba de un corpus diferente y que, por lo tanto, requería de un enfoque de análisis distinto al anterior, se pudo apreciar durante la recogida de datos que relacionar ambas muestras con parámetros diferentes iba a ser problemático. Tomando esto en cuenta, se optó finalmente por centrar el trabajo en las transformaciones de los cuentos de hadas en los álbumes y se dejó la descripción de las colecciones y antologías a un lado. Sin embargo, la data recogida está disponible en los anexos y sistematizada en cuadros y gráficos a fin de dar idea de algunas tendencias editoriales (véase **ANEXOS 4, 5 y 6**).

Para seleccionar los álbumes que se incluirían en el corpus se tomó como criterio la idea de Sophie Van der Linder de que un álbum es todo libro donde la imagen prepondera espacialmente (82). Se incluyeron, entonces, narrativas con imágenes (con pocas palabras o ninguna), álbumes donde la imagen y el texto comparten equitativamente el peso narrativo, así como libros ilustrados en los cuales el texto puede existir de manera independiente. Se excluyeron los libros de exhibición (diccionarios de imágenes sin intenciones narrativas) por no contar propiamente una historia.

Este corpus se nutrió de manera tangencial de una selección de películas y otras formas del cuento de hadas (video juegos, aplicaciones para tabletas), las cuales, aunque no fueran el objeto del estudio ni son mencionados de manera explícita a lo largo del mismo, sirvieron de referentes para explicar aspectos relacionados con la transmediación y la intertextualidad. Como se analizan álbumes publicados entre 2000 y 2010, se observaron películas estrenadas en el mismo periodo que estuvieran incluidas en el corpus del libro *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films* de Jack Zipes, donde el autor estudia la presencia de los cuentos de hadas en el cine desde sus inicios hasta hoy. Se partió de ese libro tanto porque es quizás una de las sistematizaciones más completas de la producción del género en el celuloide, como porque, como se ha dicho antes, en este trabajo se sigue el concepto amplio de cuentos de hadas utilizado por el especialista estadounidense. De las 126 películas correspondientes al periodo señalado, se revisó cerca del 50% (el listado de los films se encuentra entre los anexos). Este corpus suplementario responde a la premisa de que los relatos audiovisuales han influido la manera en que los cuentos de hadas son adaptados actualmente, no sólo en el cine sino también en otros medios. Por consiguiente, las estrategias

narrativas y visuales utilizadas en estas películas han sido tomadas en cuenta para establecer las categorías de análisis de este trabajo y como punto de comparación con las obras del corpus.

### **3. CRITERIOS PARA ANALIZAR Y CLASIFICAR: TAXONOMÍA A LA MEDIDA DE LOS CUENTOS DE HADAS CONTEMPORÁNEOS**

Como en cualquier estudio de género, aquí se busca mostrar cómo se manifiesta el cuento de hadas actual mediante un corpus representativo. Se contemplan los álbumes en relación con las características generales del género, se revela su lógica interna, se establecen comparaciones entre ellos y con otros textos base para entender cómo se actualiza el cuento de hadas en las distintas versiones, pues como bien dijo Todorov, “cada obra modifica la sumatoria de obras posibles, cada nuevo ejemplar altera la especie” (*The Fantastic 6*).

En la investigación se consideran elementos narrativos que puedan dar cuenta de los cambios acaecidos en los cuentos actuales respecto de su complejidad o simplificación narrativa e interpretativa. También se sopesarán las transformaciones producidas por la introducción de la imagen como parte, y no como simple ilustración, de los relatos. Finalmente, se tendrán en cuenta las transformaciones derivadas de la influencia de las versiones audiovisuales de los cuentos de hadas producidas a partir del siglo pasado. Tras la determinación de los elementos pertinentes en estos cuatro campos y de su análisis en el corpus, se espera hallar las principales claves de modernización o actualización de los cuentos de hadas en la complejidad interrelacionada de tendencias que los convierten en una producción más simple o más compleja respecto de las versiones tradicionales.

Para analizar el corpus se ha elaborado una serie de categorías propias, basándose en las aportaciones previas de distintos autores, las cuales se explican a continuación.

#### **3.1. CAMBIOS NARRATIVOS RESPECTO A LAS FORMAS TRADICIONALES**

Para describir y entender los cambios narrativos en los cuentos de hadas para niños se han determinado tres elementos narrativos susceptibles de ser relevantes para describir las transformaciones de versiones actuales. Concretamente, se han elegido los de *perspectiva*, *focalización* y *voz*; *relaciones espaciotemporales* y *motivación de los personajes*. A ellos se refieren los conjuntos de categorías del primer apartado de la ficha de análisis.

### 3.1.1 Perspectiva, focalización y voz

Tradicionalmente la crítica literaria no distinguía entre aspecto y persona verbal a la hora de describir la perspectiva narrativa utilizada en los relatos. Es decir, no se distinguía entre “quién ve” y “quién cuenta” (Colomer, *Lector literario* 172). Desde el estructuralismo, autores como Genette y Chatman han ahondado en esta diferencia para poder describir los juegos de focalización que caracterizan la literatura contemporánea. Dichos juegos orientan los eventos narrativos de tal manera que pueden generar ironía y cambios en la trama y en la caracterización de los personajes. En los álbumes, las diferencias entre lo enunciado por el narrador, lo visto por los personajes y por el lector tienen un efecto particularmente irónico por la naturaleza multimodal de los textos; la voz narrativa que cuenta en el texto los sucesos puede discrepar del punto de focalización de la narración visual y con ello generar juegos muy interesantes de perspectivismo.

Para este apartado se ha utilizado la ficha de análisis empleada por Teresa Colomer (*Lector literario*). Específicamente el apartado sobre los elementos del discurso, del que se toman los puntos concernientes a la perspectiva y la focalización. En tal sentido y buscando comprobar la complejidad de las versiones a partir de este punto, se ha seguido la categorización de Colomer cuando señala:

*Se ha distinguido entre relato no focalizado de Genette —el que corresponde al narrador omnisciente, aquel que sabe más que cualquier personaje— y otras focalizaciones. Este segundo grupo se ha subdividido, a su vez, en: focalización fija en el protagonista y otras focalizaciones. Este último ítem agrupa focalizaciones narrativas menos habituales, como la focalización externa, las internas en un personaje secundario, las variables, múltiples, etcétera (Lector literario, 172).*

### 3.1.2. Relaciones espaciotemporales

A partir de la teoría desarrollada por Maria Nikolajeva en *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature* se genera una categorización en torno a las relaciones espaciotemporales, las cuales, como se ha explicado en la **PARTE I**, progresan en la literatura infantil de un tiempo mítico, idílico, propio del mundo rural, a la linealidad moderna e, incluso a la heterotopía del mundo postmoderno. A través del estudio del cronotopo se ha procurado determinar en qué medida los álbumes de cuentos de hadas alejan la narración de la armonía inicial (apelando a imágenes de distintas formas de tiempo mítico), si el tiempo se hace cada vez más lineal y si los espacios se tornan más concretos.

En este sentido, se clasifican los álbumes de acuerdo a aquellos que tienen a) un marco espaciotemporal mítico, donde predomina un mundo ahistórico rural e idílico y b) aquellos lineales, modernos, históricos, donde hay presencia importante de elementos propios de las sociedades industriales o postindustriales.

### 3.1.3. Motivaciones

En los cuentos de hadas tradicionales, las acciones de los personajes suelen estar motivados por la supervivencia, el hambre, el deseo de cambio, la necesidad de restablecer un orden perdido o de experimentar algún tipo de transformación individual (Bottigheimer, *A New History* 6-13). Estas motivaciones, propias de la estructura del viaje descrita por Propp, pueden variar en las versiones contemporáneas de los cuentos de hadas. Las historias tradicionales están marcadas por las motivaciones de la figura del héroe, mientras que en las versiones actuales las motivaciones del protagonista no necesariamente determinan el desarrollo de las acciones. De hecho, pueden intervenir motivaciones externas a la historia, como cuando el narrador quiere llamar la atención sobre los mecanismos de la ficción.

En este trabajo se analizan los diversos tipos de motivación, unas dependientes del héroe: hambre y supervivencia, iniciación y ascenso o cambio en el orden social; y otras que introducen un tipo de motivación externa.

Se espera poder definir la incidencia que tienen las motivaciones en las transformaciones estructurales de los relatos, así como establecer si hay relaciones del tipo de motivación con otros cambios en los elementos narrativos, tales como la focalización y las variaciones espaciotemporales (v.g. ¿qué mueve a los personajes y qué orienta a la acción cuando las historias se han desplazado del contexto rural al urbano?).

## 3.2. LA COMPLEJIDAD INTERPRETATIVA

El objetivo de este conjunto de categorías es entender, por un lado, qué demandan los álbumes de cuentos de hadas en cuanto a conocimientos previos y participación de los lectores en la construcción de sentido y, por otro, qué influencia tienen tanto en la producción de los textos como en las rutas que toma la historia durante el proceso de la lectura. La complejidad interpretativa de las obras para niños depende, en buena medida, de la distancia que establece el narrador frente al autor, el lector y el tema. Como puede suponerse, en el caso de los álbumes la distancia se establece no sólo en los textos sino también en las imágenes y en el contrapunteo entre ambos códigos.

Las formas de distancia contempladas se refieren a las referencias explícitas a conocimientos culturales previos, a la presencia de rasgos metaficcionales e intertextuales y a la distancia establecida por los recursos humorísticos.

### 3.2.1. Referencia a la comunicación literaria, metaficción e intertextualidad

Según Colomer (*Lector literario*, 172-174), la distancia puede crearse a partir de la *explicitación de las relaciones intertextuales o de otros tipos de conocimientos culturales previos* (los vasos comunicantes entre textos escritos por el mismo autor, del mismo género, de otros géneros, con textos de otros medios, etc.; las referencias a la cultura de masas, a obras arte universales, elementos de las tradiciones locales, etc.), la *ambigüedad de significados* o la *polisemia*, así como *las referencias a la comunicación literaria*: recursos ficcionales que le recuerdan al lector que se encuentra ante un artefacto, que explicitan el pacto narrativo mediante la apelación directa y recurrente del narrador al lector, etc. Esta constante contextualización a través de marcas culturales y referencias a la literatura, se enriquece en algunos álbumes con guiños metaficcionales donde la escritura “de manera autoconsciente y sistemática llama la atención sobre su naturaleza de artefacto para plantear interrogantes acerca de la relación entre la ficción y la realidad” (Waugh 2). La saturación intertextual y las alusiones a la comunicación literaria, como formas de metaficción, tienen maneras particulares de expresarse en los álbumes infantiles, de modo que en el análisis se privilegia concretamente las referencias a la comunicación literaria, la metaficción y la intertextualidad.

Para la interpretación del sentido del uso de estos elementos en los relatos actuales, se han tomado en cuenta como indicadores las variaciones descritas por María Cecilia Silva-Díaz en *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario: indeterminación* (imprecisiones, ambigüedades y contradicciones en el texto compuesto), *reverberación* (eco de otras historias o materiales), *cortocircuito* (desdibujamiento de los límites, salto entre los elementos narrativos) y *juego* (estructura lúdica construida para que el lector participe en la creación de significados como un jugador, ilustraciones que hacen referencia a sí mismas, historias que se narran simultáneamente o desde varios puntos de vista).

### 3.2.2. Humor

El humor es el otro recurso para generar distancia señalado por Colomer (*Lector literario*). Las formas bajas del humor —comicidad, farsas, comedia física, payasadas, etc.— suelen ser más cercanas a los lectores y de menor complejidad inter-

pretativa, mientras que las formas altas —parodia, sátira, ironía, etc.— implican un esfuerzo mayor de interpretación o que el lector esté más entrenado y posea ciertos referentes. Dada la importancia que tiene el humor en las obras infantiles, y considerando que éste se puede presentar en los álbumes de cuentos de hadas desde sus formas más simples hasta las más complejas, se ha seguido la distinción establecida en la ficha de análisis de Colomer (*Lector literario* 314). De acuerdo a esto, las obras se clasifican según: *humor en general y juegos de absurdo, desmitificación y parodia y transgresión de las normas de conducta*.

Bajo *humor general y absurdo* se reúnen aquellas obras donde se juega con las incongruencias, se presentan situaciones cómicas, chistosas o ridículas a través de payasadas, farsas, el uso de la exageración, la caricaturización, la presencia de lo grotesco y la recreación de la comedia física en las imágenes (trompadas, escenas graciosas de persecución, etc.). Así mismo, se consideran dentro de esta categoría aquellos álbumes donde se presentan situaciones absurdas, ilógicas o en los que hay juegos de palabras propios del nonsense.

La categoría *parodia y desmitificación* se utiliza para caracterizar a aquellas obras donde se presentan formas más complejas de humor como la parodia, evidentemente, la ironía, la sátira y el sarcasmo. Todas estas formas de humor suponen procesos cognitivos más elevados. También implican que el lector se ubique con marcada distancia del suceso o del personaje, que pueda reconocer la intención de parodiar elementos formales y recurrentes en las obras tradicionales o entender el juego irónico que se hace con el sentido o significado de las cosas (Culler 154).

Se ha asumido la transgresión desde la concepción bahktiana de lo carnavalesco. En este sentido, se observa si los libros subvierten las relaciones de poder mediante la burla y la escatología o la representación grotesca de otras funciones corporales. Entran, pues, aquellas obras donde se aborda lo incorrecto, lo soez, lo que resulta inapropiado, poco agraciado, en el marco de las convenciones sociales y se estudia si el humor se presenta como una manera de desmontar los sistemas jerárquicos.

### 3.3. LA COMPLEJIDAD VISUAL A PARTIR DE LAS RELACIONES TEXTO-IMAGEN

Como se ha indicado, todos los libros que conforman el corpus para el análisis son álbumes. Dado que el género se define a partir de su relación texto-imagen, de cómo se reparte la carga narrativa entre los dos sistemas de signos, se estudia cómo

se da esta interacción entre lo icónico y lo verbal en los cuento de hadas actuales. Las relaciones texto-imagen en los álbumes pueden ser muy variadas y han sido categorizadas por autores como Schwarcz, Sipe, Nikolajeva y Scott.

La forma más simple de interacción sería una relación de congruencia o de acuerdo en la que tanto el texto como las imágenes dicen más o menos una misma cosa. Pero en los álbumes, donde las ilustraciones llevan la mayor parte de la carga narrativa y el texto es selectivo en cuanto a qué narra, suelen generarse relaciones muy curiosas entre ambos lenguajes. Las imágenes pueden elaborar, especificar, ampliar, extender, complementar el texto o pueden, incluso, contradecir o desviarse completamente de éste hasta plantearse como historias opuestas o paralelas (Schwarcz). A partir de relaciones de este tipo, el lector puede ser introducido a conceptos abstractos y complejos como la parodia o la ironía. Todo ello, como señala Lewis, en el marco de una interacción lúdica y crítica. Ésta puede ser tanto placentera como juguetona, en cuanto que el contrapunteo entre los códigos semióticos invitan al lector a indagar en las posibles interpretaciones de lo construido entre éstos. Así, se establecen relaciones de complicidad entre los personajes, el narrador y los lectores, quienes se involucran en el desarrollo de la historia como compañeros de juego.

Las relaciones texto-imagen pueden ir de muy simples a complejas. Esta interacción entre ambos sirve tanto para describir los libros como para determinar las exigencias de éstos para con sus lectores. Para abordar este tema, se ha optado por seguir las categorías de Nodelman (*Words About Pictures*) por su claridad:

**a.) Acuerdo:** cuando la relación entre ambos sistemas es simétrica. Texto e imagen dicen casi lo mismo. Este tipo de relación no tiene porqué ser necesariamente de redundancia, puede haber un grado de elaboración; es decir, que la imagen agregue algo de información. Por ejemplo cuando el texto se refiere al personaje por un nombre y está caracterizado en la imagen como animal, pese a que se infiere por el texto que se trata de un niño. Es decir, la imagen puede especificar un grado más lo que dice el texto, sin desviarse.

**b.) Extensión:** el texto es selectivo en cuanto a lo que narra y la imagen ofrece más información mediante detalles. Ésta última puede, por ejemplo, ampliar el marco narrativo (utilizando recursos como abrir el campo visual) permitiendo al lector observar más cosas de las que explica el texto. En la extensión también se establece una relación de sinergia donde ambos códigos se potencian al interactuar.

**c.) Contradicción:** la imagen no es completamente congruente con el texto, lleva la interpretación a otro lugar, aunque no sea del todo contrario. La imagen

puede llegar incluso a oponerse o contradecir lo que se dice en el texto. Con frecuencia se utiliza para generar humor y apelar a la complicidad del lector que es capaz de ver las contradicciones entre ambos códigos.

Estas precisiones en torno a las relaciones texto-imagen también pueden ayudar a establecer si se da una sinergia entre ambos códigos, si se potencian al interrelacionarse o si se presenta, más bien, una relación irónica en la que se enfrentan los sentidos, etc. En un mismo libro puede haber todas estas formas de relación texto-imagen; de hecho, pueden variar de una doble página a otra, con lo cual, en el análisis, se señala si hay más de un tipo de relación, a fin de establecer hipótesis sobre la función que éstas puedan tener en la narración.

### **3.4. INFLUENCIA DE LOS MEDIOS Y DE LA LITERATURA INFANTIL ACTUAL**

Además de las categorías utilizadas para describir los aspectos narrativos de los álbumes, se han definido otras para explicar las adaptaciones y las adecuaciones más frecuentes que tienen lugar en los cuentos de hadas para niños. Éstas derivan de los mismos mecanismos que utiliza la literatura infantil con el fin de hacer que los textos sean aptos para sus destinatarios, así como de la influencia de los medios audiovisuales. Las consideraciones que emplean Zipes, Albero, Duran y Duran, Bruzzone, Geer, Shortleeve, Rahn, Woods, Hasting y Lluch para analizar la disneyficación y las formas de transposición del cine, se han trasladado a este contexto suponiendo que los procesos de adaptación son similares. Se ha formulado así una serie de categorías que pretenden ahondar en la distinción entre lo universal y lo global y que se incluyen en la ficha de análisis para constatar su presencia en los cuentos de hadas actuales. Las categorías contempladas se resumen en los apartados siguientes:

#### **3.4.1. Estiramiento y subjetivización del tiempo**

Como ya se ha dicho antes, los cuentos populares pertenecen a un tiempo mítico y colectivo, sin embargo, en las versiones de Disney y las posteriores hay una tendencia a hacer que el tiempo se vuelva lineal e individual. Esto se logra a través de distintos mecanismos, pero el principal es la subjetivización. Ésta se puede dar a partir del uso del discurso surrealista, representado imágenes psíquicas tanto del narrador como de los personajes; es frecuente que el paisaje sirva de representación del mundo interior de ambos. La subjetivización también puede darse mediante los juegos de focalización, que se manifiestan tanto en el punto central de la trama como en la perspectiva desde la cual se cuenta la historia. En los libros

para niños esta focalización podría hacerse desde aspectos narrativos, como contar la historia en primera persona, o mediante juegos de perspectiva creados en las imágenes.

Del mismo modo, las versiones audiovisuales se caracterizan por este estiramiento y alineamiento del tiempo, determinado fundamentalmente por la morosidad narrativa y por los juegos con el cronotopo, que buscan desplazar las historias hacia una linealidad que las haga más contemporáneas y quizás más apetecibles para el público infantil. En el caso de los álbumes esto podría presentarse más a modo de juego con el cronotopo en las ilustraciones (v.g. proliferación y alternancia de escenarios con marcas espaciales y temporales concretas y no vagas como en las historias tradicionales).

La ficha de análisis se dirige a observar la presencia de este fenómeno al que contribuyen recursos como los ahora señalados: el uso de la primera persona, los juegos de perspectiva de las imágenes o la proliferación y alternancia de los escenarios.

### **3.4.2. Énfasis en los elementos humorísticos**

El humor y la comicidad, son elementos claves para edulcorar una historia o hacerla potable para un público más amplio. Esto se apoya en la idea de que el entretenimiento se basa en el divertimento; de allí que los chistes y los guiños sean recursos ampliamente usados en las versiones cinematográficas. Además de esto, el humor también es importante para la reconstrucción del lector implícito pues, dependiendo de si se emplean sus formas altas o bajas, puede que en lugar de hacer más accesible la historia, ésta se torne más compleja, como sucede a veces con la parodia. Por tal razón, los recursos de humor podrían aparecer con mayor frecuencia en los cuentos de hadas contemporáneos. En tal sentido, la ficha se dirige a observar el peso que tiene el humor en los cuentos de hadas analizados.

### **3.4.3. Reducción de la violencia y la sexualidad (un grado más)**

En el paso de la oralidad a la escritura, los cuentos populares ya fueron despojados de elementos violentos y sexuales. Cuando estas versiones comenzaron a formar parte de la literatura infantil fueron depurados aún más y, en general, las versiones cinematográficas continúan profundizando en esta tendencia de “sanear” los cuentos de hadas. Los elementos sexuales son sustituidos por referencias al amor romántico y juegos cándidos de travestismo. Con respecto a la violencia, debido al influjo de las tiras cómicas y de los dibujos animados, a veces se insiste

en los episodios agresivos o se agregan secuencias narrativas violentas pero enmarcadas en la comicidad, de manera que éstas pierden fuerza, se neutralizan. La ficha de análisis se dirige a observar si en los cuentos de hadas actuales se ha producido también esta nueva reducción.

#### **3.4.4. Reducción de secuencias narrativas y creación de subtramas a partir de la incorporación de nuevos personajes**

En muchas versiones de Disney se crean personajes secundarios para alargar la historia y reforzar elementos importantes de la misma al establecer paralelismos entre los protagonistas (héroes y antihéroes) y sus mascotas o ayudantes. Por otra parte, una de las formas más frecuentes de traspaso de los textos canónicos a la literatura infantil es el *digest*. Es común que se eliminen secuencias para hacer el relato más ágil y comprensible para la audiencia y, en el caso de los álbumes, para amoldarse a la extensión de éstos. El análisis se dirige a observar si esto ha sido trasladado a literatura infantil, por ejemplo creando subtramas con personajes que aparezcan en las imágenes pero que no estén presentes en el texto, o que aparezcan sólo en las viñetas sin ser parte de las ilustraciones, o que ni siquiera cumplan una función narrativa, sino que formen parte del escenario, adoptando la función de figurantes, más que de personajes.

#### **3.4.5. Predominio de lo técnico y complejidad visual**

Dando tal vez por sentado que las historias ya son conocidas, o quizás siguiendo los patrones de la industria del entretenimiento, en los cuentos de hadas contemporáneos muchas veces se torna más importante el cómo se cuenta lo que ocurre que el relato en sí mismo. Es el caso del protagonismo concedido a los efectos especiales en las películas. En los álbumes, la forma en que se establece la relación texto-imagen, el estilo utilizado, el punto de focalización de la imagen (como si se tratase de un plano fílmico), etc. pueden adoptar esta priorización. A esto se suman todos los recursos de ingeniería del papel y los juegos con el formato y el libro como soporte. En este sentido, el análisis se dirige a observar si en algunos álbumes sobre cuentos de hadas el foco está puesto en el predominio de los recursos materiales y técnicos, así como en la complejidad visual.

#### **3.4.6. Referencias a la cultura de masas, los medios y a la ficción audiovisual**

Como productos culturales actuales, los álbumes de cuentos de hadas hacen explícita su pertenencia a la aldea global. Esto se pone de manifiesto en el hecho

de que se nutren de otras historias, películas, referencias propias de la cultura de masas, obras de arte, etc., y su uso se halla muy extendido en la ficción audiovisual, la cual tiene en cuenta los referentes de su público. La ficha se dirige a recoger el uso de este recurso referencial en los álbumes actuales. Se señala si hay alusiones a la ficción audiovisual más allá de una atmósfera o tono general.

### 3.5. SOBRE LA FICHA, EL MANEJO DE LOS DATOS Y LA INTERPRETACIÓN

Todas las categorías expuestas forman parte de la ficha que se ha utilizado para el vaciado y que se encuentra recogida al final de este apartado. Ésta sirve para contabilizar la frecuencia con la que se repiten las características (los indicadores) que se reúnen bajo las categorías y las subcategorías de análisis con la intención de ofrecer una base descriptiva.

Las fichas correspondientes a los 130 álbumes que conforman el corpus final se vaciaron en hojas de cálculo de Excel (**ANEXO 3**), basadas en un libro de códigos (**ANEXO 1**) con respuestas simples y múltiples. Los datos fueron analizados utilizando el paquete estadístico SPSS 21 (IBM SPSS Statistics). El vaciado fue expresado numéricamente y en términos porcentuales en cuadros y gráficos, dando lugar a un análisis de la data cuantitativa que permitió establecer las tendencias dominantes en el corpus (véase **ANEXO 2**). Con esta información, se procedió luego a relacionar de manera exploratoria los elementos para obtener una primera panorámica sobre la forma en que los tres primeros apartados, referidos a *los cambios narrativos*, *la distancia interpretativa* y *la complejidad visual*, se relacionaban con los resultados del cuarto apartado, referido a *la influencia de la literatura infantil y de los medios en la producción* de álbumes de cuentos de hadas. En este proceso se constató que la ficha resultaba un buen guión para organizar las preguntas de investigación y observar qué tipo de cambios y actualizaciones eran frecuentes en los álbumes.

El análisis cuantitativo sirvió de cimiento para el estudio cualitativo desarrollado a lo largo de los capítulos de la **PARTE III** de este trabajo. A partir de la frecuencia con la que se repetían los ítems de la ficha, se puso de manifiesto la necesidad de analizar las relaciones existentes entre los elementos de la misma para contestar las preguntas de investigación y describir los diversos tipos de patrones en las mutaciones de los cuentos hadas a través de la ejemplificación. El análisis estadístico preliminar no se ha incorporarlo al texto principal para no romper el estilo analítico y globalizador de la tesis con datos numéricos que, por su fragmentariedad, quiebran el discurso predominante, pero está registrado de mane-

ra exhaustiva en el **ANEXO 2**. Así mismo, en el comienzo de la **PARTE III** se expone brevemente cómo se dio la transición entre el análisis cuantitativo y el cualitativo y se explica cómo se decidió orientar el análisis para el redactado final y por qué.

La **PARTE III** se organizó en torno a los núcleos de interacción detectados y se situó deliberadamente en un nivel de interpretación más general y teórico, acorde con la interpretación de fenómenos artísticos como el investigado. En el análisis de las interrelaciones aparecieron algunos nuevos indicadores no contemplados en la ficha inicial. Se decidió incluir la valiosa información emergente que se reveló durante análisis del corpus más allá de lo que admitía recoger el primer instrumento de análisis. Por ejemplo, para dar cuenta de lo hallado resultó pertinente en algunos casos retomar categorías de la ficha de Colomer (*Lector literario*) que no se habían considerado centrales en este estudio, como la representación del mundo en la literatura, que incluyen elementos de novedad temática, tipo de desenlace, tipos de personajes y escenarios, así como sus respectivas características. También, aunque de manera más esporádica, la *fragmentación* a partir de la autonomía de las unidades narrativas y la mezcla de géneros literarios. Así, durante el análisis del corpus, se perfilaron algunos indicadores con anotaciones sobre los indicios que se iban revelando como más productivos, de forma que se desglosaron o ampliaron los indicadores de algunas de las subcategorías contempladas. Los resultados de los indicadores añadidos no se vaciaron de forma exhaustiva, sino que sirvieron para incorporar nueva información que fue utilizada en la interpretación analítica de los resultados. La ampliación y concreción de la ficha ofrece también pistas para la reformulación futura de nuevos instrumentos de análisis de categorías específicas en este campo.

A continuación se incluye la ficha de análisis en la que puede verse las categorías y las subcategorías previstas inicialmente y que se utilizaron para el vaciado exhaustivo del corpus. En las columnas del medio y de la derecha se han señalado en gris las subcategorías y los indicadores que se añadieron más tarde, durante el proceso de vaciado de los textos y que fueron utilizados durante el proceso de interpretación.

## FICHA DE ANÁLISIS DEL CORPUS

CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	INDICADORES
<b>Cambios narrativos respecto a las formas tradicionales</b>	Perspectiva, focalización y voz narrativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Primera, segunda o tercer persona</li> <li>• Focalización:               <ul style="list-style-type: none"> <li>- No focalizada</li> <li>- Focalizada en el protagonista</li> <li>- Otros tipos de focalización</li> </ul> </li> </ul>
	Relaciones espaciotemporales (Cronotopo)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mítico (idílico, rural, ahistórico)</li> <li>• Lineal (industrial, histórico. Si es postindustrial puede presentarse a modo de heterotopía)</li> </ul>
	Motivación	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Supervivencia, hambre</li> <li>• Iniciación en la vida adulta (incorporación de las convenciones sociales, confrontación de fuerzas superiores, etc.)</li> <li>• Cambios en el orden social (restauración; instauración de un nuevo orden: de la pobreza a la riqueza)               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Otras (justicia civil, subversión de las normas sociales, juego, explicar cómo funciona la ficción)</li> </ul> </li> </ul>
	Cambios en la estructura y los finales	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estructura tradicional (viaje del héroe, orden lineal, estilo compacto)</li> <li>• Estructura fragmentada (no lineal, con saltos espacio temporales; historias contadas simultáneamente, historias dentro de otras historias, etc.)</li> <li>• Finales:               <ul style="list-style-type: none"> <li>- Final tradicional: satisfactorio, cerrado</li> <li>- Dos finales (final + segundo final reconciliador o moralizante)</li> <li>- Final insatisfactorio u opera aperta</li> </ul> </li> </ul>

CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	INDICADORES
<b>Complejidad interpretativa: distancia entre el texto y el destinatario</b>	Referencias a la comunicación literaria y explicitación del pacto narrativo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Narrador dirigiéndose al narratario (referencias al acto de contar cuentos, alusiones a la tradición oral, etc.)</li> <li>• Referencias al cuento de hadas como género y a otros géneros</li> </ul>
	Conocimientos culturales previos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Referencias a arte de la alta cultura</li> <li>• Referencias a la cultura de masas</li> <li>• Referencias a aspectos históricos o tecnológicos</li> </ul>
	Saturación intertextual y metaficción	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cruces de géneros, reverberaciones de otras historias, alusiones a otras obras del mismo autor</li> <li>• Imprecisión, indeterminación</li> <li>• Juego (elementos lúdicos en la estructura, invitación al lector a participar como un jugador)</li> <li>• Simultaneidad</li> </ul>
	Humor	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Comicidad simple (incongruencia en el uso del lenguaje y en las situaciones; comedia física, payasadas, farsa, caricaturización, etc.)</li> <li>• Transgresión (escatología, mofa de convenciones sociales, etc.)</li> <li>• Parodia (reelaboración, reinterpretación intencionada de los referentes), ironía (estructural, literaria, cósmica) y sátira</li> </ul>
<b>Complejidad visual a partir de las relaciones texto-imágenes</b>	Acuerdo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Texto e imágenes transmiten esencialmente lo mismo con diferencias mínimas</li> </ul>
	Extensión	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Las imágenes expanden, narran más cosas</li> </ul>
	Contradicción	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Las imágenes difieren, se desvían del texto o lo contradicen del todo</li> </ul>

CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	INDICADORES
<p><b>Influencia de la literatura infantil actual y de los medios: adecuaciones, adaptación y transmediación</b></p>	<p>Estiramiento y subjetivización del tiempo</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Morosidad narrativa</li> <li>• Proliferación y alternancia de escenarios</li> <li>• Perspectivismo</li> <li>• Representación subjetiva, psicológica del tiempo y del espacio (cronotopo onírico; correspondencias entre el mundo interior y el mundo exterior)</li> </ul>
	<p>Mayor profundidad en la caracterización de los personajes y escenarios</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nombres, vestimenta, cambios en el género o en la etnicidad del personaje.</li> <li>• Precisión histórica</li> <li>• Representación espacio temporal detallada</li> </ul>
	<p>Énfasis en los elementos humorísticos</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mediante la burla, los chistes, las exageraciones y la caricaturización</li> <li>• Mediante la parodia (reinterpretación, recontextualización, juego con los referentes, etc.) y la ironía (estructural, literaria, cósmica), del perspectivismo, la autoreferencialidad</li> </ul>
	<p>Reducción o aumento de la violencia y lo sexual (un grado más)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Representaciones suavizadas, trivializadas, edulcoradas de la violencia y el sexo</li> <li>• Domesticación del argumento, reducción de lo ominoso</li> </ul>
	<p>Reducción de secuencias narrativas o añadidura de subtramas y nuevos personajes</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Presencia de ayudantes que repiten lo que hacen los personajes principales (duplicadores)</li> <li>• Presencia de figurantes: animales con mínima o ninguna función narrativa, que hacen de parte del escenario.</li> <li>• Creación de subtramas a partir de nuevo personajes o para mostrar varias perspectivas de una misma historia.</li> <li>• Eliminación de secuencias narrativas con respecto a las historias tradicionales</li> </ul>
	<p>Predominio de lo técnico y de la complejidad visual</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Uso expresivo y narrativo de los paratextos of (portada, contraportada, página de créditos, viñetas, etc.) y del diseño.</li> <li>• Uso de la ingeniería del papel, pop-ups, propuestas juguetonas o novedosas con el formato.</li> <li>• Ilustraciones abstractas, complejas, alusiones a formas sofisticadas, “adultas”, de arte.</li> </ul>
	<p>Referencias a la cultura de masas, los medios y la ficción audiovisual (cine, TV, apps., etc.)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Moda</li> <li>• Referencia a los medios de transporte (coches, aviones, trenes, etc.) y de comunicación (periódico, televisión, etc.), así como a la tecnología (artefactos, máquinas).</li> <li>• Referencias explícitas a la cultura de masas: cine, música (presencia de instrumentos o alusión a géneros: jazz, rock, pop, etc.) a través de la caracterización de los personajes y de los ambientes.</li> </ul>

A través del proceso de análisis del corpus de acuerdo a la ficha, las variables teóricas se convirtieron en variables empíricas y los conceptos de teoría literaria y cultural se volvieron susceptibles de ser medidos. En los anexos se incluyen los siguientes documentos relacionados con esta fase de obtención de datos:

1. Libro de códigos para la base de datos de los álbumes
2. Análisis cuantitativo a partir del vaciado de las fichas de los álbumes
3. Base de datos del corpus de álbumes infantiles con el vaciado de la ficha de cada uno de los álbumes
4. Libro de códigos del corpus analizado y descartado: antologías y colecciones
5. Cuadros y resultados porcentuales de cada ítem de la ficha con gráficos ilustrativos del corpus analizado y descartado: antologías y colecciones
6. Base de datos del corpus descartado: antologías y colecciones



## PARTE III

### TRANSFORMACIONES EN EL CUENTO DE HADAS INFANTIL

*Los cuentos de hadas son parte de nuestro modo de pensar y de expresarnos  
en el día a día, y nos ayudan a dar forma a nuestra vida.*

ARTHUR RACKHAM

**E**l como se ha expuesto en la primera parte de este trabajo, aún sigue viva la idea de que el cuento de hadas es un género privilegiado para la transmisión cultural. Posee un significado latente que sobrevive el paso del tiempo porque se trata de un contenido inherente a la naturaleza humana, ya sea porque, como afirmaba la analista junguiana Marie-Louise Von Franz, son la forma más pura y simple del inconsciente colectivo o porque constituyen un material ideal para propiciar múltiples aprendizajes. Esto puede apreciarse en las versiones canónicas escritas de cuentos de hadas para niños, en los que la función social era bastante explícita: se buscaba transmitir valores para la convivencia y la supervivencia, así como enseñanzas ligadas al resguardo de la infancia (como cuidarse de los desconocidos y ser obedientes). El carácter moral era tan explícito que se convertían en severos cuentos de advertencia que perdían la picardía de las versiones orales. Posteriormente, las versiones que hizo Disney de estos relatos se cargaron de una moralina que acentuaba aspectos como el valor de ser trabajador, industrioso, práctico y perseverante. Pero, al parecer, en las versiones posteriores a Disney esta tensión puesta en los aspectos morales del cuento de hadas se diluye, se suaviza, o se inclina a ofrecer enseñanzas de otro tipo.

En el caso de los álbumes, se sigue transmitiendo una herencia que no sólo se circunscribe al legado de una cultura oral sino también a capas que provienen de otros álbumes y libros ilustrados, de películas, de las maneras en las que leemos en pantalla, de la cultura de masas, etc. Estudiar esta fuerza intertextual y los efectos de la transmediación parece fundamental para comprender qué es lo que exactamente se está proponiendo a los niños en estas adaptaciones actuales. En esta parte del trabajo se busca mostrar las características de los álbumes de cuentos de hadas producidos y difundidos en la actualidad para ver en qué medida se ajustan a las condiciones que se le atribuyen al género.

En el análisis cuantitativo (que puede verse en detalle en el **ANEXO 2**) se determinó que la mayoría de las obras, a grandes rasgos, preservaba la tradición literaria, en la medida que se conservaba la configuración espaciotemporal propia de la estructura lineal del viaje del héroe (80,8%). También que prevalecía la perspectiva omnisciente (85,4% de los libros resultaron ser narraciones no focalizadas) y las motivaciones propias de los cuentos maravillosos clásicos. En cuanto a la complejidad visual, en los álbumes predominaron las relaciones en las que el texto y la imagen estaban de acuerdo (66,3%), seguidas por aquellas donde la imagen expandía de manera significativa lo dicho en el texto (28%). En unos pocos libros se presentaron relaciones de contradicción de ambos códigos (5,7%). La distribución de estas relaciones es muy consecuente con las convenciones del álbum.

Aunque los aspectos mencionados muestran que los libros se inclinan a mantener una línea conservadora, se registraron también algunos cambios en los elementos narrativos, los cuales no sólo estaban presentes en el texto sino también en las imágenes. Uno de los cambios más destacables es la tendencia a que los relatos estén focalizados en los protagonistas u otros personajes por la red de vínculos que esto establece con elementos como las modificaciones estructurales (que la estructura sea fragmentada o se desarrolle a modo de secuela, tenga otro tipo de final, etc.), la caracterización a través del perspectivismo, la complejidad visual por la contradicción entre códigos, entre otros. Las transformaciones en las relaciones espaciotemporales resultaron igualmente importantes para establecer las vías de renovación de los relatos, ya que se encontró que en una proporción de los libros (16,2%) se expresaba el mundo interior de los personajes en las imágenes y que las historias se ampliaban a través de la presencia de nuevos escenarios. Así mismo se reveló que se aludía de manera específica tanto a elementos de la cultura de masas y a los medios como a la ficción audiovisual (14,6%) en porcentajes similares (17,7). Por último, se evidenció que la relación entre las motivaciones, las accio-

nes de los personajes y el desarrollo de la trama se hacía más compleja en tanto que había historias que no se articulaban exclusivamente en torno a las motivaciones del héroe, sino que se organizaban también a partir del antihéroe o las intenciones del narrador (28,4% de los álbumes presentaba motivaciones que se salían de las tradicionales). Todo ello incide en la estructura: se reducen las secuencias narrativas o se amplían, el foco de las historias puede desplazarse a la parodia y a la metaficción, con lo cual el narrador se dirige al narratorio para invitarlo a entrar en el juego intertextual, llamando su atención sobre las reverberaciones de otras historias, invitándole a reflexionar sobre las características, los personajes y demás elementos del género, etc.

Como se puede observar, en efecto, la ficha permitió tanto categorizar y dar elementos de orden para abordar el estudio de cada libro del corpus, como detectar tendencias. La distribución porcentual de los elementos da cuenta de la tensión existente entre las formas empleadas para mantener la tradición de los cuentos de hadas dentro de los límites de la literatura infantil y el impulso de renovar el género a través de la incorporación de formas de narrar y temas más actuales (véase ANEXO 2). Sin embargo, esta información sólo contesta la pregunta de cómo se dan las reformulaciones en los álbumes contemporáneos en grado superficial. El análisis cuantitativo describe en un nivel básico el *qué* y el *cuánto*, pero el cómo queda apenas asomado. La ficha, en este respecto, funciona como una guía para indicar la preponderancia de los elementos, pero que tiene sus limitaciones para mostrar los pequeños detalles y matices que van dando forma a las transformaciones de los cuentos de hadas. Por ejemplo, cuando se llenaron las fichas sólo se marcó el ítem de “referencias a ficción audiovisual” si los libros hacían alusiones explícitas a ésta, sin embargo, el estilo próximo a los dibujos animados podría considerarse también como señal de la influencia del cine. Este se fue detectando mientras se categorizaban las obras, así como la necesidad de observar otros fenómenos aparte de los que se habían registrado con la ficha inicial (resumida en el libro de códigos del ANEXO 1). En este sentido, se fue perfilando una posibilidad adicional de interpretación además del modelo de análisis diseñado al principio. Como se señaló, en la PARTE II, se incorporaron subcategorías e indicadores que facilitarían la descripción de los cambios que se dan a partir de la incorporación y eliminación de secuencias narrativas (variaciones en la estructura), las diversas maneras de cerrar las historias (finales tradicionales satisfactorios versus finales dobles o abiertos) y la caracterización de los personajes y los espacios (véase la ficha ampliada en las páginas 87 y 88).

Al observar que los cambios pueden estar tan imbricados en las formas de expresión de los álbumes y que las transformaciones ocurren en distintos niveles, pareció necesario responder al cómo se dan las variaciones ahondando en el análisis comparativo entre las obras y en la descripción de las mismas para mostrar la amplia gama de combinaciones que se manifiestan en ellas. Así mismo, por el carácter híbrido, mixto, de los relatos, se hizo evidente que para responder a las preguntas de investigación era conveniente abordar el análisis desde núcleos de interacción que dieran cuenta de cómo se relacionan los ítems de la ficha, en lugar de resumir lo que se infería del vaciado según el orden de ésta.

Siguiendo el principio de que “la mutación es la materia prima de la evolución” (Bortolotti y Hutcheon 449) y tomando en cuenta que prevalecían los elementos ancestrales de la tradición oral, se eligió organizar las transformaciones de los cuentos de hadas ilustrados para niños a partir de una estructura clásica de análisis: dónde y cuándo sucede lo que se cuenta —relaciones espaciotemporales—, qué se cuenta y en qué orden —argumento, temas, trama— quiénes ejecutan las acciones— y cómo entra el humor en las actualizaciones, pensando que desarrollar este último punto era importante para mostrar cómo los libros están marcados por juegos de alusión, revisión y parodia. Por lo tanto, el análisis se organizó siguiendo los siguientes cuatro escenarios de transformación:

1. Transformaciones en los marcos espaciales y temporales para la acción
2. Transformaciones en los temas, la trama y el argumento
3. Transformaciones en los personajes, caracteres y caracterizaciones
4. La nueva utilización de las formas del humor

En estos cuatro escenarios operan los recursos detectados de modernización de: intertextualidad, metaficción, humor, colaboración con la imagen, e influencia de los medios. A continuación se exponen los resultados del análisis de acuerdo a estos cuatro escenarios y a la interacción de los recursos de transformación en cada uno de ellos.

*Time has not stood still in the folktale.*

LUTZ RÖHRICH

## 1. HABÍA UNA VEZ, EN UN REINO MUY LEJANO...

### MARCOS ESPACIALES Y TEMPORALES PARA LA ACCIÓN

n una narración son determinantes el dónde y el cuándo transcurre. El orden de la literatura se genera, en buena medida, gracias a la unión de los elementos espaciales y temporales, los cuales, según Bakhtin, se presentan como “un todo inteligible y concreto” (“Form of Time” 238) en la representación artística. Ese todo indisoluble que es el cronotopo determina el origen y el desarrollo del texto narrativo, sirve de marco a las acciones de los personajes y establece las coordenadas de la narración. El fijar un principio, un fin y un lugar da paso a los hechos, tanto porque crea los escenarios para éstos, como porque sitúa a los oyentes o lectores ante lo narrado. También porque, al hacerlo, traza un motivo argumental. De esta manera, el cronotopo dota de forma y contenido un texto narrativo. Es un elemento esencial para la clasificación de los géneros literarios y la misma conceptualización de la literatura como representación antropocéntrica. Para cada género existe un cronotopo que lo define y dentro de éste una infinidad de variantes a las que además de la superposición de tiempo, espacio y argumento, se les añaden las marcas culturales e individuales del autor y los lectores.

#### 1.1. EL ESCENARIO POR DEFAULT

Como ya se ha dicho previamente en este trabajo, autores de diversas perspectivas interpretativas consideran que el modelo narrativo de los cuentos de hadas es elemental para pasar a narraciones más complejas. En la mayoría de los cuentos de hadas el héroe abandona el hogar para iniciar un viaje en el que se encuentra con obstáculos, los cuales supera para regresar a su punto de origen en una situación mejor. Este viaje dibuja de manera relativamente simple el esquema de problema, nudo y desenlace y, por su distancia espaciotemporal, permite entender que el mundo narrado es muy diferente al del narrador y el lector. En este sentido, hacerse con la estructura y con el marco que soportan este cronotopo es de gran importancia para formarse como lector literario y entender cómo se hacen y cuentan los relatos en distintos medios.

Al igual que casi todas las narraciones, el cuento de hadas tiende a ordenarse de manera lineal a partir de la subjetividad del narrador. Sin embargo, esta linealidad no es del todo continua. Se limita a la estructura de las acciones, pues éstas se dan

en un cronotopo que combina lo cíclico e idílico con lo cotidiano. En él lo sobrenatural se superpone a lo humano y puede haber discontinuidad a consecuencia de la irrupción de lo mágico. Aunque se vaya contando de manera ordenada, el tránsito de lo ordinario a lo extraordinario hace que los espacios sean irregulares, imprevisibles y permeables como en un sueño. En ese aspecto, el cronotopo del cuento de hadas no es estable, ya que el espacio se acomoda al tiempo y viceversa. La distancia, entonces, se mide en el tiempo transcurrido —días, semanas, años; cambios de luz, etc.— y no por fechas o hitos exactos. La subjetivización del tiempo se acentúa con el uso de la repetición y la connotación simbólica de los números.

*Además, el espacio del cuento de hadas es de sitios y canales, no de un lugar en sí mismo. Es errático y no es homogéneo. Simultáneamente se contrae y expande. Su delimitación viene dada por la acción y de acuerdo a la perspectiva desde la cual ésta es contada. Los cambios espaciales en los cuentos de hadas resultan, finalmente, de una situación narrativa o perspectiva narrativa que no es consistente. (Messerli 281-282).*

Así, los espacios, aunque reconocibles, no son del todo familiares. Los cuentos de hadas —al menos los derivados de la tradición oral europea— transcurren en bosques, pequeños poblados, así como en salas de corte, dormitorios y torres de castillos. Estos lugares suelen ser referidos en la narración sin demasiado detalle. Son los canales —un estanque, un puente o una gruta— y los objetos mágicos —una piedra, un espejo— los que se describen más profusamente. El énfasis descriptivo se pone en ellos por el peso que tienen en la historia, son umbrales o portales que dan paso a espacios o situaciones totalmente diferentes sin una transición lógica (Lüthi; Messerli).

Aunque el cuento de hadas literario mantiene una clara conexión con el folklore, en él no prevalecen las formas más arcaicas orales sino aquellas secularizadas de las primeras formas escritas, ahora canónicas. Conserva muchas de las abstracciones legadas del cuento popular, como aquellas imprecisiones temporales (iniciar con el “había una vez” o acabar con el “vivieron felices por siempre”), así como los juegos de alejamiento (describir el lugar como un espacio físico y temporalmente remoto) y acercamiento del narrador (insinuaciones de que el narrador estuvo en el lugar de la historia o conoce los personajes), pero se diferencia de manera significativa de su predecesor en que las descripciones de los lugares tienden a ser más estilizadas y pormenorizadas (Nikolajeva, “Archaic to Postmo-

dern”) De acuerdo a esto, las versiones y creaciones literarias presentan menos espacios de indeterminación para que los lectores rellenen con su propia imaginación. El autor ha proyectado en la descripción su propia interpretación, tal como puede constatarse en los cuentos de Giambattista Basile o los de Hans Christian Andersen. Cuando además estas descripciones literarias se acompañan de ilustraciones —por ejemplo, en las clásicas de Gustave Doré— tanto la caracterización de los personajes como la de los espacios tiende a concretarse más. Este definirse, propio de la fijación de la escritura y de la imagen, hace que el cronotopo en los álbumes ilustrados funcione en varios niveles.

### 1.1.1. Niveles y funciones del cronotopo en los álbumes con cuentos de hadas

Las relaciones espaciotemporales en los álbumes infantiles de cuentos de hadas puede ordenarse en varios niveles: el estructural, el simbólico-psicológico y el visual-gráfico<sup>15</sup>. El primer nivel corresponde a la manera en que se ha venido explicando hasta ahora, es decir, como representación del marco de la narración y de lo narrado en cuanto esquema narrativo. El segundo asume el cronotopo como escenificación de la aventura humana y de los procesos de maduración al superponer representaciones de la psique sobre paisajes o escenarios que proyectan el inconsciente colectivo, siguiendo los trabajos de interpretación de antropólogos y psicoanalistas que han naturalizado la dimensión simbólica de las relaciones espaciotemporales del cuento de hadas. El tercero parte de la concepción del cuento de hadas como un producto cultural que se presenta en forma de narración ilustrada, en la cual el cronotopo configura una semántica visual que permite al lector reconstruir el texto compuesto (imágenes más palabras) desde la explicitación de las coordenadas de la ilustración (entendimiento de las relaciones entre los elementos estáticos y dinámicos, los objetos y el fondo, uso del color, expresión del volumen, etc.), el diseño y el mismo libro como objeto o espacio. La semántica visual funciona de la misma manera que las convenciones del género literario (v.g. la repetición numérica o las fórmulas de inicio y fin), en el sentido que permite que el niño se familiarice con cómo se cuentan e interpretan los textos multimodales. De acuerdo a cómo se combinan estos niveles y a las formas en que los autores e ilustradores ahondan en los mismos, el cronotopo puede ser más o menos afín a la tradición.

Desde el punto de vista estructural, el viaje tiende a seguir la simpleza asociada al *märchen* que, como se ha dicho antes, es el paradigma canónico en Occidente y, por tanto, lo que comúnmente<sup>16</sup> se entiende como tradicional. Sin embargo,

también puede ser complejo y extenso y presentar: discontinuidad, fragmentación simple, *mise en abyme* u otros tipos de imbricación narrativa. Estos matices de complejidad del viaje exigen que el lector ya haya transitado los vericuetos del contar, tanto por lo que demanda el acto de seguir estructuras no lineales, como porque en la experimentación intertextual y autorreferencial el lector debería haber incorporado el esquema narrativo del cuento de hadas como género literario para entender que el viaje representado en la obra se inscribe en la tradición pero también se desvía de ella.

El cronotopo del viaje en el cuento de hadas puede desplazarse en función de su relación con la realidad, sin que esto implique salirse de la simplicidad del esquema narrativo base. El recorrido puede ir de una representación simbólica a una más mimética y de ésta a una altamente simbólica y metaficcional por vía de la apropiación de las teorías psicológicas y literarias en torno al el género (v.g. *Hansel y Gretel* ilustrado por Browne). En este sentido, puede avanzar o retroceder en su simbolización e historicidad; tornarse más arcaico o moderno según en qué dirección vaya. El vaivén de tradicional a no tradicional se recrea, fundamentalmente, mediante el andar entre la simplicidad y la complejidad visual e interpretativa, como puede verse a continuación.

## 1.2. LOS CRONOTOPOS TRADICIONALES: EL VIAJE

El viaje como camino es el cronotopo por excelencia de los cuentos de hadas para niños y, en general, de la literatura universal. En más de dos tercios de los álbumes del corpus —entre los que hay cuentos maravillosos, de animales y etiológicos— el viaje se despliega como un camino por andar. Su representación puede traspasar el texto y las imágenes y sugerirse en el formato del libro. En muchos de los álbumes analizados la linealidad narrativa coincide con su formato apaisado, tal como puede verse en las colecciones de OQO, Kalandraka o las publicaciones de la Abadía de Montserrat. La horizontalidad en el objeto-libro y las doble páginas afianza la estructura del viaje como una progresión en línea recta donde los personajes van en la misma dirección que el lector, de izquierda a derecha. En pocos libros, la ilustración juega con la convención de la direccionalidad para crear morosidad narrativa o mostrar cómo unos personajes avanzan en el camino mientras que otros se pierden o quedan atrás. Tal es el caso de *Gaspar, el pastor de liebres*, un cuento danés de transformación en el que un campesino se casa con una princesa gracias a las ayudas mágicas y a su ingenio. En el álbum, la ilustradora, Lucie Mullerova, rompe constantemente con el movimiento de izquierda

a derecha al colocar personajes moviéndose o dirigiendo la mirada en dirección contraria (v.g. los pretendientes de la princesa en el momento en que salen de la competición). Con ello la imagen apremia al lector a centrarse en la secuencia narrativa que se escenifica en la doble página, ralentizar la lectura y, en consecuencia, a dilatar el viaje.



Fig. 2. *Gaspar, el pastor de liebres*. Ilust. Lucie Mullerova.

El camino puede pasar de estar apenas insinuado a ser un motivo manifiesto que se repite en la imagen en una suerte de gesto reflexivo, de autorrepresentación. *Verlioka* de Patacrúa y Maicomora, *Caperucita Roja* ilustrada por Battut, *El señor muerte en una avellana* de Eric Madden y Paul Hesse son ejemplo de ello: las imágenes, sin salirse del cronotopo tradicional, amplifican el viaje como camino. En *Verlioka*, una adaptación del cuento folklórico ruso, un anciano emprende el camino para rescatar a su nieta del gigante y en su recorrido se le van sumando ayudantes —una oca, un esqueleto mil razas, un burro y una cabra— para vencer al malhechor. El camino se representa tanto en el paisaje ondulante como en los mismos personajes: los bigotes del gigante lo reproducen continuamente y la cola de burro en varias páginas es convertida en la vereda que recorren los personajes.

En la *Caperucita Roja* ilustrada por Battut se le da especial importancia al camino, el cual es el foco de casi todas las doble páginas. Éste es representado como un camino amplio en un paraje árido que evoca más algún lugar remoto de la Mancha que el tupido bosque encantado de los Grimm. El protagonismo del camino en las imágenes invita al lector a centrarse en la interacción con los personajes en éste. Igualmente, en *El señor muerte en una avellana* —una historia que

recrea el tópico de la muerte secuestrada e impedida de sus funciones— el camino serpentino no sólo funciona como eje de la acción y marco de ésta, sino también como un patrón que aparece desde la portada y se repite hasta en la barba del personaje de la muerte y en la diagramación curvilínea del texto.



Fig. 3. *Verlioka*. Ilust. Ewlyn Daviddi / Fig. 4. *Caperucita Roja*. Ilust. Eric Battut.

Tanto en su expresión literal como en la simbólica, el cronotopo del camino se enfila al acrecentamiento del héroe, a la transformación. Los personajes se alejan del hogar y sortean las dificultades que van imponiendo las pruebas y los adversarios hasta encaminarse a paradisos inesperados que, además, los conducen a situaciones nuevas que implican una iniciación en otro nivel. En su dimensión psicológica, el cuento de hadas ahonda en el viaje como un recorrido que va de adentro hacia fuera y viceversa y que representa frecuentemente el paso de la infancia a la madurez (v.g. *El viaje de Olek*, *En el bosque*); cosa que liga muy bien con la literatura infantil ya que contribuye a que el lector infantil —al igual que los protagonistas de las historias que lee— vaya creciendo en la medida en que elabora esquemas psíquicos y se hace acreedor de las convenciones sociales y narrativas (Nikolajeva, *Mythic* 7-9).

En el tándem de viaje-objetivo/viaje-subjetivo se da una dinamización dramática del espacio que refleja las emociones del personaje y se abre a las proyecciones del narrador y del narratario. Los obstáculos y la tensión narrativa se incrementan al mismo tiempo que el paisaje se vuelve más denso y oscuro, lo cual genera una simetría entre el paisaje exterior, el mundo interior del personaje y lo que acontece. La simetría se recrea en los álbumes mediante diversos recursos visuales como ensombrecer los escenarios o jugar con la mancha del texto, la diagramación y la secuenciación de las imágenes dentro de una misma página para así avanzar,

detenerse o mostrar las complicaciones del camino. En *El demonio del bosque*, un cuento tradicional chino que escenifica el viaje simbólico de lucha y aceptación de la sombra, el autor-ilustrador Chen Jiang Hong se vale de recursos propios del cómic, como un alto grado de secuenciación, la disparidad entre los recuadros, la contraposición de la escala entre los personajes y la dimensión del paisaje, así como el *zoom in* y *zoom out* para transmitir la fuerza y el dinamismo del viaje del personaje. En cada página el layout es diferente: se juega con planos picados y contrapicados para mostrar el poderío de los personajes (Ran, el niño protagonista, en contraposición al demonio del bosque) y los recuadros —algunos rectangulares, cuadrados y de diferentes tamaños— marcan la importancia de las secuencias fuera y dentro del bosque y hacen visible que el tiempo del relato, aunque lineal, es subjetivo, ya que éste se amolda a la experiencia del niño.

El viaje de adentro hacia fuera y viceversa no siempre se expresa mediante la horizontalidad, ya que si se trata de un recorrido con peso en lo simbólico puede ser un camino que más bien se mueve de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, o ser uno en que el paso de un lugar a otro no sea tan claro ni ordenado por la misma intervención de lo mágico. En ese caso, el cronotopo del viaje puede ser una metáfora de muerte y renacimiento. Esta variante, asociada a las narraciones orales más arcaicas, también ha sido descrita por Propp y Bakhtin como el viaje del río o de entrañas del dragón porque, literalmente, buena parte de las peripecias del héroe se dan, o bien, en las entrañas de un animal mítico o real (lo cual pone de manifiesto el recorrido interior-exterior), o en un mundo alterno que frecuentemente es un infierno o submundo. Los espacios donde transcurre la acción sugieren tanto el viaje interior como la profundidad del mismo.

El viaje de muerte y renacimiento es menos común en los cuentos de hadas para niños. En el corpus analizado el ejemplo más claro es *El viaje de Olek* por Bart Moeyart e ilustrado por Wolf Elbruch, el cual está basado en el cuento popular ruso *El pájaro de fuego*. El cuento relata un viaje lioso, lleno de paisajes, situaciones y personajes extraños, donde un cazador de osos realiza una suerte de descenso y ascenso del hades. Se trata de una narración rica, poética, en la cual el protagonista sale crecido después de lidiar con las fuerzas del bien y del mal. Las ilustraciones, aunque figurativas, representan espacios mágicos casi imposibles de cartografiar mediante un registro intelectual, alegórico, lo que resulta ideal para la representación de este cronotopo tan simbólico.

Al igual que *Olek*, hay otros cuentos, no necesariamente del mismo tipo de viaje, donde la opción de una estética tan refinada y sintética amplía los intersticios

para la imaginación: el alto grado de abstracción hace que la comprensión de la historia recaiga casi fundamentalmente en el texto y pone al lector simbólicamente en la situación comunicativa tradicional de los cuentos populares orales. En otras palabras, aunque el cuento esté ilustrado, el lector debe imaginar más concretamente lo que pasa y dónde pasa (el camino es una abstracción) puesto que el tono visual equivale al estilo sucinto de las descripciones de los lugares y personajes en las narraciones orales.

*La Caperucita Roja* de Květa Pacovska ejemplifica esto claramente (no es casual que sea el álbum más abstracto del corpus), pues la ilustradora, como es su costumbre, maneja los lugares y personajes como signos apenas legibles. El alto grado de complejidad de la imagen apela a un lector que conoce otras encarnaciones de los personajes y otras representaciones de las ambientaciones de este cuento tradicional y que, tal vez, esté interesado en la apropiación de Pacovska, en el libro como objeto de arte.



Fig. 5 y 6. *Caperucita Roja*. Ilust. Kveta Pacovska.

### 1.3. LOS CRONOTOPOS NO TRADICIONALES: DEL MUNDO MÍTICO AL LINEAL

Como se ha ido estableciendo a través de los ejemplos, en los cuentos de hadas para niños predominan las formas básicas de la narración, aunque también se aprecia el modelaje estético del género literario. Como herederos de la oralidad, se caracterizan por tener marcas temporales que no corresponden a un tiempo histórico-real sino a una forma de representación más mítica que cronológica. En ese sentido, tiende a discurrir en los estadios primarios de la armonía —ar-

cadia, paraíso, utopía e idilio—, especialmente si se trata de obras para los más pequeños (Nikolajeva, *Mythic*)<sup>17</sup>. El legado del género literario está más dado en sus espacios dibujados en detalle, en la riqueza y la elaboración características de la narración escrita. La mayoría de las veces esta definición u ornamentación no viene dada en las palabras sino en las ilustraciones, sobre todo si se trata de un libro álbum, puesto que la imagen es un medio muy efectivo para la representación espacial.

La combinación de tiempo arcaico y espacios modernos, resultado de la fusión del cuento popular con las formas estilizadas de la literatura, deriva en cronotopos heterogéneos que, pese a ser aparentemente simples, son complejos. Reúnen modalidades narrativas que en principio son opuestas: una representación simbólica con una mimética, una extraordinaria con una ordinaria. Además se presentan como hipérbatos históricos<sup>18</sup>, es decir, que muestran “como existente en el pasado lo que de hecho sólo puede o debe realizarse en el futuro; lo que en esencia constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado (Bakhtin, “Time and Form” 235). Autores como Frye<sup>19</sup> y Nikolajeva hablan de la tendencia de la literatura —el primero de la universal y la segunda en el contexto de la infantil y juvenil— a desplazarse del mito al realismo, un movimiento que pasa de lo maravilloso a la contraposición de lo sobrenatural con lo natural hasta llegar finalmente a la imitación de la realidad. Para ambos autores la representación espaciotemporal es decisiva para mostrar ese movimiento. En cerca de dos tercios de los cuentos de hadas analizados predomina el cronotopo del mito, especialmente aquellos que son adaptaciones de cuentos populares del mundo. Sin embargo, también se aprecia una tendencia significativa a moverse hacia el realismo, a la concreción geográfica e histórica, en la representación espaciotemporal.

### 1.3.1. Resquicios del mundo industrializado en el mundo rural

Desde el punto de vista gráfico existe una representación por *default* del cronotopo de los cuentos de hadas que no se corresponde exactamente a ningún período histórico ni a ningún lugar específico (sigue siendo un lugar remoto que no se puede ubicar en un mapa ni precisar históricamente). Por la misma naturaleza de los lugares (castillos, villas, bosques) y sus cimientos en el cuento popular europeo, se tiende a representar una sociedad rural no mecanizada dentro de un estilo clásico o tradicional. Estas representaciones pueden ser bastante escuetas pero presentan una especie de imagen arquetipal que cabalga entre el Medioevo y el Renacimiento. Esto se aprecia en libros con ilustraciones muy convenciona-

les como *El enano saltarín* ilustrado por Marina Seoane, cuyas imágenes evocan elementos de la arquitectura y vestimenta medieval aunque en un registro que recuerda a los dibujos animados de Disney; también en apropiaciones más artísticas como el profuso “remix” renacentista y barroco que hace Jesús Gabán de *El gato con botas*.

En los álbumes analizados la definición histórica se da en distintos grados. La mayoría de los libros son bastante convencionales, con cronotopos relacionados con el folklore. El mundo representado en el texto suele ser autocontenido, independiente, lacónico y las ilustraciones tienden a ser poco elaboradas, tradicionales en su representación. Sin embargo, en las ilustraciones tienden a colarse elementos modernos o industriales que —en mayor o menor medida— conforman rasgos históricos en contextos que se supone no lo son. A veces se trata sólo de detalles, algún elemento disonante como una televisión o alguien vistiendo moda actual (como en *El lobo y los siete cabritillos* ilustrado por Elisa Arguilé, donde el antagonista viste tejanos y bambas) en medio de un contexto que por lo demás es pastoril-idílico. Otras veces, es el registro gráfico —como el uso del collage— el que propicia una combinación ecléctica de elementos de distintas épocas en una misma imagen (v.g. *El sultán y los ratones* de Joan de Boer y Txell Darné); aunque el desplazamiento en estos casos suele ser incipiente dado que es tan habitual como medio expresivo que la irrupción de lo real prácticamente se anula. También hay versiones de cuentos de hadas canónicos occidentales donde el espacio es sumamente elaborado y coherente con un periodo histórico particular. En ellos se estandariza una forma de actualización, la cual se rige por reglas muy semejantes al cine de época.

### 1.3.2. Construcciones espaciotemporales a la usanza del *costume-drama film*

Una parte significativa de los cuentos de hadas del corpus es geográfica e históricamente identificable. El cuidado de la reproducción de un periodo puntual confiere verosimilitud y, por tanto, constituye un paso hacia el realismo, aun cuando en la representación de una época diferente a la actual se mantenga el tipo de distancia entre lo narrado y el acto de la narración propio de los cuentos de hadas. Varios de los libros enmarcan la representación en la época en la que fueron por primera vez fijados en la escritura o en la cual tuvieron una difusión importante. Si es un cuento a partir de Perrault se evoca la monárquica y pomposa Francia del Rey Sol, si es una versión ilustrada de un cuento de Madame Leprince de Beaumont se recrean paisajes urbanos y campestres franceses o ingleses de finales

del siglo XVIII, si se trata de una versión de los Grimm se sugiere que la historia se desenvuelve en alguna localidad de la Alemania de comienzos del siglo XIX, y así sucesivamente. La verosimilitud en estas caracterizaciones se apoya menos en la precisión histórica y más en la capacidad del ilustrador de reproducir la atmósfera, “el sentir”, de la época a través de la apropiación estética de las tendencias artísticas de los periodos correspondientes. Por ejemplo, si se versiona a los Grimm, las imágenes se vuelven alegóricas y se tiñen de los contrastes de luz y oscuridad o el carácter dramático del Romanticismo alemán.



Fig. 7 y 8. *Blancanieves*. Ilust. Angela Barret.

Entre los álbumes que se posicionan como adaptaciones “fieles” a un periodo destacan los dos publicados en el catálogo de Kókinos ilustrados por la inglesa Angela Barrett, *Bella y la Bestia* y *Blancanieves*. La primera respeta el texto de la cuentista francesa y ubica la versión históricamente a través de distintos elementos, siendo los principales la vestimenta y la decoración de los espacios interiores. La moda, como en el cine de época (no en vano también llamado *costume-drama film*), es el gran indicador temporal en esta obra y sugiere que la historia tiene lugar entre 1760 a 1780. Los personajes visten como la alta burguesía de entonces: Bella lleva fastuosas galas como las de Scarlett O’Hara en *Lo que el viento se llevó* y los hombres van con ropajes llamativos y sombreros de copa.

El mobiliario y los objetos que decoran la casa del comerciante y sus hijas están en consonancia con el periodo y establecen el poder económico de la familia. Sin embargo, algunas de las marcas históricas son discordantes, como la presencia de la cámara fotográfica (cuya invención se registra en 1803) en la primera doble página y los portarretratos que aparecen luego como viñetas en las páginas de texto. Lo anacrónico alerta al lector atento a la fidelidad histórica. Este recelo puede pasar a la alienación con la recurrencia inusual de algunos objetos como los espejos

en el decorado, o los paisajes exteriores —por ejemplo, los tejados oníricos de la doble página de título— y los espacios interiores imposibles de asir de la residencia de la Bestia. Todo ello contribuye a que el lector detecte las fisuras en el estilo realista por donde se cuele la fantasía. En otras palabras, la heterotopía confirma al lector que se encuentra en un lugar maravilloso. La segunda adaptación visual de Barrett, *Blancanieves*, va en la misma línea que la primera pero las marcas históricas son menos precisas (salvo por la vestimenta). El esfuerzo está puesto más en la recreación del Romanticismo: las ilustraciones son escenas casi operísticas, de teatralidad impostada, donde domina la paleta cromática de verdes oscuros, grises y lila. Extrañamente, aunque hay menos marcas temporales exactas, la fidelidad con la época resulta más sólida.



Fig. 9 y 10. *Bella y Bestia*. Ilust. Angela Barret.

Otro ejemplo semejante a los dos mencionados es *El gato con botas* con el texto original de Perrault e ilustrado por Jean-Marc Rochette, publicado por Blume. Ya desde la portada se inicia el juego de recreación histórica: aparece el gato vestido como un cortesano de la Francia de Luis XIV y en perfecta pose de retrato de gran señor. Las ilustraciones en acuarela transmiten la época a través del cuidado de vestido de los personajes, la arquitectura imperial y el uso de los mismos colores de la pintura del momento pero la fidelidad está filtrada por el humor. En las páginas de texto hay viñetas en negro que mantienen el estilo, aunque en clave menos documental y más caricaturesca, justamente porque éstas se centran en el personaje y no en los espacios. En estos tres álbumes el cronotopo es coherente y se presenta como una reconstrucción estética donde importa que lo real (o lo que fue real) se fundamente en un estilo o referente artístico. En este sentido, lo histórico instauro la verosimilitud en la medida en que se muestra como una representación estética reconocible.

Las apropiaciones estilísticas de los ilustradores de los cuentos de hadas clásicos no sólo se circunscriben al momento en que fueron pasados a la escritura. Otras veces el homenaje parece ser al cine y al hecho de que a través del celuloide el género del cuento de hadas se repopularizó y cambió de acuerdo a los confines de éste. Un par de ejemplos son la *Cenicienta* de Roberto Innocenti (reeditada después de muchos años de estar descatalogada, pero en esta ocasión en su formato original) y la *Cenicienta: una historia de amor Art Deco* de Lynn Roberts y David Roberts, ambas parte del catálogo de Lumen.



Fig. 11 y 12. *Cenicienta*. Ilust. Roberto Innocenti.

Las dos obras están tomadas por la ambientación; la segunda al extremo de que el título adelanta que será el foco de la historia. Innocenti con su estilo casi documental resemantiza el texto de Perrault, al ubicar la Cenicienta en Inglaterra, a finales de la década de los veinte, llevando la historia a la linealidad moderna. Su Cenicienta es una especie de Mia Farrow en *El Gran Gatsby* de Jack Clayton o un personaje sacado de *Downton Abbey*. Tanto ella como las hermanastras son unas *flappers* danzarinas que muestran sus piernas y contonean sus esbeltas figuras al ritmo de un jazz que casi se puede escuchar, sugerido por sus poses coreográficas de musical o de pantomima exagerada de cine mudo. La caracterización —lograda a través de la vestimenta, la arquitectura, el mobiliario, los objetos y situaciones como el baile— crea un ambiente que sirve de retrato histórico y social de una época. Por ejemplo, muestra las diferencias de clases:

las imágenes hacen visible la servidumbre en contextos burgueses y aristócratas y plantean juegos de identificación y distanciamiento con “los de arriba” y “los de abajo”. El presentar el cuento cual si fuese un documento histórico se refuerza con la presencia de elementos como la fotografía de la boda (prueba ocular del suceso), o las estampillas con los rostros de la nueva pareja real que se parecen a estampillas que de hecho circulan en el Reino Unido. Estas “pruebas” son recursos que ayudan a desplazar el mito hacia la literatura realista (Bellorín, “Poética documental”).

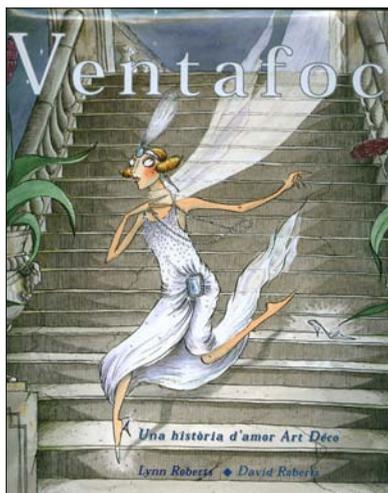


Fig. 13. *Una historia de amor Art Deco*. Ilust. David Roberts.

*Cenicienta: una historia de amor Art Deco*, además de ser un homenaje al cine también lo es a la misma versión de Innocenti, como puede constatarse, por ejemplo, en que la Cenicienta usa un vestido prácticamente igual para el baile en ambas versiones. No deja de ser curioso que esta reflexión sobre la historicidad como recurso se haga desde un periodo que marca la entrada de “los tiempos modernos” y que se apoye precisamente en el Art Deco, un movimiento de las vanguardias del siglo XX caracterizado por el acento que sus exponentes ponían en lo decorativo y en lo geométrico para manifestar su fe en un futuro ordenado dictado por la reproducción mecánica industrial. El cuento de los Roberts, como buen “cuento reciclado” (Beckett, “Parodic Play”; *Recycling*), introduce simultáneamente el estilo de algunas de las versiones escritas, otros álbumes, películas, referencias a la cultura de masas, etc. Su fuerza está en su carácter paródico, el cual se evidencia en las variaciones en la trama, la explicitación del juego con la ambientación como recurso de actualización y el protagonismo que cobra la intertextualidad.

### 1.3.3. El orden natural *versus* el orden civil

El desplazamiento histórico y el paso de lo mítico a lo lineal también puede darse a través de cambios argumentales que representen la transición entre las sociedades arcaicas a las modernas contraponiendo elementos del mundo rural-pastoril con el mundo urbano-civil. Por esta vía la burocracia puede irrumpir en lo maravilloso como un llamado a la realidad y presentar escenarios alternativos para la prueba, como ocurre en *Ratón soltero* de Paco Liván y Marta Torrao. En este cuento africano el cumplimiento de algunas de las tareas exigidas por las autoridades implican trámites, papeleo, tener un pasaporte y pasar por las instancias que los procuran. En este caso la presencia de lo burocrático es casi un guiño político y cultural que acerca este cuento de hadas a géneros más miméticos; pero en otros, el insistir en la burocracia, mediante la importación de sus respectivos espacios constreñidos, trámites engorrosos y autoridades arbitrarias parece ser, más bien, un desplazamiento del viaje como camino a uno de crimen y castigo.

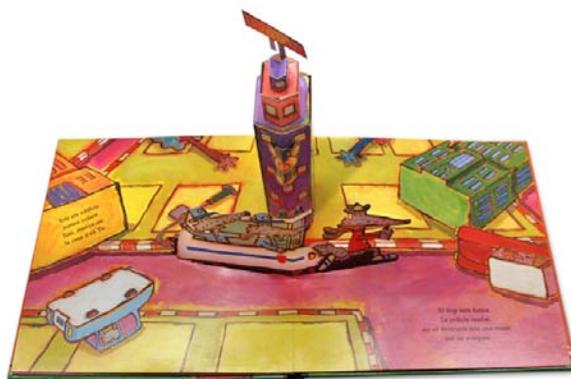


Fig. 14. *Los 3 cerditos*. Ilust. Cyril Hahn.

Las cárceles son importantes en este cronotopo, ya que, como espacios, ofrecen la posibilidad de añadir un epílogo moral al cuento para sancionar al adversario con todo el peso de la justicia ciudadana y/o ahorrarle la brutalidad del castigo natural: se sustituye la muerte del adversario por su reclusión. Por ejemplo, en *Los 3 cerditos* de Cyril Hahn y en otros cuentos donde el adversario es el lobo, éste “recibe su merecido” dentro de las leyes del hombre y no de la naturaleza: acaba en la cárcel y no en la olla al fondo de la chimenea. Al dar lugar a la sanción civil, política, se da un peso mayor a la función socializadora y aleccionadora del cuento de hadas infantil. Este peso es distante a las formas arcaicas donde el héroe no tenía que ser ejemplar y la resolución de la historia estaba en el enfrentamiento

del bien y del mal al margen de las leyes. El desplazamiento se vincula no sólo con la tendencia al realismo de los cuentos de hadas modernos, sino también a la propensión de la literatura infantil a suavizar y censurar lo violento.

Cuando el movimiento hacia la representación de la realidad sociopolítica es extremo el cuento de hadas puede vaciarse de maravilla y negarle su esperado final feliz. En el corpus esto sólo sucede con el álbum sin palabras *El soldadito de plomo* de Jörg Müller, que parte de la trama del cuento de Hans Christian Andersen con el mismo nombre para hacer una obra de profunda crítica social que reflexiona sobre las relaciones de poder entre clases sociales y la asimetría entre países del primer mundo y aquellos menos desarrollados. El camino de superación y redención del héroe —que comienza en un hogar burgués, pasa por las cloacas de ciudades europeas y míseros vertederos de basura en algún país africano para acabar en una galería de arte— es truncado con un final trágico o irónico según cómo se vea. El final del cuento de Andersen, ya de base poco satisfactorio, es llevado un escalón más allá. No puede ser de otro modo: está enmarcado en un mundo donde la sociedad de consumo está tan lejos del idilio, que restablecer la arcadia es una imposibilidad. El cuento acaba mostrando un viaje de caída vertiginosa del mundo secular en el que el asombro de lo maravilloso únicamente se reproduce en la mezcla de sobrecogimiento y malestar que genera un recorrido de avasalladora injusticia.

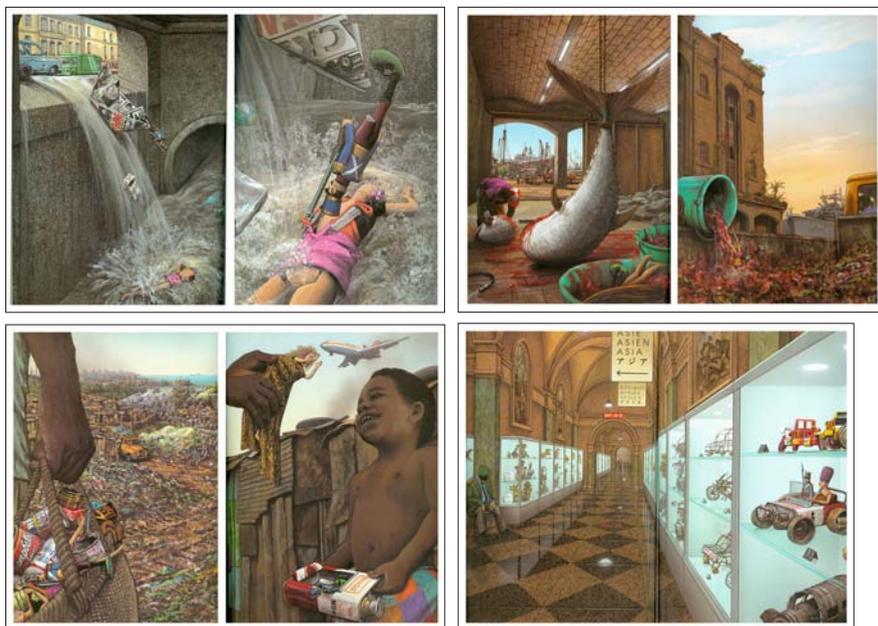


Fig. 15, 16, 17 y 18. *El soldadito de Plomo*. Ilust. Jörg Müller.

#### 1.3.4. La psique como espacio físico: *mindscape versus landscape*

Como se ha dicho en los apartados anteriores de este capítulo, la actualización del cronotopo no necesariamente se da por la vía de la historicidad o la extrapolación de la realidad. Puede ser resultado de la exégesis a la que ha estado sometido el género desde la segunda mitad del S. XX, así como de la influencia de las vanguardias artísticas. La proyección de las interpretaciones de la psicología profunda (Bruno Bettelheim, Marie-Louise von Franz y J.C. Cooper, etc.) en los cuentos de hadas es innegable. Es común que en los álbumes contemporáneos más “rompedores” la subejtivización del cronotopo sea un recurso empleado para modernizar el cuento de hadas. Ésta se manifiesta principalmente en la externalización de la psique del personaje (Nikolajeva, “Archaic to Postmodern” 152). Así, la simetría ya característica del género entre emociones y espacios es llevada un paso más adelante mediante la exploración de imágenes psíquicas complejas en la narración. En estos casos, la reelaboración simbólica de la fantasía deja de estar exclusivamente ligada a quien cuenta, escucha o lee la historia; el ilustrador puede también apropiarse del material. El artista proyecta su propio contenido consciente e inconsciente sobre la imaginación colectiva y ofrece nuevas capas de significado al texto; traspasa la convención de la ilustración decorativa y que apenas acompaña el texto escrito para dar lugar a ejercicios de traducción de mapas mentales a imágenes visuales comprensibles. Como ya se ha dicho antes, el álbum es un terreno fértil para esta exploración. El ilustrador puede jugar con las convenciones del reparto de las tareas narrativas entre lenguaje verbal y visual para mostrar en las ilustraciones emociones y procesos mentales. Usualmente éstas serían contadas en el texto (suelen ser más precisas las palabras para expresar qué siente un personaje), sin embargo pueden sugerirse en la ambientación, como si ésta fuese una extensión o pantalla para proyectar lo emocional.



Fig. 19. *Hansel y Gretel*. Ilust. Lorenzo Mattotti.

Un álbum que insiste en la correspondencia entre el paisaje interior y el exterior es *Hansel y Gretel* ilustrado por Lorenzo Mattotti, publicado por Zorro Rojo. El cuento, de por sí, es un ejemplo claro del camino como vía al crecimiento donde enfrentar miedos y obstáculos, pero además la apropiación de la historia por Mattotti recalca la simetría del viaje interior-exterior. Las ilustraciones a tinta negra son oscuras, profusas, con trazos diagonales y verticales que recrean lo sombrío y acechante de esta historia. La aproximación es bastante original si se piensa que este cuento es usualmente ilustrado con una profusión de colores vivos para recrear la extraordinaria casa de golosinas (v.g. la versión editada por Edebé e ilustrada por Nivio López Vigil) y cuya representación visual suele enfatizar las contradicciones de un terreno maravilloso donde continente y contenido se funden en una morada imposible. La representación espaciotemporal es en este caso ansiosa, tenebrosa y está centrada en las emociones básicas ligadas a la supervivencia, cosa que lejos de suavizar o edulcorar el cronotopo interior-exterior lo muestra descarnadamente como puede ser, en efecto, el paso de la inocencia a la experiencia. Algo similar ocurre con otra versión del mismo cuento, *La casita de chocolate*. Pablo Auladell la ilustra como una pesadilla de escenas nocturnas, oscuras, en tonos de sepia, gris y negro. La representación no es sólo ominosa por la paleta cromática empleada sino también por la cantidad de personajes figurantes que aparecen: payasos macabros, pajarracos y quimeras que rondan los niños y la casa, asociados todos a la bruja, la cual lleva una máscara de payaso en la cara y una de pájaro en la nuca. Estos personajes figurantes, que no son mencionados en el texto, no aportan a la secuencia narrativa pero sí que ejercen una función importante en la configuración del ambiente.



Fig. 20 y 21. *La casita de chocolate*. Ilust. Pablo Auladell.

Una tendencia a establecer la correlación entre espacios psíquicos y físicos es la de introducir los recursos y topos empleados por los exponentes más conocidos del surrealismo —Magritte, Dalí, Ernst, Giacometti— y sus influencias o antecedentes pictóricos de éstos, las cuales pasan por las imágenes alquimistas medievales, las pinturas del Bosco y Arcimboldo, etc. Ejemplos de ello son los libros de Arnica Esterl, Olga Dugina y Andrej Dugin, *El sastrecillo valiente* y *Las plumas del dragón*. En ambos la huella de la tradición de Brueghel y de otros flamencos es indudable. Pero así como se muestran las actividades y los personajes propios de la cotidianidad de un pueblo, se pasa a paisajes tan sobrecogedores e inquietantes que el lector queda muchas veces con la sensación de haber experimentado lo incongruente, ominoso y complejo que es el inconsciente como región. Esto es especialmente patente en *El sastrecillo valiente*, donde se emplean los principios surrealistas de la visión imaginada y se privilegia el azar objetivo como vía expresiva. Esta curiosa adaptación pictórica logra, efectivamente, restaurar lo maravilloso en un cuento que al ser tan repetido y domesticado (piénsese en la versión de Disney) llegaba a perder parte de su aura asombrosa. Otros álbumes muy en la línea son los del dúo Anne Jonas y Anne Romby publicados en el catálogo de Zendera Zariquiey: *La Bella y la Bestia*, *Piel de Asno* y *Las tres plumas*. Éstos se caracterizan por la mezcla de elementos del Lejano Oriente con otros medievales y fantásticos, así como por cambios bruscos en las tonalidades y fondo para la creación de espacios oníricos.



Fig. 22. *El sastrecillo valiente*. Ilust. Andrej Dugin.

### 1.3.5. Los confines del intertexto y las obras de autor

Hay otras reapropiaciones donde “la intertextualidad, con sus múltiples capas de referencias culturales, ejerce la misma fuerza en las ilustraciones de material folklórico reciclado que en las formas de recontar las historias” (Malarte-Feldman 210). En algunos casos, la explicitación de los vasos comunicantes con otras historias del universo de los cuentos de hadas es tan importante que el intertexto se convierte no sólo en el foco de la narración —que ya es bastante— sino en el garante mismo de su configuración espacial. En estos libros el lector reconoce estar ante lo maravilloso no sólo por las convenciones espaciotemporales del género, sino también por otras convenciones con las que se ha familiarizado a través de guiños a la cultura de masa, sean ficciones audiovisuales o de otro tipo, o al hacerse lector experto de la obra de un autor. Este tipo de álbumes funciona de manera semejante a las narraciones seriadas o expandidas de las pantallas, donde la hipertextualidad avanza no sólo dentro de los límites de un mismo género o historia, sino también hacia otros géneros y soportes mediáticos (Campos Fernández Figares) hasta convertirse casi en escritura alógrafa<sup>21</sup>. Como en estas complejas narraciones multimediáticas, los lectores de álbumes se vuelcan con seguir el tejido de elementos textuales significativos que conectan los distintos elementos.

Un buen ejemplo de cuentos reciclados que sientan sus bases en las ficciones audiovisuales sería la trilogía de Pommaux —*Detective John Chatterton*, *Lilia* y *El sueño interminable*— editada por Ediciones Ekaré. En la trilogía se entremezclan los cuentos de hadas tradicionales (cada uno alude a un cuento clásico: *Capucina Roja*, *Blancanieves* y *La Bella Durmiente*, respectivamente), la novela negra y el cine *noir*, las formas narrativas del álbum, el cómic; las referencias al arte moderno, a los dibujos animados, el jazz, a los otros libros del mismo autor, etc. Los tres son particulares y definitivamente destacables entre el corpus analizado. Pommaux, casi como un exponente de la *Nouvelle Vague*, rinde homenaje a los años dorados del cine americano transportando a los lectores a una atmósfera propia del Hollywood de los años cuarenta y cincuenta sin renunciar al extrañamiento que deberían generar los cuentos de hadas. En su mundo todo tiene equivalentes: caballeros, cortesanos y demás personajes son gente común y seres antropomórficos que deambulan por un París de acartonada escenografía. Al igual que en los otros ejemplos que se han presentado, el vestuario, la arquitectura y la presencia de objetos industriales y culturales son determinantes para crear marcas espaciotemporales. Los personajes masculinos visten gabardinas y llevan sombrero; los femeninos usan *tailleurs* ajustados que entallan voluptuosas pero elegantes figuras.

Los tres cuentos se desarrollan en una metrópoli moderna con autos, edificios, cafés, oficinas y apartamentos que parecen sacados de una película protagonizada por Bogart y Bacall. Todo ello resulta familiar, reconocible (incluso para los que nunca han visto una película de John Huston o Fritz Lang), pero a la vez tiene su rareza. Por ejemplo, en *El sueño interminable* hay objetos, como el huso de la rueda o la prototípica cama de princesa encantada, cuya presencia, aunque justificada al estar en medio de una tienda de antigüedades, no encajan. Estos objetos, que rayan en lo inverosímil, funcionan, sin embargo, como los clásicos canales u objetos mágicos que conectan lo ordinario con lo fantástico.



Fig. 23 y 24. *El sueño interminable*. Ilust. Yvan Pommaux.

Probablemente, lo que más descoloca al lector es que hombres, mujeres y toda clase de animales antropomórficos (con cuerpos humanos y vestidos como tales) coexisten en las ilustraciones como si fuesen iguales. La desfamiliarización, tan apoyada en la caracterización de los personajes, más que determinar o diferenciar éstos como héroes, ayudantes, adversarios, etc., afecta la configuración espacio-temporal en cuanto que se convierte en una perturbación. La animalización de los personajes —que es un recurso común de la literatura infantil y tan propia de las narraciones fantásticas— resulta extraña, estridente, precisamente por su conexión con el cronotopo: no sólo los personajes hablan o visten como humanos sino que lo hacen como personajes humanos que asociamos a ciertas

combinaciones de espacio y tiempo (películas o novelas negras). La especificidad es la que recuerde al lector que está ante una obra de arte y específicamente ante un cuento de hadas. En este universo en el que John Chatterton ejerce como detective, las cosas son representadas como percibidas y no como reales. Lo paradójico y lo que efectivamente crea desfamiliarización es que la historia transcurre en un contexto que parece mimético pero que no lo es; se plasma un tiempo primordial mediante recursos muy modernos. Con ello, Pommaux restaura pero también aliena el cronotopo mítico; el tiempo primordial se desvanece por vía de la superposición de otro cronotopo.

En los cuentos de Pommaux citados, el cronotopo opera paradigmáticamente con el género pero también con el discurso y el tono visual característico del autor. Las relaciones intertextuales calcan las coordenadas del cuento de hadas sobre las del universo de un autor y viceversa. Esto se puede ver muy claramente en los álbumes de Anthony Browne, *Hansel y Gretel*, *Los tres osos* y *En el bosque*, donde las correspondencias entre cronotopo e interioridad de los personajes no sólo se intensifican conforme aparecen más obstáculos, como suele suceder en los cuentos de hadas (el bosque se hace más oscuro cuando el héroe es acechado, etc.), sino que se hacen mediante los mismos recursos que el autor ha usado en prácticamente todos sus libros: cambios en el color y la luz, juegos miméticos con los árboles, nubes y papel de pared para recrear lo que siente el personaje, entre otros. Los lectores de Browne ya saben que él se vale de estos recursos; los lectores de los cuentos de hadas ya saben también que el paisaje se hace más intrincado en la medida de que el viaje del héroe avanza y se complica. Los lectores avezados en el género y en el autor saben cuándo las convenciones de uno y otro se superponen para crear un espacio que es coherente en muchos niveles.

### 1.3.6. El mundo de los cuentos o la ficción como cronotopo

Otra forma de cronotopo no tradicional que se enlaza con el anterior y se ha venido conformando como un espacio cada vez más frecuente en la literatura infantil es “el mundo o la región de los cuentos”. En algunos de los álbumes estudiados se da un trasvase del cronotopo del cuento de hadas como espacio arcádico, lugar imposible, a una representación de lo literario como topografía de lo fantástico y sobrenatural. En éstos la arcadia no está en un tiempo y espacio primordial sino en la literatura como artefacto para la manifestación de lo maravilloso y de la imaginación. Un ejemplo interesante es *Martina en el país de los cuentos*. El libro pertenece a la clásica serie de Martina, desarrollada desde los años cincuenta hasta

los años noventa por el autor belga Gilbert Delahaye. En esta ocasión, la aventura de Martina no es doméstica. Patapuf, su perro, le propone dar un paseo por “su libro de cuentos”. Martina asume la invitación y llega a un mundo extraño pero que a la vez le resulta conocido:

— *¿Dónde estoy? ¡Yo conozco este bosque! Se parece al de mi libro de cuentos. Seguro estoy soñando... Hasta huele a papel y tinta: ¡Qué extraña impresión la de estar dentro de un libro! Si al menos Patapuf estuviera conmigo, no me sentiría tan sola.*

A diferencia de los otros álbumes metaficcionales del corpus, no son las imágenes las que ubican al lector en el mundo de los cuentos; el texto vuelve constantemente sobre la idea de que el sitio que visita Martina es el lugar descrito y que encierra su libro de cabecera. Como sucede en otros de los álbumes, en este cronotopo parece haber una equivalencia entre cuento o ficción literaria con cuento de hadas. Para el personaje el viaje es una especie de *déjà vu* literario: reconoce el bosque mágico, su peculiar fauna (unicornios, dragones, hadas...), el castillo, etc. Martina le explica en varias oportunidades a Peluso, personaje del cuento en el cual ella se ha colado, cómo ahora coprotagonizan la historia. Al seguir el recorrido base del cuento, Martina reflexiona sobre la relación entre la representación espacial y el argumento al explicar, por ejemplo, por qué se pueden saltar una página (no es relevante para la superación de la prueba) o por qué la ilustración en otra está hecha completamente en tonos azules. Al final del libro, cuando Martina está de vuelta en su habitación con Patapuf, ambos sostienen una conversación que evidencia en la obra, aún más, el uso de la lectura como metáfora de viaje y del libro como espacio para éste.

— *¡Oh, Patapuf! Si supieras... He estado dentro del libro con Peluso, el pájaro. ¡Los libros son maravillosos! Cuando sabes leer, se pueden hacer viajes fantásticos, conocer nuevos amigos y vivir emocionantes aventuras.*

*Patapuf la mira:*

— *La próxima vez, ¿me llevas contigo?*

*Di: ¿me llevarás?*

— *¿Adónde? -pregunta Martina-. ¿A mis sueños?*

— *¡No! A la escuela. ¡Quiero aprender a leer!*

*Tal como lo muestra el diálogo, la secuencia narrativa de “la vuelta del viaje”*

*permite acabar de fijar el aspecto reflexivo del libro al tiempo que se introduce un segundo final moralizante sobre las ventajas de leer.*

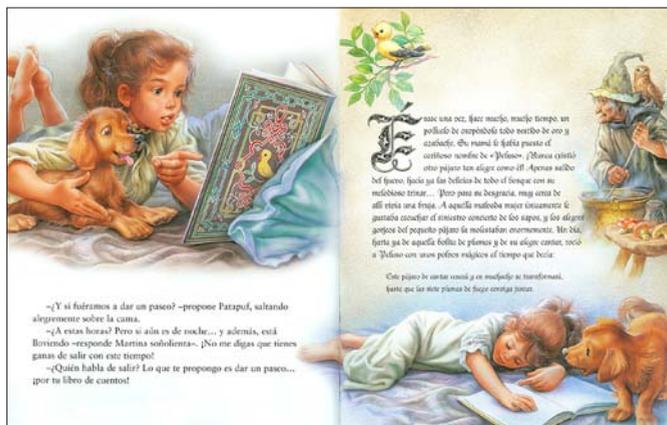


Fig. 25. *Martina en el país de los cuentos*. Ilust. Marcel Marlier.

En otros libros con esta forma de cronotopo, el mundo o región de los cuentos es asumido de manera paródica; se convierte en un espacio para jugar con la misma idea romántica idealizada del cuento de hadas y de la naturaleza intertextual de la ficción. El espacio puede tratarse como la representación de un mundo intertextual que se configura y concreta a partir de puntos comunes, como algún personaje o alguna situación recurrente. En este último caso, la articulación del espacio distante y atemporal en torno a un personaje tiende a organizarse alrededor de un adversario, como el lobo. En varios cuentos, el lobo se constituye como el punto de partida para rellenar, dibujar, ese “había una vez” y “en aquel remoto lugar” al cargarlo con los personajes que han entrado en contacto con él y lugares con los que ha podido toparse. Puede ser un tiempo y un espacio donde cohabitan Caperucita, los tres cerditos y los siete cabritos en sus respectivas casas. El lugar remoto donde sucede la historia es el mismo donde han sucedido otras con las que ya estamos familiarizados como lectores, pero es uno que sabemos que es fantástico, inaccesible. Algunos álbumes “de autor”, como los de Lauren Child, lo utilizan como estrategia central, tal como puede verse en *Cuidado con los cuentos de lobos* y *¿Quién le teme al libro feroz?* En estos libros la intertextualidad como soporte espaciotemporal no sólo se articula en torno al lobo sino también en relación a Olmo, quien es un personaje del mundo de Lauren Child.

También la región de los cuentos, en relación al libro como continente de este cronotopo, se manifiesta como espacio delimitado por una cubierta y una contra-

cubierta, tal como ocurre en *Los tres cerditos* de Wiesner o en *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos* de Scieszka y Smith. En ambos, el espacio depende de que tanto el lector como los personajes puedan reconocer lugares, situaciones y demás personajes de los cuentos tradicionales, como ocurre en los libros de Lauren Child. En otras palabras, el lector debe tener la pericia para transitar el laberinto ficcional en el que se ha transformado el tradicional cronotopo del viaje como camino. Los dos álbumes hacen visible (de hecho, las imágenes lo muestran) que el camino puede llenarse de conexiones, altos y desvíos intertextuales, conducir a múltiples salidas con o sin cierres narrativos esperados. En ellos el cuento de hadas ya no se configura como un recorrido lineal sino como un tejido, en el cual se emplaza al lector a reflexionar sobre las decisiones del narrador y sobre su propio recorrido. Por ejemplo, en *El apestoso hombre de queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos* esto se explicita a través del diseño de la página y la ilustración. Los vasos comunicantes entre una historia y otra se hacen evidentes a través del contraste de algunas páginas, donde apenas aparecen abocetadas unas ondas para representar la nada, con el resto del libro que está profusamente ilustrado. Así mismo, se invita al lector a que piense en el libro como objeto físico al ampliar el espacio narrable de las historias a las solapas del libro, la página de créditos y títulos, la tabla de contenido, etc.

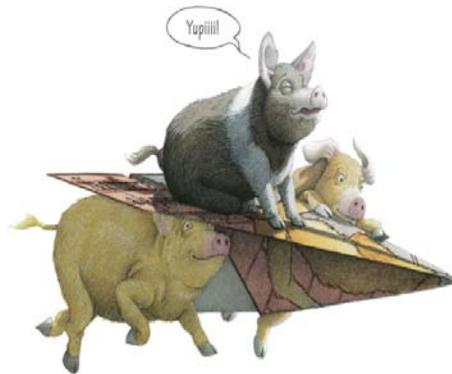


Fig. 26. *Los tres cerditos*. Ilust. David Wiesner.

*Los tres cerditos* de Wiesner es, tal vez, el mejor ejemplo del corpus de cómo el intertexto se convierte en espacio y puede funcionar como una manera actualizada de evidenciar los canales mágicos del cuento maravilloso. La yuxtaposición de planos narrativos —el del cuento tradicional de *Los tres cerditos*, el espacio blanco y las ventanas hacia otros cuentos de donde los cerdos entran y salen— es

un entramado complejo que representa gráficamente la red de interconexiones que soporta la ficción. La superposición de recuadros o ventanas —que representan capas de otras ficciones— se muestra como si se tratase de ventanas de documentos abiertos en la pantalla de un ordenador. Cada recuadro o ventana tiene un contenido diferente para representar que son escenas, secuencias narrativas de una historia. Los recuadros que corresponden a una historia se representan en el mismo tono visual y las que son de otros cuentos en un registro disímil. El espacio en blanco entre los recuadros funciona como la imagen de ese lugar inasible donde están los textos relacionándose para generar otros, que es precisamente lo que hacen los cerdos con su tránsito de una historia a otra. Cuando los cerditos entran en otros cuentos o vuelan sobre el espacio en blanco muestran lo permeable y mutable que son las historias. La metáfora aplica para toda la ficción pero alude a cómo se mantienen, cambian y regeneran los cuentos de hadas.

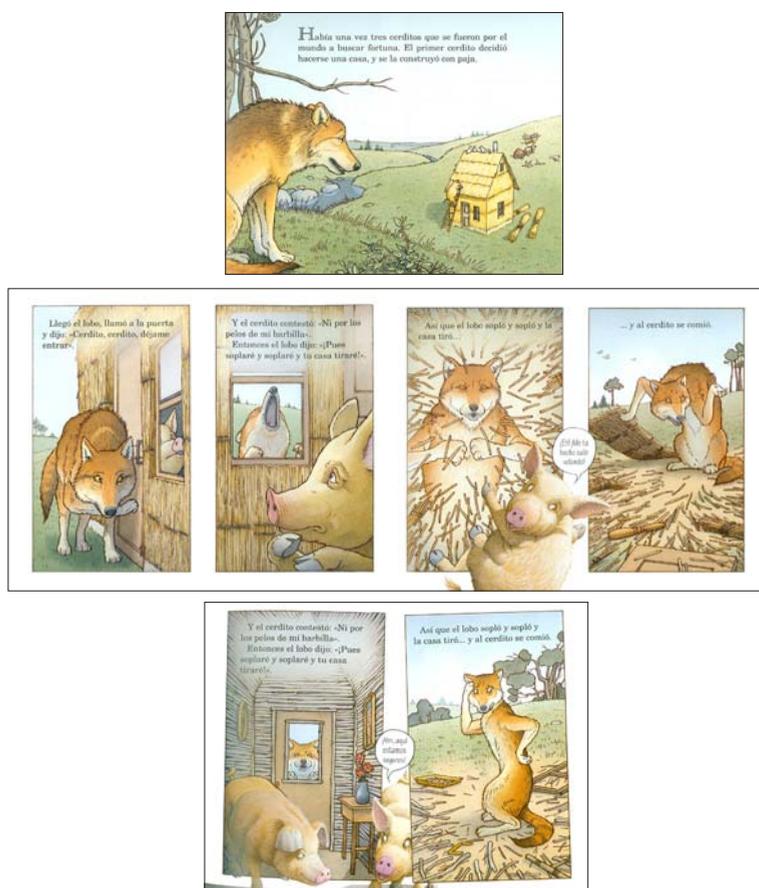


Fig. 27, 28 y 29. *Los tres cerditos*. Ilust. David Wiesner.

En este álbum el desplazamiento es un gesto paródico, reflexivo, sobre la naturaleza de los textos. Es un ejemplo del cronotopo del viaje llevado a la abstracción: es el desplazamiento de la literatura en sí más que el viaje interior de un personaje que se crece en la adversidad. Por ello, las coordenadas espaciotemporales son inestables y erráticas como en un cuento de hadas clásico pero por razones totalmente diferentes. No es la reproducción de algo ilógico y poco lineal como un sueño, sino la representación de la ficción como una red de interconexiones que es tan intrincada que hay que creer en los espacios no porque son coherentes, sino por su permeabilidad.

Un cronotopo tan sofisticado como el descrito tiene muchas implicaciones en cuanto a las relaciones que establece el lector con el tiempo del relato, ya que las pistas para situarse en el acto de la comunicación son oblicuas. El juego metaficcional —que permanentemente introduce y saca al lector de la ficción— hace que se cruce el tiempo de lo que acontece con el tiempo del relato, una distinción que es inherente al cuento de hadas como forma básica de la narración. Tal vez esto se trate de un rescate renovado de las estrategias usadas por los narradores orales de cuentos populares. Aunque éstos sacaban a sus escuchas de la narración, no lo hacían para reflexionar sobre la naturaleza del relato sino para mantener la atención de su público y establecer la veracidad de lo contado. El tradicional juego de acercamiento y distanciamiento oral era bastante más simple: el narrador interrumpía para señalar que estuvo en aquel lugar maravilloso de los hechos o para decir que conoció a algunos de los personajes en una ocasión. En un cuento como el de Wiesner es difícil seguir quién narra y desde dónde se efectúa el acto de la comunicación.

Como se ha visto a lo largo del capítulo, el manejo del cronotopo en el cuento de hadas contemporáneo ofrece al lector la oportunidad de reflexionar sobre los mecanismos de la ficción y de problematizar la realidad. En este sentido, las relaciones espaciotemporales en estos relatos ayudan al lector a tener elementos para abordar tanto las estructuras simples, como las complejas. En los cuentos de hadas tradicionales y en las reformulaciones contemporáneas está implícita la metáfora de la lectura como viaje. En el cuento de hadas contemporáneo esta metáfora funciona en dos direcciones: tanto como imágenes arquetipales (incluyendo los espacios propios de estos relatos: bosques, castillos, etc.) que tienen un impacto sobre inconsciente (simbólico-psicológico) como un conocimiento que se procesa en un nivel intelectual, el cual permite comprender cómo se construye esa metáfora y explorar cómo se puede utilizar para la crítica.

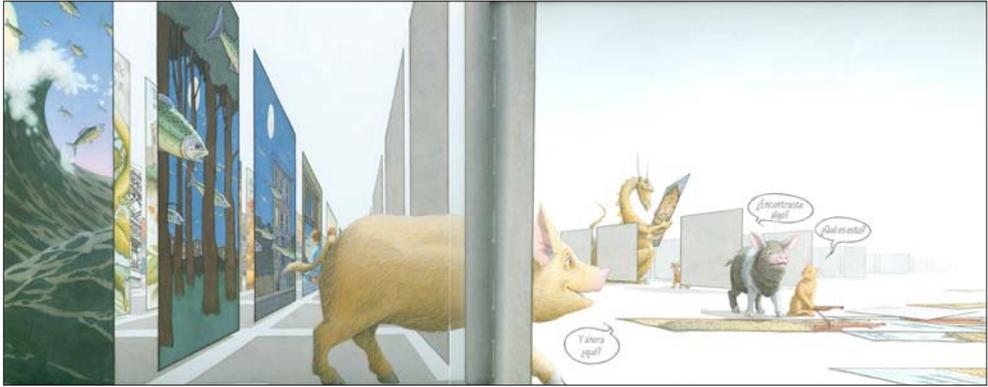


Fig. 30. *Los tres cerditos*. Ilust. David Wiesner.

*Stories, great flapping ribbons of shaped space-time,  
have been blowing and uncoiling around the universe since  
the beginning of time. And they have evolved. The weakest have died  
and the strongest have survived and they have grown fat on the retelling.*

TERRY PRATCHETT

*Fairy tales are all about basic instincts and genetic evolution  
within a civilizing process.*

JACK ZIPES

## 2. Y DISFRAZADA CON UNA PIEL DE ASNO SE MARCHÓ A UNA TIERRA LEJANA: TRANSFORMACIONES EN LOS TEMAS, LA TRAMA Y EL ARGUMENTO

**G**no de los géneros más antiguos, populares y perdurables de la literatura es el cuento de hadas. Según Zipes, el concepto de meme sirve para explicar la longevidad y la capacidad de adaptación de este género. Por meme entiende “las instrucciones que necesitamos para lidiar con nuestro comportamiento. Éstas se almacenan en el cerebro y son transmitidas por imitación” (Blackmore ctd por Zipes, *Why Fairy Tales Stick* xiii). Los *memes* enlazan en la teoría evolutiva y se parecen a los genes en que codifican una información necesaria para la reproducción. De la misma manera que los genes son instrucciones cifradas en las moléculas del ADN, “los *memes* son instrucciones imbricadas en el cerebro humano” (Zipes, *Why Fairy Tales Stick* xiii); nos predisponen a apreciar y a crear relatos vinculados con las motivaciones y los conflictos humanos. Zipes traslada esta idea al ámbito de los cuentos de hadas para describirlos como “historias que tocan nuestros instintos de manera tan profunda, que las hemos cultivado y pasado de una generación a otra para continuar la reproducción de nuestra especie, así como para adaptarnos, conocer y transformar nuestro entorno cambiante” (xiv). En tal sentido, los cuentos de hadas, como *memes*, son registrados en el cerebro como una representación colectiva de la cultura y la sociedad. Cada individuo reelabora ese material para luego reinsertarlo en la sociedad con una apariencia renovada, pero sin perder la filiación con el texto base, lo que ha incidido tanto en la pervivencia del género como en su carácter mutable. Ambos rasgos están mediados por el contacto humano y las tecnologías generadas para la comunicación (medios impresos, medios audiovisuales, etc.) (Zipes, *Why Fairy Tales Stick* xiv).

Para Steven Swann Jones la esencia de los cuentos de hadas, así como de otros géneros derivados del folklore, está en ser “altamente funcionales, entendiendo por funcionales, el hecho de que abordan los problemas básicos que confrontan sus públicos”, que tratan los grandes temas de la experiencia humana: “la psicología del individuo, la sociología de la comunidad, la cosmología del universo” (19). Bajo su mirada, éstos ofrecen imágenes psíquicas que nos ayudan a entender nuestras emociones, dan coordenadas para desenvolvemos en el plano social y claves para descubrir nuestro lugar en el cosmos (19). En lo psicológico tocan temas inherentes a todo ser humano, como las relaciones de autoridad, el abandono, la separación y las competencias entre iguales; temas que son particularmente importantes en la infancia. En lo social, este tipo de cuentos propicia la transmisión y circulación de valores (la familia como núcleo de la vida social, el matrimonio como institución, la avidez por los bienes materiales, etc.). Desde la perspectiva de lo espiritual, abordan las reglas del universo mediante la presencia de lo sobrenatural y la conexión con lo divino.

Estas funciones hallan correspondencia en los intereses y las necesidades de los lectores, así como también en las cualidades propias del género. Con la estructura del viaje del héroe —que implica un inicio, una complicación o prueba y la resolución de un problema— se genera un orden vinculado con la relación entre motivaciones y acciones, las cuales, según Aristóteles, son los elementos que componen el argumento. Este último está conformado por episodios, que pueden ser definidos como estructuras orientadas hacia un objetivo. Son determinadas por la meta del agente, quien intenta alcanzar el objetivo y lograr un resultado mediante la superación de las pruebas. Además de ser unidades sobresalientes para representar las acciones que ocurren en un marco temporal, también son unidades de procesamiento del discurso. Los episodios, pues, como unidades de sentido que tienen un orden lógico, facilitan la rememoración de las historias y, precisamente por ello, la trama suele ser el aspecto menos cambiante de la narración (Jones 18-19).

El punto de partida del recorrido del héroe suele ser la pérdida de la situación de bienestar inicial o una carencia, que usualmente afecta de manera importante el ámbito familiar y/o colectivo: la ausencia de uno o ambos padres, la incapacidad de tener hijos, la imposibilidad de proveer de sustento (alimento, dinero, posesiones, etc.), el incesto o el rapto de algún miembro de la familia. Estas carencias y conflictos hacen que el héroe luche por su supervivencia y busque restablecer el orden perdido por vía de la transformación. Su salida también puede ser motivada por un desafío o una competición que no implica un problema o el rompi-

miento de un orden, como aquellos cuentos en los que un rey ofrece una jugosa recompensa (que puede ser el reino o la mano de su hija) a quien demuestre ser merecedor de ella, de su sucesión, de su legado (Chapman y Foot 18-19). En ambos casos, en el desenlace el héroe se integra de forma armónica y conveniente al sistema social. No sólo las motivaciones y los objetivos de los actores fijan el cuento en la memoria y dan elementos para la reproducción del esquema narrativo, sino también aquellos puntos de inflexión en el relato —las encrucijadas o el encuentro con ciertos personajes— que además hacen que la narración avance. Así, la estructura simple, determinada porque a cada episodio le sigue otro en función de invertir las relaciones binarias, hace que el cuento de hadas —especialmente el maravilloso— se organice de distintas maneras en torno a la idea misma de la transformación.

## **2.1. DEBAJO DE TANTO DESALIÑO, Y AQUELLA MUGRE ESPESA, LATÍA EL CORAZÓN DE UNA PRINCESA: TRANSFORMACIONES ESPERADAS**

La transformación puede ser física y espiritual. “En la trama lo común es que un muchacho o muchacha pobre, gracias a una combinación de suerte, coraje, belleza, bondad y ayuda sobrenatural alcance la fortuna o se case con alguien de la realeza” (Lurie 161). En *El rey y la semilla*, una versión europea de un cuento de origen chino adaptado por Eric Maddern e ilustrado por Paul Hess, un joven campesino, Jack, acude a palacio el día que el rey ha establecido para elegir un sucesor entre los caballeros del reino. Pero en lugar de una contienda se encuentra con que la prueba no consiste en vencer a un contrincante, sino en hacer germinar una semilla. Como Jack es campesino se pone también en la fila para recibir una semilla. Durante seis meses cuida su maceta, pero en ella no nace planta alguna. El día señalado para presentar las plantas al rey, todos los otros competidores llevan macetas con flores hermosas e impresionantes. Jack se resiste a asistir pero su familia lo obliga a presentarse, aunque no tuviera una planta qué mostrar. El rey va despachando a todos los caballeros y cuando llega el turno de Jack éste le muestra, disculpándose, su maceta vacía. El rey lo felicita por su honradez, pues las semillas que había entregado eran infértiles. De esta manera, el humilde campesino es designado como sucesor al trono. El relato encaja perfectamente en los cuentos de hadas de transformación donde el cambio se da por inversión de opuestos.



Fig. 31. *El rey y la semilla*. Ilust. Paul Hesse.

Usualmente los cuentos de hadas no expresan múltiples niveles sino uno solo, el cual se define precisamente por su carácter esquemático. Los personajes suelen ser pocos y se describen en términos absolutos, son psicológicamente unidimensionales (Temporal 222) y, como se ha dicho antes, la acción se articula a partir de una tarea que hay que cumplir y/o un enemigo que hay que vencer. En estas historias todo parece ordenarse en función de opuestos: pobreza-riqueza, juventud-vejez, inocencia-experiencia, grande-pequeño, belleza-fealdad, etc. (Janer 44-45) y, en este sentido, el logro del objetivo del protagonista depende de las inversiones a partir de estos opuestos.

*El rey y la semilla* calza en las historias de ascenso, donde un personaje de origen pobre acaba siendo parte de la realeza. En este caso es por honestidad y nobleza de corazón. Otras veces el ascenso se vincula con el ingenio, como en *Huevos Duros*, una versión de *La inteligente hija del campesino* de los hermanos Grimm contada por Marisa Núñez e ilustrada por Teresa Lima. En este álbum hay un rey caprichoso aficionado a los enigmas y las adivinanzas, quien acostumbraba a mortificar a sus súbditos con pruebas asociadas a este tipo de juegos. Una de esas pruebas fue resuelta por el carbonero con ayuda de una de sus hijas, cuya inteligencia la hacía sobresalir del resto. Una vez que el rey supo que quien había resuelto el acertijo había sido la muchacha, comenzó un intercambio de juegos de ingenio con ella. Tal fue su fascinación con la joven que decidió pedirla en matrimonio, no sin antes advertirle que su palabra nunca debía quedar por encima de la de él. Como ella estaba en contra de las injusticias, transgredió esta prohibición aconsejando a un forastero para que se defendiera de un juicio amañado. El rey se enfureció y la echó de palacio, pero le concedió que se llevara aquello que le resultara más preciado. La reina volvió a vencerlo, pues su bien más preciado era su marido,

así que se lo llevó en un baúl. Una vez más, la nobleza de corazón y el ingenio subvierten el orden preestablecido de las cosas; no sólo hay un ascenso social desde la perspectiva económica, sino también desde el reconocimiento a la inteligencia y el buen juicio de la mujer, ya que al final el rey acaba por aceptar su fortaleza y apoyarse en ella como consejera.



Fig. 32. *Huevos duros*. Ilust. Teresa Lima.

El ingenio también puede trabajar en alianza con elementos mágicos para alcanzar el ascenso social, tal como ocurre en *Las badas*<sup>22</sup> y *El gato con botas*<sup>23</sup> de Perrault, así como también en *Gaspar, pastor de liebres*, contado por Paco Livan e ilustrado por Lucie Mullerova. En los tres relatos se cumple la fórmula “pobreza a través de la magia conduce al matrimonio, ergo a la riqueza” que Bottigheimer ha establecido para este tipo de cuentos (*A New History* 21). En éstos los protagonistas son bondadosos y por tal razón son ayudados por seres mágicos. Aunque nunca se hayan topado con este tipo de personajes o situaciones, reciben lo sobrenatural sin cuestionamientos. Aceptan los dones mágicos que les ofrecen y los utilizan sólo cuando los necesitan, e resto del tiempo parecen olvidarlos. En los dos últimos el ingenio roza con la picardía: en el primero, el ayudante es quien resuelve las situaciones con perspicacia y malicia, mientras que en el segundo es el protagonista quien procede de esta manera.

Otro tipo de historias vinculadas con las transformaciones son aquellas en las que ocurre un cambio social para restablecer un orden perdido. En los llamados cuentos de restauración (Bottigheimer, *A New History* 10), un noble vuelve a ocupar su legítimo lugar en la corte, después de haber pasado penurias y gracias a la

asistencia mágica, como sucede en *Piel de Asno*<sup>24</sup> o en *Blancanieves*<sup>25</sup>. En ambas historias las protagonistas son miembros de la nobleza acosadas por sus propios familiares. La manera de salvarse de la amenaza es salir del hogar y simular que pertenecen a un estrato social inferior: se convierten en sirvientas de personajes de dicho estrato, cambian su vestimenta, pasan de un rol pasivo a uno activo. La resolución del conflicto y la recuperación de su posición social dependen de juntarse con un par; casarse con un príncipe tan noble como ellas. Aunque se trata de una pobreza simulada, igual responde a la fórmula planteada por Bottigheimer.

Además de las transformaciones sociales, existen transformaciones físicas regularmente vinculadas con la magia (hechizos, maleficios). Los personajes son seres humanos que se transforman en animales por decisión propia o porque son víctimas de un enemigo con poderes mágicos. Sin embargo, este tipo de transformación no necesariamente es profunda. En muchos de los cuentos escritos canónicos, como *El rey rana*<sup>26</sup> o *Bella y la Bestia*<sup>27</sup>, el protagonista o algún otro de los personajes que mueve la acción ha sido convertido en un animal, pero este cambio no es percibido como algo positivo, porque usualmente se ha convertido en un ser inferior. En estos casos, volver a la forma humana implica reinstaurar el orden perdido.

Todas estas variaciones del cuento de hadas regularmente entrañan un aprendizaje para sus protagonistas. Casi siempre implican una iniciación, un ritual de paso a la adultez y a la vida social, como lo han sugerido Bettelheim, Von Franz, Lüthi, Lévi-Strauss, entre otros. En este sentido, como señalan Hantiu y Piarotas, el cuento de hadas es el antecedente del *Bildungsroman* —tan arraigado en la literatura infantil y juvenil—, en el que el protagonista se crece en situaciones adversas, causadas por fuerzas humanas o de la naturaleza.

## 2.2. LA CONCURRENCIA SE APRESTABA A BURLARSE DEL VESTIDO PERO, ENTONCES LLEGÓ CON SUS POMPOSAS ROPAS: TRANSFORMACIONES INESPERADAS

El argumento lineal, simple, considerado desde el formalismo ruso como la característica más estable del cuento de hadas (Propp, Greimas, Todorov, Bremond, entre otros), en algunos casos no se corresponde del todo con esta estructura compacta, que avanza de forma continua y unitaria, tan asociada al género. Esta estructura base en la narración se organiza en torno a la oposición de elementos que llevan al desenlace. Puede variar y complejizarse de acuerdo a cómo el narrador organice los incidentes, enfatice ciertos personajes o acciones, introduzca comentarios para apelar al lector, etc. (Chatman 18-19). La estructura puede ser

sustituida por una más compleja en la que se sumen subtramas, haya más de un inicio o final, se cambie la línea argumental o se enmarque el cuento dentro de otro. La misma historia puede contarse simultáneamente desde distintas perspectivas y la estructura fragmentarse por vía de la reverberación (Silva-Díaz, *La metaficción* 14) de otros textos. La relación esperada entre cuentos de hadas y transformación también puede desdibujarse o borrarse del todo haciendo que la consecución causa-efecto del esquema de superación de pruebas y recompensas se desvanezca. En otros casos, la presencia de lo sobrenatural, tan importante también para la fijación del esquema, puede hacerse trivial por vía de la interferencia de la realidad, la domesticación de las situaciones y personajes, el protagonismo del humor, la presencia de la tecnología, o porque la transformación del cuento de hadas como género se convierte en el foco de la trama (v.g. *La princesa Ana, los tres cerditos y el Cochino feroz* y *1001 cuentos*). De acuerdo a cómo se combinan estos elementos, las conexiones pueden ser temporales, de causa-efecto, y/o jerárquicas, entre otros. Así, por ejemplo, un desplazamiento en el cronotopo del cuento de hadas no sólo es capaz de cambiar los escenarios para la acción, sino que además puede hacer que las mismas acciones cambien o que el lector reflexione sobre la mutabilidad del esquema narrativo (tal como sucede en las versiones de Browne, Child y Wiesner comentadas en el capítulo anterior).

### 2.2.1. Una piel de asno: desencanto y reivindicación

La capacidad de mutación de los cuentos de hadas depende de la pervivencia de sus características esenciales y de algunas de sus funciones, pese a los cambios de contextos geográficos, históricos y sociales de las nuevas producciones, así como de su adecuación a los públicos, las formas de circulación y los marcos interpretativos. Esto implica una relectura y reescritura de las ideas preestablecidas sobre sociedad, género y relaciones de poder, así como que se mantenga una relación de “familiaridad nostálgica” (Tiffin 4) para con los textos base y el mundo representado en ellos. También es necesario el reconocimiento de los elementos ideológicos que no son completamente contemporáneos y que, por ende, podrían ser sustituidos o suprimidos en el proceso de reapropiación y actualización. A partir de la década del sesenta, con la efervescencia de las teorías asociadas con la crítica social y del feminismo, cambió la vinculación de este género literario con un mundo cuyas relaciones eran diferentes y la reproducción tradicional de las historias se movió hacia la revisión consciente. En este sentido, el cuento de hadas no sólo pasó a ser cuestionado por la crítica, sino a ser una producción

crítica, como reflejo del desencanto con el género (Bottigheimer, Joosen, Tatar, Harries, Zipes). Esto es particularmente cierto para las obras que son producto de la revisión feminista. Por su evidente vinculación con la estructura patriarcal de la sociedad, así como por su asociación directa con la literatura infantil como vehículo de transmisión de valores culturales y modelos, los cuentos de hadas han sido un terreno fértil por más de cuatro décadas para esta corriente de la crítica, lo que se ha manifestado en nuevas versiones de las historias de siempre.

Kay Stone identifica tres corrientes principales dentro de la crítica feminista aplicada a los cuentos de hadas, que se corresponden a su vez con la misma evolución del estudio de estas obras.

*Los primeros autores criticaron las posiciones desiguales de las mujeres en la vida y en los cuentos de hadas, la siguiente generación consideraba a las mujeres como autónomas y superiores, y la tercera percibía a las mujeres y los hombres como potencialmente iguales, siempre y cuando se pudieran superar los prejuicios masculinos para que ese potencial se concretara. Me di cuenta de que gran parte de la escritura feminista en las tres categorías se había centrado en las mismas heroínas estereotipadas una y otra vez, hasta el punto de que las relecturas y reescrituras feministas acababan siendo estereotipadas. (55)*

Así como los estereotipos femeninos cuestionados acabaron marcando el discurso feminista con respecto a la literatura de tradición oral, de la misma manera la problematización del carácter didáctico de los cuentos de hadas dio paso al aprovechamiento de este rasgo para comunicar imágenes específicas de la perspectiva feminista con respecto a los modelos sociales para la infancia. El temor ante la perpetuación de los valores patriarcales —expresados, por ejemplo, en elementos como que el destino del personaje estuviese directamente ligado a su género— hizo que se buscara transformar las dicotomías del cuento de hadas para socavar oposiciones como hombre-mujer (asociada a activo-pasivo) y la caracterización binaria que igualaba los rasgos internos de los personajes con su aspecto externo (bondad-belleza; maldad-fealdad, etc.), además de evitar que se cumpliera la ecuación descrita por Bottigheimer (“pobreza *a través* de la magia *conduce* al matrimonio, *ergo* a la riqueza”). En su función de críticas, las autoras de la primera etapa —como Stone o Lieberman— alertaban sobre los prejuicios y las falsas expectativas que encerraba este tipo de cuentos y que, por tanto, era necesario eliminar ese riesgo minando la estructura binaria al subvertir sus relaciones o erradicarlas.

*La princesa de largos cabellos* de Annemarie van Haeringen es un ejemplo claro de reescritura feminista que contempla estos elementos. En un reino muy pobre, el tesoro más preciado del rey es el cabello de su hija, una melena negra, larga y espesa. Como la cabellera de la mujer es un símbolo de belleza muy asociado a la feminidad, se sugiere en el cuento que esta cualidad le ayudaría a encontrar un buen esposo (entendiendo por bueno, solvente), lo que posibilitaría superar las precariedades del reino. Como buen tesoro, su cabello es cuidado con sumo esmero, pero esto supone un gran sacrificio para la princesa, pues debe cargar con un enorme peso y depender de otros hasta para las cosas más cotidianas y simples. Ante la negativa del padre de que se corte el pelo, ella resuelve meterlo en dos maletas para poder trasladarse y ganar algo de privacidad. Esto desencadena otras acciones que acaban por cambiar el curso de su destino como mujer subyugada ante el poder masculino. Al tomar sus propias decisiones resquebraja la relación clásica de mujer-pasividad, las concepciones tradicionales de la belleza femenina y la idea del matrimonio como salida de la pobreza. La princesa se casa en este cuento pero no con un príncipe azul, sino con un hombre forzudo de circo, quien encarna por su misma naturaleza circense, la libertad, pero también la posibilidad de vivir bajo reglas y parámetros diferentes (los feos, los raros y los marginados son los que rigen el mundo alterno del circo). Las ilustraciones contribuyen de manera muy efectiva a la crítica a los cánones de belleza pues en ellas se representa visualmente el incordio que le supone a la muchacha hacer cualquier cosa: desde las acciones más íntimas como ir al baño, hasta las más sociales como asistir a un baile.



Fig. 33. *La princesa de largos cabellos*. Annemarie van Haeringen.

En las primeras producciones críticas feministas era frecuente que se invirtieran los roles en cuanto que los personajes femeninos eran asociados con la acción y los masculinos con la pasividad (v.g. libros como *La princesa peleon* de Martin

Waddell o *La princesa vestida con una bolsa de papel* de Robert Munsch), aunque siempre manteniendo la relación de lo externo como proyección de lo interno. Por esta vía era muy fácil crear un nuevo estereotipo, como de hecho ha sucedido hasta el momento. El sesgo didáctico que tanto habían criticado en los cuentos canónicos patriarcales de Grimm, Perrault y tantos otros, o en las películas de Disney, ha sido usado por las feministas para su propio beneficio (Joosen, “Retelling” 130). Pocas veces se logra que la transformación vaya más allá de una inversión simple. Un ejemplo de cómo la subversión del carácter binario del cuento de hadas puede ser más complejo en este sentido es *En el bosque* de Anthony Browne.



Fig. 34. *En el bosque*. Anthony Browne.

El libro tiene como base la historia de *Caperucita Roja* pero introduce cambios en las motivaciones y las acciones de los personajes que dan lugar a transformaciones estructurales complejas. El personaje no es presentado de manera esquemática como en un cuento de hadas tradicional. De hecho, la historia se articula en torno a su mundo interior, el cual no puede resumirse en un adjetivo o en una caracterización simple. El bosque, que es el lugar de sus proyecciones, se representa en otra clave visual (está en blanco y negro y es más realista el estilo). El niño se va encontrando con otros niños —todos personajes de cuentos de hadas tradicionales— abandonados a su suerte que, sin embargo, asumen con autonomía su situación. Hay una exploración del tópico del niño solo en el bosque pero con reminiscencias al miedo a ser abandonado, que se manifiesta en la ausencia física del padre y la emocional de la madre. La imagen de la doncella en peligro del cuento base es sustituida por la de la infancia en riesgo. De la misma manera, el sentido de advertencia se desplaza hacia una propuesta de educación sentimental (Colomer, “Cambio de valores”, “Educación sentimental”), que permite al protagonista

sortear la neurosis del mundo adulto y sus amenazas reales. Todo ello, sumado al final inesperadamente feliz, altera el carácter binario del cuento, le da volumen y profundidad, lo que deja abiertas muchas posibilidades de interpretación. La inversión de la protagonista niña del cuento marco por un protagonista niño no es, de ninguna manera, una sustitución simple, pues el mundo interior del personaje pasa a ser lo más relevante de la historia; las apariencias son lo de menos.

Uno de los blancos de las revisiones feministas ha sido, y sigue siendo, la idealización del amor en Occidente, alimentado por ideas heredadas del Romanticismo. En *Some Day Your Witch Will Come*, Kay Stone ironiza sobre este enfoque de la crítica feminista:

*Todos los escritores, incluyéndome, parecían estar de acuerdo en que los cuentos de hadas eran historias de desamor, tanto porque el final “vivieron felices por siempre” era falso, como porque las historias eran más sobre la búsqueda del amor propio que sobre el amor romántico con otra persona. (55)*



Fig. 35. *La amante del miedo*. Ilust. Isabelle Vandenabeele.

Con el tiempo han ido apareciendo algunas revisiones más afinadas de este concepto. Un ejemplo de ello es *La amante del miedo* de Edward van de Vendel e Isabelle Vandenabeele, publicado por Barbara Fiore. Se trata de una relectura de *Barba Azul*<sup>28</sup> donde la protagonista, Louise, aburrída de su “patética” cotidianidad “adulta”, siente la necesidad de volver a vivir el riesgo juvenil. Esto implica recuperar acciones y actitudes del pasado (trepar por paredes escarpadas, desenterrar cráneos de vacas y lamer orugas), pero al mismo tiempo anhelar y explorar la

relación de pareja. En el momento en que se topa con su modelo de pareja, se reconoce como una mujer más:

*Y por supuesto, Louise pensó: “Vaya, me parezco a mis amigas del colegio, que sueñan con que los chicos las llevan en sus caballos, como los príncipes de los cuentos”. Pero también pensó: “No, esto es distinto, esto es de verdad”.*

Su reflexión encierra una mirada crítica sobre las representaciones del amor heredadas de los cuentos de hadas, sobre el estereotipo del príncipe que conquista (en la doble acepción de cortejo y dominación) a la damisela.

El cuento original de *Barba Azul* ya se sale de las convenciones sobre el amor que usualmente están presentes en los cuentos de hadas: el relato advierte sobre las dificultades y riesgos de la vida conyugal. Pero más que sobre la vulnerabilidad de la mujer ante el poder destructor del marido, la historia se centra en la inconveniencia de que ésta manifieste su curiosidad y rompa los límites impuestos por la figura masculina al invadir sus espacios vedados, tanto físicos, como metafóricos. Mientras que el hombre como dueño y señor de la casa tiene asegurado un espacio privado, la mujer sólo puede ser “ama de casa” en la medida en que es transparente y obediente y que no deja lugar (aquí también, ni físico ni metafórico) para la sospecha sobre su rectitud. Tatar dice al respecto:

*Se ha considerado tradicionalmente que la historia de Barba Azul versa sobre la curiosidad de la esposa, que no puede “resistirse” a la tentación de mirar en la habitación que le está prohibida. Perrault también presenta a la mujer de Barba Azul como un personaje cuyo deseo de saber es excesivo, una mujer que comete el error casi fatal de desobedecer al marido. En la moraleja de la historia, Perrault asocia la curiosidad intelectual de la esposa de Barba Azul con la curiosidad sexual de las mujeres en general (...) Perrault nos proporciona un cuento que socava, de forma intencionada, la sólida tradición folklórica en la que la heroína es la ingeniosa autora de su propia salvación. En lugar de alabar el valor y la sabiduría que la esposa de Barba Azul demuestra al descubrir la terrible verdad sobre los crímenes del marido, Perrault, como muchos otros narradores del presente cuento, menosprecia su rebeldía e insubordinación. (Clásicos 148)*

La relectura de van de Vendel, en cambio, pone el énfasis en la figura del hombre peligroso y en cómo la protagonista logra zafarse de él. Al ser una “amante del

miedo”, muy segura de sí misma, es capaz de actuar de manera temeraria. Se relaciona con desfachatez con el personaje oscuro llamado Broncas y siente una pulsión tan fuerte por volverse a exponer al miedo que trasgrede la prohibición de entrar al cuarto bajo llave. Al descubrir cuál es el secreto que allí se encuentra, siente un miedo de tal intensidad que se paraliza y logra reaccionar sólo cuando escucha el relincho del caballo, que es como un llamado a la vida. El crecimiento del personaje está en reconocer sus propios límites más que en respetar los de los otros. El cuento es de argumento complejo, siguiendo la idea aristotélica de que son más elaboradas las historias donde el cambio de fortuna va acompañado del reconocimiento y/o de la pericia del personaje. Esta complejidad es contraria al esquema patriarcal del cuento de hadas de la tradición de los Grimm y Perrault, en cuanto que la resolución del clímax del argumento se da por la anagnórisis del personaje. Louise toma conciencia del germen destructor de su propio aburrimiento cuando durante la huida encuentra en su bolsillo “una semilla de maldad, una semilla aburrida, espantosa”, que arroja en el Bosque de los Escalofríos para librarse de la insatisfacción que no le permite encontrar su lugar en el mundo. También el texto le recuerda al lector que se encuentra ante una obra que revisa un cuento tradicional y sus valores. El texto es explícito al menos en dos oportunidades: primero cuando la protagonista descubre las cabezas de sus amigas muertas y el narrador cuenta: “Y a Louise le pareció que las oía suspirar. Sí, fue como si de pronto salieran volando por la puerta todos los suspiros que las chicas habían soltado pensando en príncipes, romances y chicos de corazón inaccesible”. Y luego cuando ella huye de la casa y exclama: “¡Ya no amo el miedo! ¡El tiempo de las amantes del miedo ha pasado!”.



Fig. 36. *La amante del miedo*. Ilust. Isabelle Vandenabeele.

La representación de la heroína juega con rasgos que tradicionalmente se asocian a lo masculino (el deseo de aventura, la decisión de exponerse al peligro, el rechazo a la sumisión, la disposición abierta a la experiencia sexual y el sentido del humor), así como también reivindica visiones negativas de lo femenino (es indiscreta, habladora y sabe de plantas curativas y venenosas, lo que sugiere que es una hechicera). En esto hay un desmontaje del mecanismo binario del cuento de hadas. Las ilustraciones en xilografía refuerzan la ruptura con la tradición de varias maneras. En primer lugar, con la elección de una técnica y un registro visual propio del arte contemporáneo y ajeno al de los libros clásicos de literatura infantil y de los cuentos de hadas. En segundo lugar, por la caracterización de ella que, a primera vista, parece simple y esquemática, sin embargo, resulta compleja por sus propias contradicciones. Es una mujer con mucho cuerpo, sólida y voluminosa, que a la vez va vestida y peinada como una niña y tiene una actitud corporal infantil. Y, en tercer lugar, la representación visual es irónica con respecto al texto puesto que sugiere que se trata de un cuento ingenuo, inocente, cuando en realidad es una historia que explora elementos oscuros de la psique con todas sus complejidades.

### 2.2.2. Un vestido color del sol: reconstrucción edificante

La concepción binaria de los cuentos de hadas tradicionales implica que, por su misma confrontación permanente de opuestos, las acciones y los personajes presenten una tensión de contenido moral; los bondadosos reciben ayuda y son recompensados, mientras que los malvados reciben un castigo, usualmente ejemplarizante. André Jolles dice al respecto:

*A diferencia de la ética filosófica, que es una ética de la acción, yo llamo a esta ética del acontecimiento o moral ingenua, la palabra ingenua entendida en el mismo sentido que usa Schiller para referirse a la poesía ingenua. Nuestro juicio de ética ingenua es un juicio afectivo; no es estético porque nos habla categóricamente; no es utilitario ni hedonista pues su criterio no es útil ni placentero; es ajeno a la religión porque no es dogmático y no depende de un guía divino; es un juicio puramente ético, es decir absoluto. Si se parte de este juicio para determinar la forma del cuento, se puede decir que existe una forma en él donde los acontecimientos y el curso de las cosas siguen un orden tal que responden completamente a las exigencias de la moral ingenua y que ellos son, pues, buenos y justos según nuestro juicio sentimental absoluto (ctd en Temporal 222-223).*

En tal sentido, la moral ingenua del cuento de hadas tradicional se manifiesta en términos absolutos; sin mediación institucional, es decir, no se rige por las leyes humanas. Más bien, responde, por un lado, a las leyes cósmicas y, por otro, a las leyes internas del relato simple y lineal. En el marco de estas últimas, las cualidades del héroe “nunca, o rara vez, se describen o se aluden directamente. Sólo se manifiesta en las acciones que realiza” (Temporal 224), lo que está estrechamente relacionado con la praxis del relato mismo. Esto se corresponde con el carácter unidimensional de los personajes del cuento de hadas tradicional. Un ejemplo de ello lo encontramos en *Pulgarcito*<sup>29</sup>, cuya nobleza de corazón y preocupación por salvaguardar a su familia se traduce en acciones donde pone de manifiesto su ingenio (marcar el camino con piedras, engañar al ogro intercambiando los gorros de sus hermanos por las coronas de las ogresitas, robar las botas de siete leguas y utilizarlas para convencer a la esposa del ogro de que es emisario de éste y así quitarle sus riquezas). Sus acciones pueden llegar a ser cuestionables, como lo sugiere el hecho de que Perrault incluya dos finales, uno que se corresponde con el tópico del débil que vence con su astucia al fuerte (vinculada con la supervivencia) y otro que intenta acomodarse a las normas e interacciones sociales del mundo secular. Aún cuando las acciones de los personajes sean descritas en términos positivos, en ocasiones algunas manifiestan valores negativos que se justifican como respuesta a una circunstancia de fuerza mayor dentro de la moralidad simple del cuento de hadas. Según Temporal (222-223), este contrapeso axiológico imprime verosimilitud fenomenológica a la figura del héroe.

La moral ingenua, en cambio, es implacable con el antagonista o antihéroe. Retomando el ejemplo de *Pulgarcito*, el ogro desalmado es castigado de manera recurrente, tanto que es expoliado hasta de sus bienes materiales. En el cuento de hadas tradicional, el castigo suele ser ejemplarizante porque refuerza las normas básicas para la convivencia, las cuales están conectadas con el orden cósmico. La violación de estas normas genera una perturbación que puede ser el eje de las acciones y dar cabida a la inversión (como sucede en los cuentos de restauración o ascenso previamente descritos). Así, la relación crimen y castigo está muy imbricada en el cuento de hadas, más aún si se trata de uno dirigido al público infantil, para quien se suele reforzar el tema de lo edificante.

Un ejemplo curioso es *Pocaleña*, contado por Xosé Ballesteros e ilustrado por Ana Pillado. En este cuento, el hambre y el miedo se ciernen sobre el pueblo de *Pocaleña* como una maldición, pues el ganado empieza a desaparecer misteriosamente. Esta extraña situación se atribuye a la intervención perversa de una bruja,

a quien los habitantes del pueblo intentan atrapar infructuosamente. Piden ayuda al conde, amo de las tierras, pero éste los despacha de manera displicente. Al regresar a la aldea, encuentran en medio de la plaza a Ulises, “un mozo de Pocaleña que se había marchado en busca de aventuras”. La gente del pueblo le cuenta lo que está sucediendo y él empieza a hacer preguntas que parecen no tener sentido, pero que le permiten formular una hipótesis de lo que está sucediendo. Pide un buey para atrapar a quien está robando el ganado. Al poco tiempo regresa con el culpable, quien no era otro que el mismísimo conde. Ulises explica cómo descubrió que era éste quien robaba los animales. La gente del pueblo, enardecida, quiere matar al conde, pero Ulises los detiene. Les dice que es mejor hacerle devolver las reses y obligarlo a trabajar la tierra junto a ellos como castigo. La historia acaba con Ulises yéndose del pueblo en busca de su próxima aventura.

Aunque dentro de los márgenes de la moral ingenua, *Pocaleña* pasa del orden cósmico al civil, puesto que el castigo entraña una enseñanza tanto para el transgresor como para el colectivo. También porque el castigo no es implacable. El personaje de Ulises encarna un orden exógeno, más elaborado, que conduce la energía primitiva hacia lo constructivo, elemento clave de los procesos civilizatorios. En este movimiento de lo mítico al realismo se sustituye, además, el pensamiento mágico por la razón, lo que es poco usual en los cuentos de hadas para niños. A la manera del héroe cultural de los relatos míticos, Ulises trae un bien a la comunidad. Esta imagen del héroe que regresa a su lugar de origen fortalecido, sugiere que ha sido protagonista de otras historias y que ésta es una suerte de secuela de su viaje de crecimiento. Resulta significativo que quien resuelve el conflicto se llame como uno de los grandes personajes de la literatura universal, que funciona como arquetipo del héroe astuto. El Ulises del cuento también es ingenioso; es capaz de atar cabos para poner al desnudo el engaño del agresor y sus artilugios (el disfraz de bruja). Al hacerlo, acciona el mecanismo de inversión de los cuentos de hadas y restituye el orden natural al impedir que el poderoso continúe abusando de su poder y llevarlo, incluso, a que experimente lo que significa vivir como campesino.

De manera similar, en libros como *Los 3 cerditos* de Cyril Hahn, *¡La auténtica historia de los tres cerditos!* de Scieszka y Smith y *El tragaldabas* de Pablo Albo y Maurizio A. C. Quarello el castigo del adversario se atenúa; lo que usualmente acabaría en muerte, acaba en cárcel o alguna otra forma de corrección. En *Los 3 cerditos* de Hahn se eliminan algunas secuencias narrativas de la historia tradicional recogida originalmente por Jacobs, pero se añaden otras, como la final. En ésta el lobo es capturado por la policía y condenado a la cárcel por haber derribado

la ciudad intentando comerse a Tic, el cerdo mayor que vive en el rascacielos de cemento. Las decisiones en torno a qué y cómo se recuenta la historia de *Los tres cerditos* resultan peculiares. El traslado de una historia de supervivencia del mundo animal al de la urbe no deja de tener un revés interesante, cuando lo que parece penalizarse no es el asesinato de los dos primeros cerdos en el bosque (un hábitat natural, regido por las leyes de supervivencia), sino por alterar el orden público de la ciudad. El castigo, la penalización, corresponden no a un mundo arcaico, sino a una civilización donde es preciso normar las relaciones interpersonales, en la que lo importante es preservar el orden colectivo.

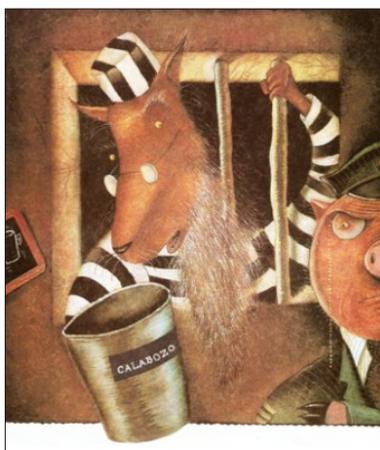


Fig. 37. ¡La auténtica historia de los tres cerditos! Ilust. Lane Smith.

Al igual que en la versión de Hahn, en *¡La auténtica historia de los tres cerditos!* el castigo del lobo está dentro del marco legal. En la última escena, Silvestre Lobo es caracterizado como un reo canoso que, tras las barras asoma el brazo con una taza, pidiendo azúcar al lector, mientras que un mal encarado cerdo policía vigila su puerta. En este cuento, donde el bosque encantado no es lo que era, también la motivación del hambre está supeditada a problemas de las sociedades actuales, asuntos tan pedestres como la difamación y el derecho a réplica; cosas que, evidentemente, distan del eje temático de la supervivencia, tan propia de los tiempos míticos. En esta versión, a diferencia de otras, no se pretende dorarle la píldora a los niños del castigo terrible y violento de la historia original, sino que el argumento se mueva a otra dirección; las herramientas que brinda este cuento de hadas postmoderno están orientadas a entender las normas del mundo contemporáneo y la multiplicidad de perspectivas posibles ante un mismo hecho.

En *El Tragaldabas*, un personaje sobrenatural, es atraído a casa de una abuela por el olor a pan con miel de la merienda. No sólo se come esa merienda, que no era suya, sino que termina devorando también a las tres nietas. Al darse cuenta de lo sucedido, la abuela detiene a un general en la calle y le pide socorro. A continuación, el general envía el ejército a su casa, el cual también es engullido por Tragaldabas de un golpe. Quien acaba por vencer al Tragaldabas es una hormiga, que lo pellizca por todas partes hasta que éste, aturdido, termina golpeándose con una pared y queda inconsciente. En un *twist ending* de película, la abuela resulta ser una diestra cirujana que extrae del estómago del monstruo no sólo los personajes del cuento, sino también a un vendedor de bombonas de gas que al parecer se había comido antes de llegar a casa de la abuela. Pero la cosa no acaba allí. El final es verdaderamente sorprendente y delirante porque la abuela termina celebrando su cumpleaños con todos los personajes incluyendo al Tragaldabas. La resolución doblemente inesperada —primero por la intervención quirúrgica y luego por la fiesta reconciliadora— pone de manifiesto el paso de la idea de castigo a la de rehabilitación, concepto por demás muy moderno y civilizado.



Fig.38. *El Tragaldabas*. Pablo Albo.

Una vuelta metaficcional de estos temas se encuentra en el final de *¿Quién le teme al libro feroz?*. Durante el recorrido por el mundo que encierra su libro de cuento de hadas, Olmo ha padecido el resultado de sus agresiones contra el libro. Aunque no recibe propiamente un castigo por sus acciones, escarmienta. Cuando finalmente logra salir de allí, ya es consciente del efecto perturbador que ha generado en las historias y en las vidas de los personajes, con lo cual decide —en un gesto responsable— reparar los daños:

*A Chiqui y a Olmo les llevó el resto de la noche recomponer el libro de cuentos: borrar los bigotes, limpiarlo de pegotes de comida y quitarle el polvo. El atónito*

*príncipe encantador fue rescatado de la tarjeta de cumpleaños y vuelto a pegar en la sala de baile. Aunque su elegancia al bailar nunca sería la de antes debido a la grave arruga que le quedó en una pierna. Era muy tentadora la idea de dejar boca abajo la habitación de la madrastra pero Olmo al final se resistió. A lo que no pudo resistirse fue a dibujar un candado en la puerta de los tres ositos. Chiqui tampoco pudo evitar ponerle una peluca a Ricitos de Oro. Se lo merecía por tonta.*



Fig. 39. *¿Quién le teme al lobo feroz?* Lauren Child.

La imagen resume la reconstrucción y recomposición del libro de cuentos en la doble página final del libro que los niños han reparado, cuyo texto dice “...y vivieron todos felices, incluso mucho después del FIN”. El personaje no ha requerido de la sanción externa, sino que ha activado sus mecanismos internos de autorregulación que lo empujan a hacerse responsable de sus acciones; cosa que no sucede en los cuentos populares y que es, sin embargo, tan frecuentemente empleado en los libros infantiles para transmitir valores morales.

### 2.2.3. Un vestido color del tiempo: la parodia de lo maravilloso y el juego metaficcional

La tendencia del mundo moderno a racionalizarlo todo podría hacer pensar que la gente no cree ya en los cuentos de hadas, que lo maravilloso ya no tiene lugar y que las versiones para niños son un sinsentido anacrónico. Sin embargo, como dice Lutz Röhrich, puede ser lo contrario: los cuentos de hadas se racionalizan, se actualizan, “justamente porque las personas desean seguir creyendo en ellos” (173) y, tal vez, porque también los necesitan. El interés probablemente no surge de la necesidad de experimentar las fuertes emociones que genera el contacto

con lo sobrenatural sino, más bien, de marcar distancia con una realidad que resulta extraña, incongruente y que genera ansiedad porque sus claves son escurridizas y sus relaciones cambiantes. Según Weber en el mundo moderno lo ominoso no está en lo sobrenatural —para él en el mundo contemporáneo esta categoría se ha dessemantizado— sino en su ausencia, la cual genera una relación ambivalente con lo ontológico y las diversas maneras de experimentar las relaciones interpersonales, espaciales, temporales, culturales e históricas (Berriain; Weber). En este sentido, no requerimos de lo maravilloso para sazonar nuestras vidas pero sí para procurarnos visiones alternas de nuestra agobiante realidad; es decir, “más que para emocionarnos, necesitamos [lo maravilloso] para resistir” (Zipe, *Relentless Progress* 48). La razón es importante, pero la fantasía lo es aún más, pues a través de ella intentamos darle sentido al mundo, ordenarlo. “Nuestra confianza en la fantasía puede languidecer y traicionarnos, incluso cuando nos nutre, pero nos da esperanzas de que el mundo puede ser un mejor lugar” (46)<sup>30</sup>.

Los cuentos de hadas pueden ser vistos con cierta suspicacia por la distancia histórica con respecto a los lectores contemporáneos, por tal razón se tiende a incorporar algunas modificaciones que aportan referentes reconocibles para establecer un puente, una conexión con los lectores. Esto no es exclusivo de aquellos dirigidos al público infantil, sino algo transversal al proceso de adaptación y modernización del folklore, así como a su tendencia a moverse hacia el realismo. Los narradores históricamente han puesto parte de su realidad en los cuentos (v.g. las descripciones de Perrault que remiten al mundo cortesano del cual era parte y para el cual producía sus relatos), sin que por ello se afecten necesariamente las conexiones internas que rigen la lógica de las historias. De acuerdo a Röhrich, el restablecimiento de la confianza perdida en los cuentos de hadas requiere de la incorporación de elementos de la realidad moderna para explicar los componentes inexplicables del relato (172-173); y podría asumirse, también, para entender o domesticar los incomprensibles fenómenos del mundo actual. Benjamin ya hablaba durante la primera mitad del siglo XX de la fantasmagoría de la vida urbana, la cual se experimenta aún con más fuerza en las ciudades del siglo XXI por la cantidad de experiencias espectrales que generan las telecomunicaciones. Hasta los espacios más domésticos están colmados de pantallas que reproducen presencias virtuales (sean visuales, acústicas o ambas) que no tienen forma física en ese momento y en ese lugar pero que, sin embargo, están allí (Collins y Jervis 5). No es de extrañar que la convivencia “natural” con los “medios embrujados”

permea en los cuentos de hadas contemporáneos tanto para manifestar lo sobrenatural como para hacer justamente lo contrario.

A veces estos cambios son producto de una decisión consciente de quien cuenta buscando adecuar el relato a su tiempo y al público al que lo dirige, pero en general, “los narradores sustituyen aspectos culturales más antiguos que no entienden del todo por elementos modernos” (Röhrich 171) y con ello hacen familiar lo que les resulta desconocido o extraño. La reinterpretación implica una racionalización que sustituye las maravillas de la fantasía por la maravilla de la tecnología. Pueden aparecer, por ejemplo, los medios de comunicación modernos —un avión, un teléfono, etc.— en lugar de los objetos o lugares mágicos que tradicionalmente han servido de conducto de un mundo a otro, como los espejos o los lagos. También se pueden cambiar o alternar los lugares fantásticos, como un castillo encantado por un juzgado, una escuela, un hospital, una cárcel u otro espacio de regulación social.

Como ya se ha sugerido anteriormente, en los cuentos de hadas postmodernos la racionalización de la fantasía puede avanzar un paso más allá. Las interferencias tecnológicas pueden servir para reflejar y reflexionar sobre los límites difusos entre realidad y fantasía de la era postindustrial e, igualmente, para explicar cómo funciona la ficción como artefacto. “Lo postmoderno en sí mismo parece existir en un lugar oblicuo e incómodo entre la fantasía y la realidad, un estadio en el que, según Jean Baudrillard, se observa la fusión de la televisión en la vida y de la vida en la televisión, lo cual hace que lo extraño parezca familiar y que se inviertan las certezas conceptuales” (Collins y Jervis 6). En varios álbumes aparecen reverberaciones de los medios embrujados. Por ejemplo, en libros como *¡El lobo ha vuelto!* de Geoffroy de Pennart, *Pies para la princesa* de Ivar Da Coll, *Los tres cerditos aviadores* de Jonathan Emmett y Steve Cox, así como en *Hansel y Gretel* de Anthony Browne, la televisión está presente como un elemento que es parte del entorno doméstico. En los tres primeros es un objeto más de la caracterización del espacio que se asume con naturalidad, mientras que en el cuarto la televisión (junto con otros objetos como los productos de belleza en la cómoda de la madre) funciona como una crítica a la mercantilización de la vida moderna. La televisión es frecuentemente utilizada en el universo de Browne para representar la enajenación que produce la sociedad de consumo, la vacuidad de la vida pequeño burguesa y la soledad que acompaña la “cosificación” de la vida moderna (*Gorila, Voces en el parque*, etc.): *Hansel y Gretel* no es una excepción.

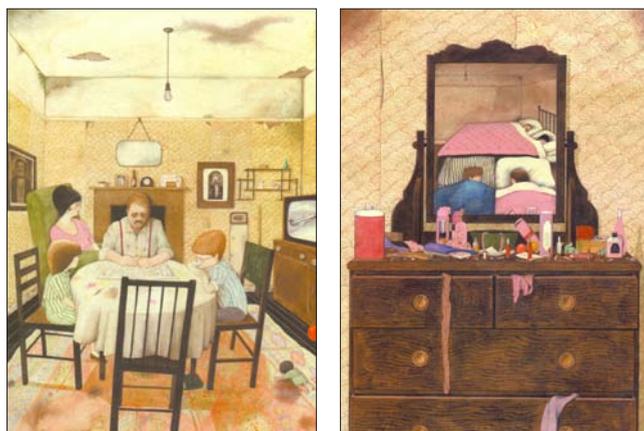


Fig. 40 y 41. *Hansel y Gretel*. Ilust. Anthony Browne.

En otros álbumes, la televisión parece estar, a la manera descrita por Baudrillard, más imbricada en la representación de la realidad y ser un medio para vehicular la reflexión sobre los límites de la ficción. Se alude a este medio a través de programas y personajes televisivos. La reverberación puede darse empleando otros medios modernos como la fotografía, tal como sucede en *Mister Cuervo*, donde los retratos que cuelgan en la pared de la casa de la vieja más que evocar al Frankenstein de Shelley remiten a Herman Monster. En *Los tres cerditos aviadores* el televisor, el teléfono inalámbrico y los aviones son sustanciales en la historia y las acciones que ejecutan los personajes. El mismo planteamiento alocado del álbum como *spin-off* del cuento tradicional —los cerdos no construyen casas sino aviones para una competición área— hace que el argumento y la caracterización se fusionen con los de un dibujo animado. El álbum parece un episodio de la serie de los *Autos Locos* producido por Hanna Barbera a finales de la década del sesenta. La narración es indudablemente televisiva; como en los dibujos animados de Barbera y en la misma tradición de Disney, hay momentos violentos (el lobo explota al final de la carrera) pero son presentados de manera tan ridícula que pareciera anularse la violencia. Aunque el álbum juega con los vasos comunicantes entre relatos y medios, como cuando el lobo —cual *serial killer* obsesionado— se dedica con encono a poner en su corcho recortes de prensa sobre lo que sucedió la otra vez que se enfrentó a los cerditos, la parodia se presenta en forma de cliché televisivo. El juego intertextual probablemente no genera en los lectores una reflexión sobre la naturaleza de la ficción, ya que los recursos que utiliza están tan internalizados y digeridos por la cultura popular que éste se ha naturalizado.



Fig. 42 y 43. *Los tres cerditos aviadores*. Ilust. Steve Cox.

Los límites de la realidad y la fantasía del mundo moderno también son difusos en cuanto que “las prácticas cotidianas ligadas al trabajo, comprar comida y ropa, ir a la escuela y usar objetos en el hogar están condicionados por los espectáculos de los comerciales y las propagandas que violan nuestro espacio interno y externo” (Zipes, *Relentless Progress* 47). En las versiones contemporáneas de los cuentos de hadas —como en la vida misma— hay cierta tendencia a aludir a los materiales gráficos y a los recursos publicitarios de los medios audiovisuales e impresos. Parecen tener especial fuerza las referencias a la publicidad de los medios impresos entre los álbumes del corpus. En *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos*, en buena medida, el juego está en que el lector reconozca que se encuentra ante un “producto cultural” y que, como toda mercancía, el está a la venta. Por ejemplo, al final del libro, en la contracubierta, la estruendosa y regañona Gallinita Roja retoma este juego en su cantaleta sobre a quién puede interesarle comprar semejante libro de cincuenta y dos páginas de sandeces. Se queja del diseño, incluso de la intromisión del ISBN en la contracubierta. Por otra parte, aunque no se ha conservado en la edición castellana, en la original las solapas están colmada de frases hechas del mundo del mercadeo:

*¡Por sólo 9.94\$!*

*56 páginas de acción. 75% más que esos viejos libros marca-X de 32 páginas.*

*¡10 cuentos completos! / ¡25 ilustraciones espléndidas!*

*[luego hay una especie de sello de calidad que a la vez funciona como un fumetto de Jack, el narrador]*

*¡Nuevo! ¡Mejorado! ¡Cómico! ¡Bueno! ¡Compra! ¡Ya!*

El exceso de frases exclamativas hace al lector ubicarse inmediatamente en el lenguaje publicitario e, incluso, imaginarse en un alienante infomercial. No se hace eco de la tradición oral o literaria, sino de las convenciones de los comerciales.

*Noticias EncantHadas* de Colin y Jacqui Hawkins va en la misma línea del libro del dúo Scieszka-Smith, aunque tal vez con menos sarcasmo. En la portada el lobo aparece con un periódico entre sus patas y exclamando en un globo de texto, “¡Esto es horrible!”, refiriéndose seguramente al titular que dice que el Lobo Feroz ha sido cogido infraganti en las ropas de la abuela de Caperucita y apresado por su fechoría. En la parte inferior hay una especie de pantalla LED que anuncia “ÚLTIMA HORA... SUPLEMENTO EN EL INTERIOR... ÚLTIMA HORA”<sup>31</sup>. Siguiendo la tradición del *Cartero simpático* de Janet y Allan Ahlberg, el libro funciona en dos planos que se diferencian no sólo mediante los cambios de tono, perspectiva narrativa y género, sino también porque se presentan en formatos diferentes. El primero es el del álbum. Allí se relatan los encuentros de Juan, el repartidor de periódicos, con los personajes del mundo de los cuentos de hadas y lo que allí ocurre; una vida “cotidiana” y doméstica en el bosque encantado, donde todos parecen leer prensa. El segundo corresponde al del tabloide y está al final del libro, como un encartado que se despliega y parece un suplemento de periódico. En éste se cuenta lo que ocurre en el mundo encantado de manera noticiosa y farandulera. Ambos planos interactúan. La caracterización visual —en un registro caricaturesco y empático— de los personajes y de los lugares es igual tanto para un plano como para el otro, lo cual parece sugerir que hay una correspondencia entre “lo real” y “la realidad reportada”. El tabloide de *Noticias EncantHadas* cumple con todas las características de este género periodístico, desde divulgar como noticia la cotilla sobre los famosos y la realeza, pasando por una sección de cartas de lectores —dirigidas y contestadas por Mama Oca—, el horóscopo de la bruja malvada, hasta los anuncios publicitarios: la pócima del Dr. Foster, las zapatillas *Twinkletoes*, el banco de los Grimm y hasta un anuncio del periódico sobre sus espacios publicitarios.



Fig. 44. *Noticias EncantaHadas*. Jacqui Hawkins.

La elección del tabloide para el juego metaficcional resulta atinada, o cuando menos, interesante. Shelley King, quien analiza la relación entre el cuento de hadas tradicional y el tabloide en *¡Yo era una rata!* de Pullman, propone que la conexión entre estos géneros tiene sentido en cuanto que ambos apelan a lo verdadero (el primero por su universalidad y el segundo por su pretensión de revelar como noticias fidedignas los secretos y entretelones de la vida de los famosos), así como por su conexión con lo maravilloso (el cuento de hadas por razones obvias y el tabloide por hacer maravilloso lo que no lo es). También porque requieren que sus lectores sellen el pacto con la ficción para que la fantasía discurra sin ser cuestionada:

*...en un mundo en el cual lo maravilloso ha sido expulsado para que la “realidad” sea el criterio que mueve el interés del público, el tabloide cumple este deseo de reportar lo maravilloso como verdadero. Por lo tanto, el tabloide se convierte en un híbrido extraño, incómodo, una versión corrompida del logos que muestra las maravillas de los mitos como si fueran fruto de la investigación racional (...) la elección del tabloide, en lugar del periódico de pliego entero como el folio para [contar] su cuento de hadas, sugiere que el objeto de su sátira no es tanto la ciencia o el logos, sino quienes pervierten los discursos [logocéntricos]. (165-166)*

El análisis de King es válido para Noticias *EncantHadas*. La parodia está en remedar el tabloide usando personajes e historias que por ser del universo de los cuentos de hadas clásicos resultan familiares. Al aludir a *Caperucita Roja*, *Los tres cerditos*, *Los tres osos* y otros cuentos que han sido contados y reempaquetados hasta la saciedad, los Hawkins se aseguran de que lo burlesco sea reconocible. El uso del *pastiche* no sólo genera humor por sus contraposiciones absurdas, sino también pone en cuestión la moral simple de los cuentos de hadas. Al mostrar que hay más de un punto de vista y que el esquema lineal y binario de este tipo de historias puede alterarse, se revela que las relaciones entre protagonistas y antagonistas, obstáculos y recompensas, etc., pueden cambiar y con ello también el sentido moral de los cuentos tradicionales. Así mismo, el carácter paródico de las noticias sugiere que lo que aparece en prensa no siempre es cierto, o al menos es sólo un lado de la verdad. Tanto para seguir el relato que tiene a Juan por protagonista, como para disfrutar del tabloide es necesario dejar a un lado la pregunta de la veracidad. Como en un cuento de hadas tradicional, la autenticidad, la veracidad, lo fidedigno no es relevante.

Otros dos álbumes que se articulan en torno a la prensa son *¡El lobo ha vuelto!* de Geoffroy Pennart y *¡La auténtica historia de los tres cerditos!*. El primero no explora el tema de la veracidad. Es una secuela de los cuentos de hadas tradicionales que tienen al lobo por antagonista. Los personajes son un conejo, los siete cabritos y su madre, Caperucita, los tres cerditos y el lobo, por supuesto. En la portada del álbum aparece lo que se intuye es un conejo leyendo un periódico en un sillón. La primera plana del periódico dice “¡El lobo ha vuelto!” y muestra una foto de éste con cubiertos en mano listo para comerse a alguna de sus víctimas. En el relato, aquellos personajes que tienen alguna vieja historia con el lobo corren a refugiarse a casa del conejo después de leer en prensa que éste está en libertad. Poco a poco van llegando todos y acaban preparando una comida a la cual asiste al final, sorpresivamente, el rehabilitado lobo. La protagonista del libro parece ser la noticia. Es la que mueve a los personajes y genera expectación. Gracias a la cobertura de los medios y a que todos leen prensa, los animales y Caperucita logran hacer un frente común para poner al lobo en su sitio y, de esa manera, socavar las atávicas relaciones de poder entre los débiles y los fuertes.

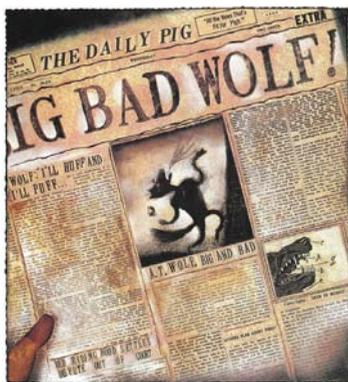


Fig. 45. *¡La auténtica historia de los tres cerditos!* Ilust. Lane Smith.

*¡La auténtica historia de los tres cerditos!* se lleva el juego de fusión entre cuentos de hadas y prensa a otro nivel. Contado desde la perspectiva del lobo (un punto de vista del cual se debe sospechar), el texto está dominado por su voz en primera persona y las imágenes por su presencia. Éstas se limitan a ilustrar lo que está en el campo de visión de quien narra, de lo que entra en su punto de vista. Según Silvestre B. Lobo, quien se encarga de hacer el *verdadero* recuento de los hechos, él ha sido injustamente tildado de “lobo feroz” por la prensa amarillista que se procura ventas gracias a injuriosas y sensacionalistas noticias que sólo

distorsionan la realidad. Silvestre, caracterizado como un tranquilo lobo (usa gafas y lleva vestimenta convencional y correcta), dice que todo ha sido un malentendido. Su versión comienza con él preparando un pastel para su querida abuelita. Al darse cuenta de que no tiene azúcar visita a su vecino para procurarse el ingrediente faltante. El vecino, casualmente, es un cerdito que vive en una casa de paja. Al tocar la puerta, Silvestre comienza a estornudar y acaba derribando la casa por accidente. Tras el derrumbe, queda el cuerpo sin vida del primer cerdito entre los escombros, cuerpo que acaba por comerse para no dejarlo perder. La secuencia se repite de manera muy similar cuando va a casa del siguiente vecino (casualmente también hermano del primer cerdo). Al llegar a casa del tercero, se enfada después de que, a cambio de pedirle amablemente azúcar, sólo recibe improperios del antipático cerdo. Cuando el tercer cerdito insulta a su abuela, Silvestre pierde la paciencia y entonces sí que comienza a soplar y resoplar. Es en ese preciso instante (producto, quizás, también de la casualidad) que llegan periodistas (porcinos todos) a reportar los sucesos. El resto “es historia”.

Como bien dice Cecilia Bajour en “¿Quién es el dueño de la verdad? Los problemas de la ficción en *¡La verdadera historia de los tres cerditos!* de Jon Scieszka y Lane Smith” sobre este álbum, “la revelación de las costuras de la ficción se convierte en una aventura que desafía todos los sentidos e invita a participar activamente en la creación de significados”. El cambio de perspectiva hace que la historia se convierta en una reflexión sobre lo que significa versionar, pues se centra en cuestionar la noción de verdadero en la ficción al estructurarse —visual y textualmente— en la voz de uno de los personajes, el cual es por convención el antihéroe. En esta obra se contrasta lo que podría llamarse la versión oficial o de los ganadores que, en este caso, encierra las convenciones del cuento, con lo que podría denominarse la versión no oficial o del vencido, que es una versión estridentemente metaficcional. A través de constantes interpelaciones al lector, el lobo va señalando los momentos en los que las tergiversaciones podrían hacer que la historia divergiese hasta constituirse en otra historia casi irreconocible. Mediante este juego se crean espacios de indeterminación en una historia que, por ser tan conocida, se podría suponer que no debería dar lugar a imprecisiones o ambigüedades. Con ello se cuestiona qué es “una versión correcta”.

Esta versión desmitificadora invita a reflexionar sobre la verdad como construcción y sobre la naturaleza de los cuentos de hadas, a pensar cómo éstos están hechos de capas y más capas de versiones que se asumen como ciertas. *¡La auténtica historia de los tres cerditos!* no sólo explicita el pacto de la ficción y problematiza

la noción de lo verdadero, sino que introduce el interrogante sobre la veracidad absoluta de lo escrito. Esto último lo logra mediante las constantes alusiones a la prensa como fuente y soporte. Por ejemplo, la portada y la contraportada son páginas de un periódico. En la portada se establece la autoría de la versión a Silvestre B. Lobo en el “Diario Lobo” y se refuerza la noción de versión cuando entre los titulares dice “contado a Jon Scieszka / ilustrado por Lane Smith”, haciendo del paratexto parte de la historia y un recurso fundamental para generar cierto cortocircuito. En la contraportada, entre un *collage* de recortes de prensa, aparece una viñeta con las casas de los tres cerditos señaladas como escenas de crímenes. Hay juegos también en las solapas del libro, en las capitulares y viñetas. En una solapa, el texto promocional interpela al lector a cuestionar la naturaleza de la versión aun antes de comenzar su lectura, señalando que el libro es un espacio completamente legible en el cual es preciso leer todo los elementos. En la otra solapa, se ofrece información sobre la perspectiva narrativa de una manera lúdica y gráfica mediante las juguetonas reseñas sobre Scieszka y Smith, en las que en lugar de aparecer una foto de cada uno, aparecen unas caricaturas donde son representados como lobos. Las viñetas y las capitulares que aparecen a lo largo de todo el libro (incluyendo las solapas) resultan, a simple vista, recursos ornamentales. Sin embargo, además de decorar las páginas, son elementos que, por un lado, generan cohesión y que, por otro, hacen de guiños a las otras versiones o capas del cuento.

La complejidad narrativa e interpretativa de la historia está muy ligada a las ilustraciones, las cuales se encargan de explicitar aspectos que le dan verosimilitud al relato unilateral del lobo a través de una caracterización amable de éste y una nula u hostil de los cerdos. Pero sobre todo mediante el hecho de representar en imágenes los sucesos desde su punto de vista y se evita con éxito representar acontecimientos en las imágenes donde él no esté presente. Así, aunque las ilustraciones no son exactamente mostradas desde sus ojos, sí reflejan lo que está a su alcance y su posición ante los hechos. La focalización en el personaje también se refuerza mediante juegos como el lobo explicando lo sucedido con un gráfico en un pizarra, los cuales hacen referencias a otras situaciones comunicativas donde se exponen “hechos ciertos”, verdades, como un aula de clase. En ellas, la focalización en el protagonista es esencial. Esta manera visual de convertir al lobo en el único personaje principal y hacer de los otros apenas testigos u elementos casi escenográficos contribuye a generar la complicidad que se busca con el lector, la cual implica la identificación juguetona con su versión.

Como se ha visto hasta ahora, estos álbumes, en mayor o menor grado, cuestionan y relativizan las nociones de verdad, de razón, así como también las “voces autorizadas” y las relaciones de poder. Esto se corresponde con la poética de la posmodernidad según la cual, “ninguna relación de causalidad o de identidad ni entre las artes, ni entre el arte y la teoría. Simplemente ofrece, como hipótesis provisional, la percepción de imágenes y temas que se superponen” (Hutcheon, *Postmodernism* 14).

#### 2.2.4. Un vestido color de luna: diálogo, dualidad y duplicación

En el cuento de hadas todo encaja pasmosamente a la perfección, “el antihéroe se queda dormido en el preciso momento en que el reconocimiento ha de suceder, mientras que el héroe se despierta justo a tiempo, ni un minuto antes ni un minuto después” (Lüthi 31). Su carácter unidimensional reclama e impone esta sincronía, tanto para indicar que se trata de un mundo otro que difiere del ordinario (donde las cosas rara vez se acompañan de esa manera), como para evitar la interconexión simultánea de varios sucesos o capas de significación que impidan que las acciones avancen hacia la resolución satisfactoria de la historia. A la correspondencia entre obstáculos y oportunidades se le suma la repetición verbal —fórmulas de inicio y fin, patrones numéricos, adjetivación simple y reiterada—, la cual contribuye a marcar el ritmo de la narración y a articular entre sí los puntos más relevantes del relato. Estos elementos están constantemente haciendo patente la estructura del cuento de hadas; señalan la distancia y los puntos de encuentro entre el marco de la narración y lo narrado, lo que pone de manifiesto su funcionamiento. En este sentido, se trata de un género autoconsciente. Incluso en sus formas escritas más tradicionales hay una explicitación de su carácter narrativo, así como una manera de presentar los personajes, los espacios y las acciones que no sólo se diferencia de la realidad, sino que la problematiza al invertir sus relaciones de poder, al cuestionar los límites entre lo posible y lo imposible, etc.

El énfasis puesto en la estructura y las fórmulas verbales se remite al sustrato oral de los cuentos de hadas. Desde que se estableció como género literario, los autores han buscado reproducir en el papel el tipo de diálogo que el narrador oral entablaba con los escuchas de su comunidad. Esto, claro está, adecuándose a los nuevos destinatarios (v.g. los niños), quienes son parte de una comunidad lectora imaginada. Dicha comunidad está unida tanto por los elementos que se asocian con la audiencia (v.g. lo concerniente al imaginario infantil), como por el reconocimiento de las reglas semánticas y sintácticas del cuento. En las versiones

para niños la reminiscencia a la situación comunicativa de antaño se da de varias maneras. Puede hacerse mediante el seguimiento de las convenciones esenciales del género (estructura, fórmulas, etc.), o a través de un uso más complejo de sus formas, por ejemplo, cuando la historia principal aparece enmarcada en otra o la estructura simple se amplía con más de un final. También puede darse por medio de la alusión verbal o visual a situaciones donde se comparten las historias, tal como sucede cuando hay una imagen de gente escuchando un cuento frente al fuego o reunidas ante una persona que les lee en voz alta. Así mismo, la reminiscencia puede producirse si el narrador en algún punto de la historia deja de ser omnisciente para ser un testigo presencial de las acciones o ser, incluso, protagonista. Todas ellas implican cruces entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia.



Fig. 46. *Mister Corb*. Ilust. Mauricio A. C. Quarello.

*Mister Corb* (Míster Cuervo), un relato de origen turco adaptado por Luisa Morandeira e ilustrado por Mauricio A.C. Quarello, es un ejemplo curioso de cómo los elementos estructurales del cuento oral se traspasan a una versión escrita e ilustrada y marcan el funcionamiento del relato. Al igual que la mayoría de los cuentos de hadas, *Mister Corb* comienza por el “había una vez” y acaba asegurando la felicidad eterna de los personajes, aunque no use exactamente la frase de cierre “y vivieron felices por siempre”. En la primera doble página del álbum aparece un risueño pastor rodeado por sus ovejas y el texto dice: “Echado en la hierba, soñaba con una pastora que le contara historias, tocaba la flauta y cantaba: *¡Tirulí, tirulí, tirulá! La pastora, ¡cuándo vendrá?*”. El inicio anticipa el desenlace e indica que se trata de una historia cuya resolución está en el cumplimiento de un sueño, de un deseo: el pastor encontrará su compañera de pastoreo e historias. El estribillo —remarcado tipográficamente con el uso de las cursivas— introduce una de las

fórmulas verbales que articulará el relato. El que el pastor desee tener una pastora que le cuente historias convoca al lector a estar atento a la situación comunicativa. Sugiere también que compartir cuentos es placentero, que es parte de la vida idílica.

Como suele suceder en los cuentos maravillosos, a este pastor le cambia la vida luego de ayudar a un personaje mágico dador, en este caso un cuervo, quien le recompensa el haberle quitado una espina de la pata trayéndole una enamorada a la medida de sus deseos. Sin embargo, a diferencia de otros cuentos de hadas, el cambio de fortuna del pastor no supone su transformación. Es el cuervo quien se va a la aventura y quien determina la acción; el pastor, salvo por el principio y el final del cuento, parece quedarse impassible en el mismo lugar con sus ovejas. El pájaro visita a tres viejas. A cada una le confía algo a su cuidado, pero las tres fallan en cumplir el encargo. El cuervo las castiga llevándose en su lugar alguna de sus pertenencias: la espina por una vela, la vela por una vaca, la vaca por una moza (la pastora). Cada una de las secuencias se acompasa con frases repetitivas, rítmicas y onomatopéyicas que contribuyen a marcar el compás de la narración:

*“—Crac! Crac! ¡La espina por una vela! ¡La espina por una vela!”  
y que anticipan el último cambalache:  
¡Tirulá, tirulá, tirulí! La pastora ya está aquí.  
Y tanto le gustó aquella música que, haciéndole un guiño al pastor graznó:  
—Crac! Crac! ¡La moza por una flauta!*

Las fórmulas verbales crean simetría en el relato y funcionan tan a la perfección que en ocasiones hacen espejo, como ocurre con la cancioncilla del pastor que dice al principio “¡Tirulí, tirulí, tirulá!” y al final, cuando es cantada por el cuervo, “¡Tirulá, tirulá, tirulí!”. Este juego especular se quiebra hacia el final ya que al cierre natural del cuento (“El pastor y la pastora se hicieron buenos amigos; y vivieron felices en la montaña, cuidando las ovejas y contándose historias”) le sigue otro. En la doble página final el cuervo aparece, ante la mirada perpleja de una multitud y vestido de lazo y sombrero, cantando: “Por la espina, una vela; por la vela una vaca; por la vaca una moza; por la moza... ¡UNA FLAUTA!”. En la imagen éste está colocado sobre una encrucijada (la señal apunta a los cuatro puntos cardinales y cada letrero está escrito en un alfabeto diferente), como insinuando que sus extraños intercambios pueden continuar y que la historia puede viajar a diferentes lugares y contarse en otras lenguas. En este sentido, no parece

casual que el personaje sea “Míster Cuervo”, que el tratamiento de respeto sea en otro idioma. Tampoco el que en esta página y en la portada del libro el personaje aparezca con una trompeta entonando una diana, como quien hace un anuncio, como quien da importancia a lo que se contará después.



Fig. 47. *Mister Corb*. Ilust. Mauricio A. C. Quarello.

En *Gaspar, el pastor de liebres* el final también se duplica. Está el desenlace esperado, resultado de los hechos que han sucedido anteriormente —el astuto Gaspar se casa con la princesa— pero, además, hay un segundo final cuya vinculación con el desarrollo de la trama es, al menos a primera vista, incidental. Un forastero atiende al banquete de bodas pues Gaspar convidó a todo el que estuviese en la comarca. En medio de la fiesta decide volver a su país; todos intentan retenerlo pero, cuando ven que será imposible convencerle de que se quede, le dan una “cerveza en un trapo, y un pan en una botella; también un traje de papel, un sombrero de mantequilla y un par de zuecos de cristal” para su viaje. Las dádivas resultan inútiles una vez fuera de palacio: la cerveza se le derrama sin que pueda beber ni un sorbo, el pan se le cae al suelo antes de que pueda hincarle el diente, el traje de le convierte en un harapo por el viento, su sombrero se lo derrite el sol y los zuecos se le hacen añicos al chocar contra las piedras. La última doble página dice:

*Y allí estaba Ramus Futrup, descalzo, sin nada encima, con hambre y sed, cuando se oyeron dos cañonazos por los novios.*

*Una bala le pasó por delante y sin pensárselo dos veces, se montó en ella y hasta aquí llegó para contar esta historia.*

El final resulta desconcertante y espectacular. A diferencia del *happy ending* que le precede, no se trata de un cierre estructural que busca cohesionar las acciones

de los personajes dentro del cuento. Tiene, más bien, el propósito de recrear la situación comunicativa, darle marco a la historia, llamar la atención sobre el narrador y ofrecer verosimilitud al relato. El que el narrador sea el único personaje que es mentado con nombre y apellido no es casual; es una indicación de que no pertenece a ese mundo unidimensional y sugiere que es “real”. La última oración insinúa que hay un grupo de personas escuchado (o leyendo) a Ramus Futrup contar la historia de Gaspar y que quien está leyendo el álbum es parte de esa comunidad. En las narraciones orales es frecuente que el contador diga que había sido testigo de los sucesos maravillosos, que estuvo allí; esto “confirma” que lo imposible sí que es posible pero dentro de los márgenes de aquel lugar lejano. Por ello, los objetos mágicos no le sirven fuera de esos confines. El primer final sucede a causa de algo (establece la relación causa-efecto del relato), mientras que el segundo ocurre después de algo (ofrece verosimilitud y redondea la historia).



Fig. 48. *Gaspar, el pastor de liebres*. Ilust. Lucie Mullerova.

Esta fascinación por la estructura y por revelar la autoconciencia narrativa del relato y su relación problemática con la realidad ha sido compartida y reelaborada por algunos autores contemporáneos (Tiffin 4). El diálogo continuo que establece el género consigo mismo, basado en evocar sus patrones y explicitar cómo se deben narrar los cuentos de hadas, resulta afín a “la reflexividad y la auto-revisión del postmodernismo”, con lo cual el cuento de hadas es ideal para “la experimentación y la deconstrucción autoconsciente” (Tiffin 4)<sup>32</sup>. Por ejemplo, *La historia de los tres osos* ha sido ampliamente versionado desde la primera vez que apareció recogida en papel por Robert Southey. En algunas versiones antiguas, los tres osos no están unidos por lazos filiales y la niña es una vieja vagabunda o una zorra insidiosa que aún despierta menos simpatía que Ricitos de Oro. En estas versiones todo lo relacionado con el mundo infantil se desdibuja, incluyendo el final

aleccionador que alerta a los niños en contra de andar solos por allí, mientras que el eje temático de la supervivencia de los cuentos de animales cobra más fuerza. Hay versiones que ofrecen contexto y buscan dar sentido o justificar el extraño episodio que acontece en casa de los osos, explicando qué vino antes o después del encuentro. Anthony Browne reescribe el cuento tradicional en *Los tres osos* a través del dialogismo y el perspectivismo. Con su característico estilo y empleando los recursos visuales de siempre, explora los límites de la versión autoconsciente y, al hacerlo, evidencia que un cuento simple puede ser una fuente inagotable de versiones. El álbum en cuestión hace ambas cosas. Comienza antes del inicio convencional y las secuencias continúan después de la huida de la niña de casa de los osos. Al principio, las ilustraciones muestran a la niña haciendo un paseo rutinario con su madre y perdiéndose en la ciudad por seguir un globo que vuela por los aires. Luego, encuentra refugio en casa de los osos y se guarece allí hasta que es descubierta por ellos. Asustada, echa a correr una vez más. El niño-oso, mirando por la ventana, se pregunta: “¿Qué habrá sido de ella?”. Viene entonces, el final feliz: niña y madre se reencuentran y el álbum acaba con un abrazo de película<sup>33</sup>.



Fig. 49. *Los tres osos*. Ilust. Anthony Browne.

El libro es dual, insiste en el contraste que hay entre el punto de vista de la niña y el de los osos sobre los mismos hechos. Ambas visiones son presentadas simultáneamente mediante dos registros visuales: la de ella en tonos sepias y grises, la de los osos es colorida y suave. La primera carece de texto y la imagen está altamente secuenciada (hasta seis recuadros por página) e ilustrada en clave cinematográfica. Es dinámica y vertiginosa. La segunda sí que incluye texto (narrado en tercera persona con los diálogos de la perfecta familia osuna) y retrata una sola escena

por página. Es estática y tranquila. Los dos puntos de vista representan, a su vez, dos mundos. Uno realista, que es oscuro y que retrata la fantasmagoría de la vida urbana con toda su carga ominosa y amenazante; otro fantástico, donde los osos visten y llevan vidas de humanos y en el que todo es luminoso, armonioso y las cosas encajan perfectamente.



Fig. 50. *Los tres osos*. Ilust. Anthony Browne.

En *Los tres osos* texto e imágenes dialogan entre sí, a la vez que lo hacen con las dos versiones representadas, las versiones orales, escritas e ilustradas que le preceden, al igual que con otros textos, como las mismas obras del universo de Anthony Browne. Las dicotomías esenciales del cuento de hadas se hacen más complejas. La Ricitos de Oro tradicional, quien teme el reclamo de atención de los mayores, es sustituido aquí por una niña que precisamente requiere de la custodia del adulto, que se desorienta y se siente vulnerable estando sola; las amenazas no están en el bosque sino en la ciudad, los osos representan una vida familiar idílica que no se corresponde con el mundo real, etc. En el proceso de actualizar la historia, Browne provee un final feliz a un cuento que, en general, tiene un desenlace poco satisfactorio por su resolución vaga y carente de transformación (no hay acenso, reconciliación, o alguna otra forma de cierre redondo). En este sentido, su interpretación no está desprovista de la tendencia a la racionalización de muchos cuentos de hadas contemporáneos, la cual requiere que la realidad se haga presente sin dejar de reconciliarse con la fantasía (Röhrich 162-177). Aunque, por un lado, el álbum muestra una realidad complicada y oscura que reduce el optimismo característico del cuento de hadas tradicional, por el otro, su final simplifica, o al menos pone en segundo plano, la complejidad del mundo real que se ha colado en el cuento y no deja que el optimismo se desvanezca del todo. En la narración

visual que corresponde a la historia de la niña, hay una representación de la vida real que escenifica el caos y las dificultades que la caracterizan, un desorden que luego se resuelve en un cierre marcado por la autocontención y la simpleza propias del género (Tiffin 14). Como en los cuentos de hadas tradicionales, en *Los tres osos* la protagonista es recompensada por superar la prueba y la transgresión le ha sido perdonada porque era en el marco de una situación adversa en la que la supervivencia determinaba su proceder. Sin embargo, pese a que “vence el orden de la ficción”, las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas entre versiones sugieren que ese final es provisional, en cuanto que autor hace visible a través de los recursos metaficcionales que el final del libro era un cierre entre muchas otras posibilidades, que su escritura podría designarse indefinidamente (Derrida). En este sentido, *Los tres osos* de Browne, por un lado, duplica el cuento base, en el sentido que le ha dado Zipes, es decir, “reproduce una serie de patrones de pensamiento e imágenes que refuerzan las visiones, creencias y formas de comportamiento tradicionales” (*Myth* 9), pero, por otro, no es un duplicado. A sus patrones y al *leitmotiv* se suman nuevos elementos que se interconectan con otros relatos y formas discursivas; persiste la tradición aunque esté significativamente cambiada.

Una parte considerable de las obras que se han discutido a lo largo del capítulo, parecen apuntar a que la linealidad que tiende a determinar las formas de los cuentos de hadas poco se corresponde a la manera en la que se reproduce el género, aunque sí es un elemento necesario para su pervivencia (se replica o se parodia en las nuevas versiones). Como señala Hasse, no se trata de una evolución con un principio y un fin, sino “de un entramado textual en el que cada cuento no debe ser visto como un texto con un ritmo asignado de manera permanente dentro de una sucesión jerárquica lineal que nos lleva de nuevo a la forma original o primaria, sino como un componente en una red más amplia de textos que se vinculan entre sí de múltiples maneras y que merecen igual atención” que sus sucesores (ctd en Joosen, *Critical and Creative* 10). La evolución de los cuentos de hadas dentro de esta red parece depender de que las historias sean conservadoras y dinámicas al mismo tiempo; que se transformen según el medio que los vehicula —en este caso los álbumes infantiles—, que se adapten a las circunstancias y las normas culturales bajo las que se producen para sobrevivir en el tiempo. En breve, que se repliquen y cambien (Gary R. Bortolotti y Linda Hutcheon).

*What is character but the determination of an incident?  
What is incident but the illustration of character?*

HENRY JAMES

*El papel central que tiene la figura del héroe entre nosotros (...) subyace como fuerza colectiva inconsciente: algo que podemos entender incluso como fuerza biológica transformada en impulso.*

RAFAEL LÓPEZ PEDRAZA

*We find it easier to credit heroes who are different from us than heroes who are just like us.*

KATHRYN HUME

*Naiveté has a special charm and magic of its own.*

MARIA TATAR

### 3. VIVÍAN EN TIEMPOS REMOTOS UN REY Y UNA REINA... PERSONAJES, CARACTERES Y CARACTERIZACIONES EN LOS CUENTOS DE HADAS

n el cuento de hadas cada personaje es importante para la trama (Lüthi). Desde una mirada formal y estructural, lo son porque cada uno ejerce una función narrativa que contribuye a que la historia se desarrolle a través de los encuentros y enfrentamientos que se dan entre ellos: héroes que responden con proezas extraordinarias a la convocatoria o a las prohibiciones de los ordenantes, donantes mágicos que aparecen oportunamente para cambiar el curso de la trama entregando un regalo maravilloso y de utilidad increíble a algún joven ingenuo, falsos héroes que al ser puestos en evidencia hacen visible la nobleza del protagonista, así como princesas casaderas que movilizan tanto a los caballeros de la comarca como a los hombres simples que jamás habrían imaginado desposarse con alguien de la realeza y convertirse en reyes (Propp; Greimas). Desde una lectura psicológica –y según desde qué perspectiva– los personajes de los cuentos de hadas son importantes porque encarnan imágenes arquetipales y representan de manera alegórica patrones de la psique, como el proceso de individuación (Jung; von Franz; Campbell); escenifican deseos y fantasías del inconsciente que permiten elaborar simbólicamente lo oscuro y lo inconmensurable de la vida y de la psique misma (Freud; Bettelheim). También son fundamentales desde una interpretación histórica y social porque reflejan la ideología (generalmente patriarcal) de quienes los han escrito, al igual que los paradigmas sociales, culturales y de género de las sociedades donde se han producido los relatos de los que son parte (Stephens; Stone; Zipes).

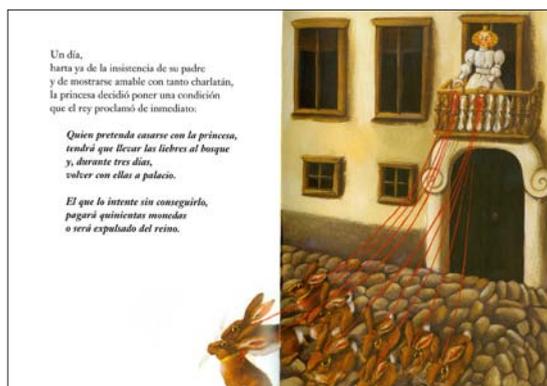


Fig. 51. *Gaspar, el pastor de liebres*. Ilust. Lucie Mullerova.

Según Lüthi los cuentos de hadas tradicionales se caracterizan por su unidimensionalidad. Ésta no sólo se expresa —como se ha señalado en capítulos anteriores— en el carácter lineal de la trama o en la imprecisión espaciotemporal, sino también en que los personajes son figuras poco definidas; el lector casi no tiene acceso al mundo interior y el entorno de éstos. Los personajes se definen de manera simple, escasa (Colomer et al. 135) y usualmente no vienen acompañados de una descripción sino de un epíteto, como el Sastrecillo Valiente o Vasilisa la Hermosa (Nikolajeva, *Retórica* 310), el cual es suficiente para determinar quién es el personaje y servir como título al relato. La caracterización puede ser tan sintética que el personaje se llama simplemente de acuerdo a su condición o característica principal: El Lobo, La Bella, etc. La ausencia de otros calificativos a lo largo del texto reafirma el carácter estático de éstos y señala su naturaleza simbólica. La economía en la descripción contribuye a fijar la separación entre el mundo del relato y el del escucha o lector. Se establece una relación distante con los personajes, como la que sostenemos con quienes están en la periferia de nuestras vidas. Es decir, apenas se encuentran delineados y carecen de la tridimensionalidad que tienen las personas que nos son cercanas, a quienes sí conocemos en detalle y a profundidad.

El carácter unidimensional del relato conlleva que los personajes no sean complejos ni vacilantes. La narración procura no detenerse en sus emociones y discurre, en cambio, en torno a las acciones que éstos ejecutan. Se mantienen estables hasta el final —donde pueden pasar a otro extremo—, pero los cambios no van más allá de lo que la inversión de la estructura binaria permite. Los pocos participantes que hay se relacionan con los otros de manera limitada dentro de las fórmulas

preestablecidas para garantizar el desarrollo de la intriga. Están allí para cumplir una función específica dentro del sintagma que es la trama. Esto conecta con otros dos de las características del cuento de hadas definidas por Lüthi: la superficialidad y el estilo abstracto. La primera se traduce en que los personajes sean planos, es decir, que ofrezcan “una sola cara” (Colomer et al. 135) y no sean representados desde una mirada interior (psicológica) ni que evolucionen a lo largo de la obra. La segunda se hace patente en que sólo se dice lo que es estrictamente necesario:

*Como regla, cada sustantivo admite un solo nombre: un pueblo hecho de hierro, una casa grande, un dragón enorme, un rey joven, una pelea sangrienta. Gracias a esta técnica verdaderamente épica de sólo nombrar las cosas, todo lo que se nombra aparece como una unidad indivisible (...) Por otra parte, sólo nombrar [las cosas y los personajes] automáticamente las transforma en simples, en imágenes sin movimiento. El mundo es capturado en la palabra; no hay ninguna ampliación vacilante que nos hiciera sentir que algo se ha quedado fuera. Las etiquetas breves aíslan las cosas al darle contornos definidos (Lüthi 24).*

Esta esencialidad de los objetos y los personajes, así como la predictibilidad de sus funciones, son algunos de los aspectos que han hecho que el cuento de hadas sea tan susceptible a una lectura arquetipal y transhistórica.

### 3.1. PAPELES POR ENCARNAR Y ROLES POR CUMPLIR: LOS ARQUETIPOS Y LAS FUNCIONES

En *Interpretations of Fairy Tales*, Marie-Louise von Franz expresa su acuerdo con Lüthi: “en contraste con los héroes aventureros de las sagas, los héroes y heroínas de los cuentos de hadas son abstracciones, esto es, en nuestro lenguaje, arquetipos” (viii). Dentro del marco de la crítica junguiana, “el inconsciente colectivo es la herencia biológica que recibe cada ser humano de los arquetipos, con sus respectivos potenciales de significación y de formación de imágenes” (Rowland 3). Estas imágenes psíquicas de gran alcance —como aquellas que relacionamos con el mito clásico— nunca se expresan completamente en el texto literario; tampoco en la mente consciente, son demasiado complejas y no tienen forma fija, ni estática. Como lo explica la misma von Franz, “un arquetipo es un impulso específico de la psique, cuyo efecto produce un único rayo de radiación y, al mismo tiempo, un campo magnético completo que se expande hacia todas direcciones” (*Interpretations* 3). Estas expansiones están mediadas por la cultura y

el individuo que reproducen el arquetipo; o dicho de otra manera, heredamos la estructura para llenarla con nuestros contenidos. Según von Franz, los cuentos de hadas son ideales para transmitir esta herencia:

*El cuento maravilloso expresa los procesos psíquicos del inconsciente colectivo de manera mucho más inmediata que el mito (...) La mayoría de los cuentos de hadas describen el factor psíquico central: la integración del Ello (Es). El héroe y heroína representando la complejidad del desarrollo del Yo (Ich), que es lo que está en armonía con las exigencias del Ello, y al cual responde el momento final del cuento. Por eso Jung considera que los cuentos de hadas son representaciones de la psique humana. Con todo, la integración del Ello no es el único proceso que puede representarse en estos relatos. De una u otra manera todas los cuentos de hadas expresan, desde un punto de vista junguiano, su vinculación con un momento determinado del proceso de individuación (“Individuation”) —lo describen—, que es precisamente el de la integración del Ello cuando alcanza el equilibrio psíquico que implica llegar a comprender y asumir los elementos inconscientes. (Temporal 139)*

Bajo esta mirada, desde la cual la experiencia psíquica es primaria, la clásica resolución final del matrimonio feliz del cuento maravilloso puede tomarse como la integración del ego y la otredad (la aceptación de la sombra); el héroe es siempre una representación alegórica que hace peripecias extraordinarias para lograr la integración del yo y del yo-auténtico.

En *El héroe de las mil caras*, Joseph Campbell plantea que en el cuento de hadas, al igual que en otras formas de narraciones heroicas, el protagonista sigue el mismo esquema de separación-iniciación-vuelta, pero que ese “monomito” es interpretado por los narradores de maneras diversas. El monomito de Campbell conceptualiza al héroe desde el hacer y la aventura fuera del hogar; lo identifica con la fuerza activa, tradicionalmente atribuida a lo masculino. Sin embargo, “aunque habitualmente los personajes masculinos en los cuentos de hadas han sido reconocidos por sus hazañas y proezas, en realidad, su logro más grande descansa en superar exitosamente una prueba de carácter” (Tatar, “Yesterday” 101), está en ser merecedores por su bondad, humildad o sagacidad de la ayuda de un ser con cualidades sobrehumanas. De hecho, una parte importante de los héroes son bastante ingenuos (a veces rayando en tontos) como el hijo menor de *Las tres plumas*, quien sin la ayuda de seres féricos jamás podría llegar a ser el heredero

del reino. Y otra parte significativa de los cuentos de hadas es protagonizada por jóvenes heroínas, que en muchos casos comparten los atributos de los héroes, pero que además se definen a partir de cualidades que históricamente se relacionan con los ideales de lo femenino: paciencia, gentileza, discreción, disposición al sacrificio, obediencia, etc. En este sentido, desde una lectura arquetipal, la iniciación de las protagonistas generalmente no alude a las ideas que tradicionalmente asociamos con lo heroico, sino a otras valoraciones, como la vida emocional y el sentir individual. El monomito también puede entenderse en estos casos como la búsqueda de la integración del animus y el ánima de la que hablaba Jung. Es decir, puede tomarse como la posibilidad intrínseca del ser humano de hacer que estas dos partes de su personalidad interactúen: que “el hombre experimente la imagen de lo femenino (su *anima*) y que, la mujer, experimente lo masculino (su *animus*)” (Samuels et al. 187). Desde este punto de vista, las protagonistas alcanzan su individuación no sólo ejerciendo los roles femeninos pasivos, sino también usando la identidad estratégica, es decir, asumiendo la construcción de sí mismas como posibilidades alternas (Stephens y McCallum 119), como lo hace la sabia hija del carbonero en *Huevos duros*.



Fig. 52. *Huevos duros*. Ilust. Teresa Lima.

Al margen de las grandes diferencias interpretativas de la perspectiva freudiana (en las que no se ahondará aquí), el planteamiento de Bruno Bettelheim concuerda con el de Campbell en que los cuentos de hadas abordan simbólicamente las complejidades del proceso de maduración, por lo que no es de extrañar que sus protagonistas sean jóvenes, inocentes e inexpertos. Bettelheim parte de esta premisa para reflexionar sobre el valor que este tipo de literatura puede tener para el niño y considera que es un espacio importante para trabajar desde la fantasía su propia naturaleza psíquica, así como el desconcierto que le generarán situaciones

de la vida cotidiana, como aquellas relacionadas con las carencias emocionales y materiales, los enfrentamientos interpersonales o bélicos, la muerte, etc. Según él, los cuentos de hadas son, en un sentido, “mucho más profundo[s] que cualquier otro material de lectura, empiezan, precisamente, allí donde se encuentra el niño, en su ser psicológico y emocional. Hablan de los fuertes impulsos internos de un modo que el niño puede comprender inconscientemente, y además —sin quitar importancia a las graves luchas internas que comporta el crecimiento— ofrecen ejemplos de soluciones, temporales y permanentes, a las dificultades apremiantes (13)”.

La psicologización de estas aproximaciones privilegia la idea de que los cuentos de hadas son universales e imperecederos y que sus personajes son símbolos literarios que encierran la esencia humana. Esto, sin embargo, “puede tener el efecto de representar las experiencias humanas y las estructuras sociales como homogéneas” (Stephens y McCallum 203), cosa que ha sido ampliamente cuestionada desde el marxismo, el feminismo y otras perspectivas de la crítica cultural asentadas en la lectura histórica e ideológica de los textos, puesto que implica que ciertos valores (hoy en día en entredicho) son intrínsecos. El mismo Propp, cuya teoría morfológica apunta —en alguna medida— al carácter universal de los cuentos populares, era contrario a explicar las constantes desde la uniformidad de la psique humana. Como buen materialista histórico, lo vinculaba con la relación entre los medios de producción y la vida social. Propp proponía que “los cuentos populares son fenómenos de carácter superestructural y, por tanto, ideológicos que reflejan creencias y ritos de iniciación y de paso de los clanes recolectores y sobre todo cazadores” (Temporal 99). Desde la perspectiva materialista, los cuentos de hadas no pierden vigencia si en su proceso de asimilación a otras épocas y contextos son capaces de transformarse en conformidad con éstos al incorporar las prácticas sociales y los fundamentos ideológicos del momento. Para que tengan sentido en la actualidad debe haber una reelaboración que permita que el mundo representado y sus personajes coincidan con elementos de la sociedad y la cultura del público al que va dirigido, tal como ocurre en aquellos cuentos de hadas para niños que incluyen imágenes escolares y/o en los que la caracterización de los personajes se hace a semejanza de sus lectores (v.g. Tío Lobo). Las diferencias entre una lectura psicológica y una de corte ideológico e histórico plantean recorridos interpretativos alternos: uno que parte de la base de que los textos tienen significado universal —más allá de sus marcas locales o temporales— y el otro que considera que los cuentos de hadas tienen un significado cultural específico (Stephens y McCallum 203). Ambas miradas pesan en la reproducción y reapropiación de los cuentos

de hadas, incluso cuando los autores no se lo planteen como punto de partida. Pueden influir en que el discurso —sea éste visual o textual— se mueva en distintas direcciones. En algunos libros el movimiento se encamina hacia la simbolización o la abstracción, en cuyo caso los roles sociales que interpretan los personajes son poco relevantes y el peso está puesto en lo alegórico. En otros, el discurso apunta al contraste entre las cualidades y defectos del héroe con los del lector (como aquellos donde la caracterización destaca la sociabilidad ejemplar de sus protagonistas). También hay aquellos que se mueven hacia la desmitificación de ciertos estereotipos literarios y conceptos culturales y sociales tradicionalmente aceptados mediante el uso de la parodia (Stephen y McCallum 95).

Las interpretaciones desde el psicoanálisis y la psicología profunda han calado de manera importante en la producción y crítica de los cuentos de hadas infantiles, no sólo porque conectan con la creencia de que las obras para niños deben reproducir estos valores universales, sino también porque han incidido en cómo los autores e ilustradores traspasan consciente o inconscientemente la teoría a su proceso de elaboración de personajes y ambientes. Por ejemplo, Anthony Browne establece relaciones entre la bruja y la madrastra en *Hansel y Gretel* como si se tratase de un ensayo visual sobre la interpretación de Bettelheim de este cuento. Pero, de la misma manera, la dialéctica entre los creadores y la crítica también se ha manifestado en que los cuentos de hadas se reescriban e ilustren ajustándose a los temas y a los valores sociales y culturales vigentes, así como aquellos valores que los autores desearían transformar. Ejemplos de ello son *La princesa Ana* y *La princesa de largos cabellos*; ambos álbumes actualizan la representación clásica de la princesa bella-buena-pasiva. El primero se centra en la apariencia de la protagonista pero no de la manera acostumbrada. El álbum gira en torno a por qué la princesa ha engordado (está embarazada) y a cómo el haber perdido su esbelta figura la ha convertido en la comidilla del reino. El ideal estético contemporáneo de la delgadez se mezcla con un tema frecuente en la literatura infantil: la expectación y desconcierto que se generan en torno a la llegada de un bebé. El segundo álbum es crítico del estereotipo de la princesa. Como ya se ha adelantado en el capítulo anterior, se trata de una revisión feminista donde la heroína escapa de su vida de cuento de hadas porque se le hace imposible vivir con el atributo que la define, su hermosa cabellera. Como los ejemplos dejan entrever, el registro es amplio. Según dónde se ponga el acento, las representaciones arquetipales pueden saltar al estereotipo; pasar de la unidimensionalidad esencial a la superficialidad insustancial, sea en el texto, las imágenes o en ambos. En algunos casos, tal como

se ejemplifica más adelante, los personajes tan sólo remiten a la imagen prefijada que podamos tener de ellos, sin que realmente cumplan del todo las funciones narrativas, sociales, culturales y psicológicas que les atribuimos. En otros casos, se organizan intencionalmente en torno a una de estas funciones.

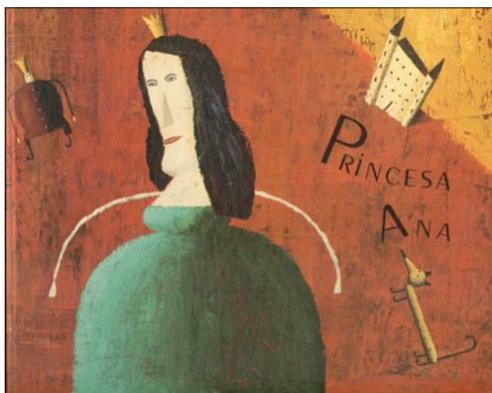


Fig. 53. *Princesa Ana*. Ilust. Marc Cantin.

### 3.2. SE SOLICITAN PERSONAJES PLANOS PARA ESTE CASTING, ¡SIN EXCEPCIÓN!

Como ya se ha dicho, los personajes en los cuentos hadas —así como en casi toda la literatura infantil— son planos, se construyen “en torno a una idea o cualidad única (la valentía, la astucia, la belleza, etc.)” (Colomer et al. 134) y desde el exterior, es decir, el lector no tiene acceso a qué piensan y sienten los personajes. Sus atributos se mantienen hasta el final (Colomer et al. 135) y los aspectos psicológicos se externalizan a través de su apariencia, así como de las acciones que éstos emprenden o de los objetos que dan y reciben. Su mundo interior permanece vedado y no hay anagnórisis ni evolución psicológica a lo largo del relato; la transformación del personaje es circunstancial, no responde a un descubrimiento significativo o una epifanía. De esta manera, la belleza sin precedentes de la heroína se establece a través de un rasgo como su piel (v.g. Blancanieves), la temeridad del héroe al mostrar el ímpetu con el que se enfrenta a adversarios de fuerza notablemente superior (v.g. Ran, el niño en *El demonio del bosque*) y las cualidades especiales de los protagonistas mediante los regalos mágicos que reciben o roban de misteriosos forasteros (v.g. los zapatos que en *El zapatero y los duendes* salvan a la desesperada pareja de la miseria; las botas mágicas que le permiten al protagonista de *Muk*, un hombrecito maltrecho pero ladino, ganarle una carrera a sus veloces contrincantes). Así mismo, son planos, unidimensionales, porque asumen

con cándida indiferencia las situaciones extraordinarias y sobrenaturales a las que se ven enfrentados, como puede verse en historias muy tradicionales como *Juan sin miedo* pero también en versiones contemporáneas como *La amante del miedo* (Golden; Nikolajeva). Como parte de su emocionalidad plana, los héroes y heroínas reaccionan en la medida que un evento o un personaje extraño (generalmente sus antagonistas o contrarios) los activa. Es esta inocencia/inconciencia bienaventurada la que permite lanzarse al camino y, en la mayoría de los casos, recibir recompensas al final.

### 3.2.1. Pero no cualquiera, ¿eh? Formas de determinar e individualizar la caracterización

Esta caracterización esencial y funcional tiende a asumirse de manera menos esquemática en los álbumes, en cuanto que la imagen obliga a interpretar, a darle forma, a aquellos atributos y elementos que apenas se esbozarían en una versión oral o escrita con un mínimo de adjetivos. De hecho, la caracterización de los personajes puede moverse hacia lo tridimensional (sin que por ello éstos se vuelvan redondos<sup>34</sup>) en el caso de que el ilustrador elija un registro más mimético. En la *Cenicienta* ilustrada por Innocenti, la determinación histórica, social y cultural de la imagen caracteriza a los personajes físicamente en detalle. Además, permite introducir aspectos de la personalidad que no están presentes en el texto, tal como puede verse en la ilustración final de este mismo álbum. A modo de epílogo, esta imagen pinta a la amargada madrastra ahogando sus penas en alcohol mientras hojea lo que parece el mismo álbum que el lector tiene entre las manos. En *Cenicienta* también se aminora la brecha entre el mundo unidimensional del relato y el del lector mediante juegos de perspectiva narrativa y de focalización en la imagen, que hacen que éste se sienta “dentro de la cabeza” del personaje. Tal vez la imagen más efectiva en este sentido es una ilustración que está enmarcada en una ventana donde se muestra lo que ve Cenicienta sin que ella aparezca en escena, como si se tratara de una cámara subjetiva (el texto que acompaña la imagen está escrito en tercera persona pero la imagen es presentada desde una primera persona<sup>35</sup>). A través de la ventana se puede ver a la madrastra y a las hermanastras subiendo al coche para ir al baile. La perspectiva hace que el lector comparta la vista confinada de Cenicienta y su frustración por quedarse fuera del plan. Mirar los acontecimientos desde el campo visual de la protagonista y no desde una perspectiva omnisciente contribuye a generar empatía; invita al lector a entrar en sus emociones, en su manera de vivir la experiencia. Aunque el registro realista no

le da exactamente profundidad psicológica, sí que le confiere un grado adicional de complejidad a la caracterización. Por ejemplo, la escena final de la madrastra bebiendo puede tomarse como una explicación de lo que continúa después del cierre del relato, como una posibilidad de otear en el *unhappily-ever-after* de la antagonista. También puede tomarse como una pieza para reconstruir la psicología del personaje. Sea de una u otra manera, se rompe con la simpleza del relato unidimensional al añadir a la descripción de los personajes elementos que no son necesarios para avanzar la trama.

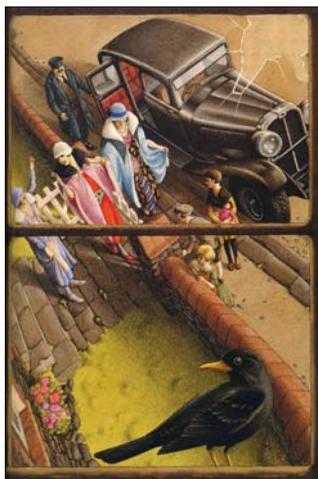


Fig. 54. *Cenicienta*. Ilust. Roberto Innocenti.

Otra forma de individualizar las características estándar de los personajes en los cuentos de hadas actuales es utilizando nombres propios donde generalmente se utilizarían comunes, tal como se explica en *Siete llaves para valorar las historias infantiles*:

*Los nombres comunes, frecuentes en la tradición literaria, tienen la ventaja de su economía descriptiva. No hace falta caracterizar, ni el mundo al que pertenecen ni las cualidades previsibles de los príncipes o brujas de los cuentos populares, los bandidos de las aventuras o los conejos de las fábulas. El nombre propio, por el contrario, individualiza de entrada al personaje, lo separa de lo común y lo distingue de los aspectos que lo rodean. (Colomer et al. 121)*

Abandonar la economía descriptiva que supone decir “el hermano mayor” (marcando la relación entre los hermanos), “el lobo” (qué tipo de animal), “el tonto” (nivel de inteligencia) y pasar al uso de nombre propios, amplía el espectro

de posibilidades de acción de los personajes, o mejor dicho, el de las expectativas que el lector pueda tener sobre cuál será el rol que éstos ocuparán en la historia. El lector se pregunta ¿por qué se ha elegido ese nombre? ¿Qué revela del personaje? ¿Tiene alguna significación especial para la trama?

Usualmente, en los casos en los que aparece el uso de nombres comunes se pretende destacar al protagonista frente a los otros personajes, quienes se mantienen en su carácter funcional y sin identidad propia al ser nombrados de manera estándar. *Brim el cazahadas*, *Princesa Belinda*, *Princesa Ana*, *Lian*, *Juan sin miedo* y *Gaspar el pastor de liebres* son ejemplos de ello. Los nombres propios han sido ampliamente utilizados en la tradición, como puede constatarse en algunos de los títulos de los cuentos clásicos más conocidos —*Pulgarcito*, *Cenicienta* y *Blancanieves* o *Hansel y Gretel*—, pero muchos de éstos remiten a las características distintivas de los personajes. En la literatura infantil actual el uso de nombres propios puede hacerse más complejo. Por ejemplo, en *¡La auténtica historia de los tres cerditos!* el que el lobo tenga nombre propio —Silvestre B. Lobo— es uno de los tantos recursos empleados para darle credibilidad a su versión. La precisión afianza el aire periodístico que se sugiere desde la portada. También busca crear complicidad. Desde el principio, Silvestre entabla una relación *tête-à-tête* con el lector, primero presentándose con su nombre completo y luego diciéndole que puede llamarlo Sil. En *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos*, Scieszka también utiliza el recurso del nombre para establecer una relación cercana y humorística con el lector. Jack es un narrador extremadamente torpe y flojo. Olvida elementos esenciales de los relatos, los cuenta de manera anticlimática y hace visibles las costuras de la obra llamando la atención sobre sí, tal como sucedería con un texto mal escrito en el que lector atento no puede dejar de pensar en quién es el responsable de esos diálogos inverosímiles, descripciones excesivas o secuencias abruptas. Con su torpeza enfada a otros personajes y crea nuevas subtramas, como la renuncia de Pantaloncitos Rojos y el Lobo o los incisos en los que la irritable Gallinita reclama su ineficiencia. En las ilustraciones, Jack destaca frente a los otros personajes por su aspecto alienígena, que incluso dentro del curioso reparto del libro resulta extraño. Su protagonismo, tanto en el texto como en las imágenes, es un constante recordatorio de que el narrador ejerce un rol importante en el desarrollo de la trama.

En *El Tragaldabas*, Pablo Albo opta por usar nombres propios para las tres hermanas que son devoradas por el horrible comeniños. La primera, la mayor, se llama María Asunción de la Concepción, la del medio, Celia Paula Lucía y la

menor Pepi. La elección pintoresca de nombres llama la atención del lector por la sonoridad de los mismos, por lo infrecuentes que resultarían hoy en día (al menos juntados de aquella manera) y por cómo contrastan los largos nombres de las hermanas mayores con el de la menor. El descenso progresivo de caracteres por nombre resulta un recurso ingenioso para transmitir la idea de que se pasa de mayor a menor y para diferenciar claramente las niñas entre sí; esto se corresponde con los cambios de escala a la hora de representar cada hermana (el tamaño es proporcional a su edad) y en las marcadas variaciones en la fisonomía y gestualidad empleadas para distinguir cada una. Al llamar la atención sobre la brevedad del nombre de la última niña frente a la retahíla de nombres de las hermanas, se reproduce de otra manera la simetría tradicional del cuento de hadas. La distinción (aunque no del todo relevante puesto que Pepi no es la heroína) tiene sentido en la medida que evoca las convenciones del género manteniendo la simetría de la repetición y la progresión del tres tan frecuente en los cuentos populares europeos. Las tres hermanas hacen el mismo recorrido, van a la bodega a buscar los diferentes ingredientes que necesita la abuela para hacer el pastel y allí son interceptadas y engullidas por Tragaldabas. Así mismo, la elección de los nombres también en consonancia con la recreación del periodo histórico en el cual el ilustrador ubica el relato: el primer tercio del siglo XX.



Fig. 55 y 56. *El Tragaldabas*. Ilust. Pablo Albo.

*El Tragaldabas* también es muestra de otra forma de individualizar los personajes en los relatos contemporáneos: la vestimenta. Como bien se señala en *Siete llaves para valorar las historias infantiles*, “la indumentaria claramente es un indicio muy utilizado para averiguar el carácter del personaje, su clase social y su modo de vida.” (122). En este álbum la vestimenta se emplea, por un lado, para definir rasgos de la personalidad: María Asunción de la Concepción viste un “modelito” dulce y pastoril que la identifica como simpática, casi empalagosa, en tanto que Celia Paula Lucía tiene un *look* más moderno y alternativo que la pinta menos

afable que su hermana y sugiere que es díscola. Además de esto, la indumentaria refuerza elementos como la diferencia de la edad de los personajes, por ejemplo, Pepi con traje marinero de niña pequeña o la abuela sobria, vestida de negro, con camafeo y demás. Así mismo, sirve para señalar cuándo los personajes están ejerciendo un rol diferente al usual, como cuando la abuela en el momento cumbre aparece vestida de cirujano y con pose de Dr. Frankenstein o de los siniestros gemelos Mantle en *Mortalmente parecidos*.

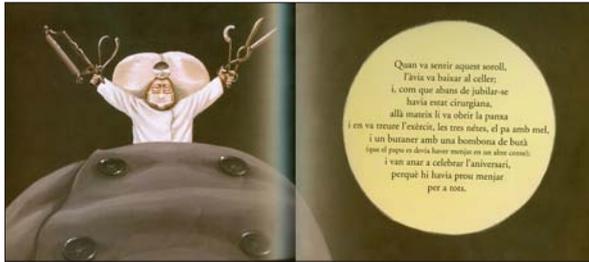


Fig. 57. *El Tragaldabas*. Ilust. Pablo Albo.

El vestido, a la vez, lleva buena parte del peso de la actualización del marco espaciotemporal. De hecho, todos los personajes —incluso los más fantasiosos como el Tragaldabas y la hormiga— van vestidos a la moda de la misma época que el coche del General y o el teléfono antiguo que utiliza la abuela. En este sentido, la indumentaria amplía la información esquemática que el texto provee sobre los personajes, a la vez que da elementos para la configuración de un marco espaciotemporal. Éste, aunque no es realista, sí que se apoya en la documentación histórica para crear una atmósfera coherente de una historia un poco alocada, en la que no dejan de aparecer personajes y suceder situaciones inesperadas. La “fidelidad” —o mejor dicho, la simulación— espaciotemporal contrasta con otros elementos de la caracterización de los personajes, los cuales, salvo la abuela y Tragaldabas, parecen muñecos o títeres. Esto último ayuda a dar la sensación de que esos personajes extraños y ajenos pertenecen a otro mundo: el del cuento de hadas. También sirve para crear un ambiente cómico, ridículo, como de un hilarante espectáculo de *Vaudeville*, para que los personajes alocados entren y salgan de escena. El híbrido que resulta de esta combinación es “un mundo que se asemeja al que conocemos, pero que, como buen *heterocosmos*, nunca es exactamente igual. El modo de vida de los personajes es definitivamente otro y, aunque resulta inextricable, como una especie de mundo interior que no se puede descifrar del todo” (Stephens y McCallum 94).

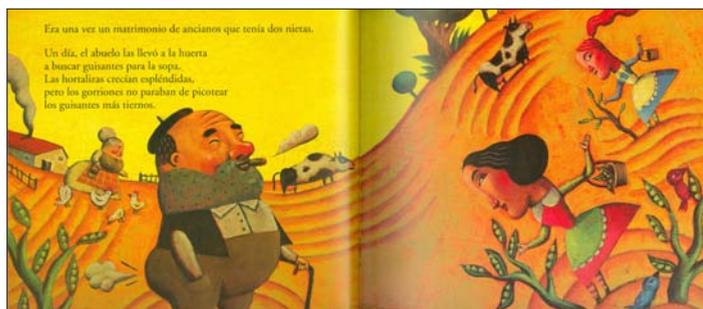


Fig. 58. *Verlioka*. Ilust. Evelyn Davididi.

Los personajes también se individualizan más allá de sus características estándar (generalmente agrupados, buenos y hermosos *versus* malos y feos) al otorgarles rasgos que los determinan culturalmente. Por ejemplo, en *Verlioka*, el abuelo va vestido de traje típico gallego, lo cual, junto con otros elementos de la caracterización general —como el hecho de que coman tortilla y guisantes— reubica el cuento ruso en otro contexto que es más cercano al del adaptador y/o al del lector. Las reapropiaciones culturales pueden también cambiar la caracterización moral de los personajes. Es decir, rasgos que tradicionalmente los definían de una manera pueden ajustarse a los valores del tiempo, la cultura y la función socializadora del cuento de hadas<sup>36</sup>. Como los protagonistas perspicaces y embaucadores, tan frecuentes en los cuentos populares, no son especialmente bien vistos en la literatura infantil contemporánea, éstos a menudo son caracterizados de nuevas maneras (generalmente como más virtuosos) para adecuarse a la intención aleccionadora de los textos. Por ejemplo, en muchas de las versiones de *Los tres cerditos* actuales, el cerdito mayor no es caracterizado como un pícaro astuto, tal como lo presenta la versión de Jacobs u otras antiguas, sino como precavido, emprendedor, hacendoso y trabajador. El carácter voluntarioso del mayor contrasta con el de los otros hermanos, quienes son presentados como risueños, inmaduros e imprudentes. En versiones como la de Josep-Francesc Delgado e ilustrado por Francesc Rovira —al igual que la archiconocida versión de Disney—<sup>37</sup> se insiste en el valor del esfuerzo y el trabajo a través de cambios en las secuencias narrativas pero, sobre todo, en la forma en que la imagen y el texto recrean la personalidad de cada uno. En esta versión los dos hermanos más jóvenes son identificados con la música —de la misma manera que en el *Silly Symphony* de Disney— como señal de su espíritu despreocupado y jovial. El más joven toca la guitarra y el del medio el violín. A partir de los instrumentos que los acompañan se profundiza en su

caracterización, como puede verse en el texto: “En cambio, el hermano menor pasaba el día tocando la guitarra. Era el más vivaracho. Y el hermano del medio tocaba el violín. Era el más romántico”. En contraste, el hermano mayor es descrito como serio y responsable y es representado gráficamente siempre con herramientas (escoba, tendedero, escuadra) que reflejan su carácter industrial.

La individualización de los personajes puede cumplir a veces una función estética, puede ser una manera de apropiación artística del arquetipo. William Wegman, el famoso fotógrafo estadounidense, hace suyo el cuento tradicional de *Caperucita Roja* al reinterpretarlo usando a sus modelos favoritos, sus perros weimaraner, a los cuales fotografía vestidos como humanos en escenarios meticulosamente montados y algunos exteriores. Las imágenes, al estilo de postales antiguas y retratos para estereoscopio, muestran invariablemente a los inexpresivos perros posando. El universo canino de Wegman —desarrollado también en otros de sus libros y series fotográficas— se articula en torno a las mascotas del autor. Basándose en la versión de los Grimm que incluye una segunda visita de la escarmentada Caperucita a casa de su abuela, Wegman reescribe el cuento con una morosidad narrativa que casi parece hecha adrede para tener aún más espacio para retratar a Fay, Battina, Crooky y Chundo. Al centrarse en sus “actores” crea un mundo autorreferencial, irónico, extraño y distante. En este álbum, como tantos otros de ilustradores consagrados, el autor se vale de que el lector ya conoce la historia para llamar la atención sobre cómo se recrean esos paisajes y personajes. Los perros y su apariencia, como superestrellas de cine, son el eje de todo; su rol narrativo queda rezagado a un segundo plano. Un cuento tan conocido como *Caperucita Roja* permite la experimentación visual sin comprometer el discurrir de la trama, es un argumento idóneo para desplazar la atención hacia el cómo y no hacia el qué.

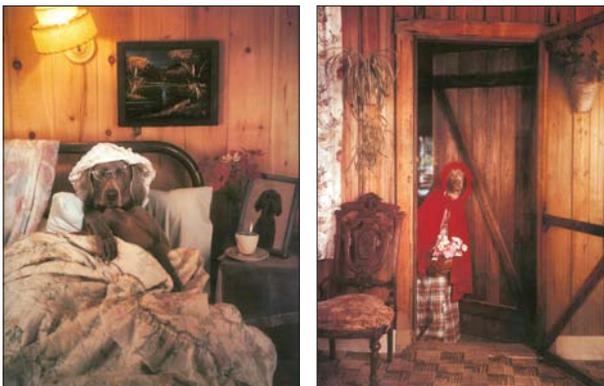


Fig. 59 y 60. *Caperucita Roja*. Ilust. William Wegman.

### 3.2.2. El arte de protagonizar: representaciones esenciales y a color

La apropiación artística, sin embargo, no tiene por qué centrarse en el artificio; puede rescatar la esencialidad del cuento de hadas tradicional apoyándose en recursos expresivos propios del arte moderno. El expresionismo, la abstracción y el minimalismo son vías propicias para transmitir la unidimensionalidad del relato. La reducción de los objetos a lo esencial, el uso subjetivo y simbólico del color, así como la simplificación formal pueden ser empleados para mantener la imaginación del lector dentro de los confines de ese mundo primordial. En *La verdadera historia de Caperucita*, contada por Antonio Rodríguez Almodóvar e ilustrada por Marc Taeger, el folklorista español se remite a los orígenes orales del cuento francés para enriquecer y darle “textura” a la historia mediante el rescate del humor escatológico y la introducción de otros personajes y situaciones, así como de más información sobre la personalidad de Caperucita, a quien describe como curiosa, glotona y no tan habilidosa para las labores domésticas. El estilo detallado y rico del texto, que personaliza el cuento, contrasta con el de las imágenes, cuya complejidad visual precisamente consiste en quedarse con lo básico, con lo estrictamente necesario para representar lo que pasa. Taeger se vale de un registro plástico que, reduciendo las cosas a líneas y colores planos, ilustra lo que pasa a la vez que cede el protagonismo al texto. Contrario a lo que usualmente sucede en un álbum, la caracterización de los personajes ha sido reservada a las palabras; las imágenes parecen estar más orientadas a acompañar al texto como representación visual del esquema narrativo. Mientras que el texto busca conectar con la autenticidad de la narración oral y generar cercanía con el lector, la imagen — pese a su modernidad o gracias a ella— vuelve al carácter elemental y lineal de este tipo de relatos; su estabilidad gráfica no permite ni discontinuidades ni intromisiones. En este sentido, *La verdadera historia de Caperucita* es un ejemplo interesante de cómo los álbumes se apropian de los principios del estilo abstracto del cuento de hadas.

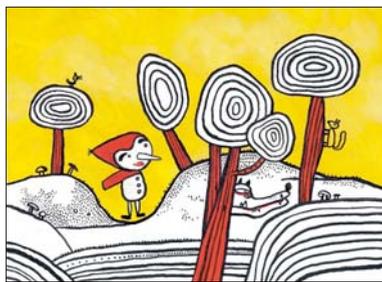


Fig. 61. *La verdadera historia de Caperucita*. Ilust. Marc Taeger.

La economía tradicional del género apunta a que entre más esquemáticos sean sus elementos, más difícil le resultará al lector imaginar que algo falta en ese mundo alterno; es decir, que a mayor grado de abstracción, más autosuficiente e impermeable será. Dentro de este esquema, los colores puros y planos sirven para hacer patente la ausencia de matices y preservar el carácter simbólico del relato. Lüthi defendía esta hipótesis, no con respecto a las ilustraciones (puesto que ceñía su análisis a versiones literarias de cuentos populares europeos), sino al texto:

*El mundo real nos muestra la riqueza de los diferentes matices y sombras. Los colores mezclados son mucho más frecuentes que los tonos puros. Por el contrario, el cuento popular prefiere colores nítidos y ultrapuros: dorado, plateado, rojo, blanco, negro y a veces el azul también. El dorado y el plateado tienen brillo metálico, el blanco y el negro son de contraste no específico y el rojo es el menos sutil de todos los colores y el primero en llamar la atención de los bebés. El único color mezclado que aparece entre ellos es el gris, pero en los cuentos populares éste también tiene carácter metálico. (...) De cualquier modo, el cuento popular no sobrevalora los colores. Una rica profusión de colores brillantes interferiría con su estricta linealidad. Sólo un par de cosas y personas se distinguen a partir del color, con lo cual contrastan con aún mayor fuerza ante aquellos incoloros. (27-28)*

Aunque el “determinismo cromático” del estudioso alemán puede resultar arbitrario y refutarse a la luz de la producción actual de cuentos de hadas ilustrados para niños (basta ver las colecciones OQO o de Kalandraka, tan proclives a los tonos sepías que él no consideraba como parte del universo del cuento de hadas), no deja de ser útil para aproximarse al papel del color en la caracterización de los personajes y los ambientes en el género. Parte de los álbumes analizados encajan en la idea de Lüthi de que “la trama del cuento del popular es tan precisa y característica como lo son los contornos, la sustancia y el color de sus personajes” (28). Por ejemplo, los dos álbumes ilustrados por Eric Battut, *Barba Azul* y *Caperucita Roja*, y *Blancanieves* de Pep Montserrat actualizan, respectivamente, los textos de Perrault y de los hermanos Grimm desde un uso expresivo del color que profundiza el carácter simbólico y alegórico de los cuentos. Battut reduce los elementos de la composición y se vale de pocos colores para diferenciar el mundo de los cuentos de “nuestro universo tan ricamente coloreado” (Dondis 64). Esto es especialmente cierto para el primero, ya que el segundo, aunque tiende a la síntesis, introduce otros elementos a la caracterización para su resimbolización: animales (patos y

otras aves), molinos y cipreses a los paisajes abiertos y objetos al entorno doméstico (un florero lleno de calas y un paraguas).



Fig. 62, 63 y 64. *Barba Azul*. Eric Battut.

En *Barba Azul*, Battut obvia cualquier información pormenorizada y se vale tan sólo del azul, el negro, el blanco y el rojo para contar el cuento. Los personajes han sido simplificados formalmente a lo mínimo, destacando algún rasgo que los distingue del resto, por ejemplo, Barba Azul va dibujado todo en negro, salvo por su barba en color añil. Así mismo, los personajes se definen en oposición a otros, son como contrarios o versiones de una misma cosa pero en positivo y negativo (v.g. la joven esposa vestida de azul versus la hermana vestida de blanco); tal vez aludiendo al carácter binario del cuento de hadas o recreando gráficamente las fuerzas encontradas del *animus* y el *anima*, tan centrales en esta historia.

La expresividad analítica de las ilustraciones de *Barba Azul* es muy rica narrativa y simbólicamente. El uso connotativo del color remarca no sólo la relación entre los personajes, sino también entre éstos y los objetos: roja es la llave, roja es la puerta del cuarto prohibido que esconde los cuerpos de las mujeres degolladas, rojo es el hilo que comunica a la joven con su hermana, rojo es el pañuelo que agita la hermana desde la torre para llamar la atención de los hermanos también vestidos de rojo; azules y negros son el castillo, el cielo y la pareja. El blanco aparece para generar contraste o equilibrio. La caracterización está sujeta a la relación dinámica entre las partes. Si los objetos y personajes fuesen sacados de contexto, el lector podría extraer muy poco de ellos, pero, puestos en conjunto, recrean la naturaleza oscura de este cuento que repite el esquema arquetipal del inocente confrontando su sombra para alcanzar su yo integrado. En este sentido, los juegos de contrarios y contrastes contribuyen a la creación de un paisaje psíquico inquietante y opresivo que se ordena en torno a las tensiones curiosidad-miedo, pasivo-activo, femenino-masculino, joven-viejo, inocencia-perversión, fuerza creadora-fuerza destructora, Eros-Tánatos, etc. (Von Franz, “El proceso”).



Fig. 65. *Caperucita*. Ilust. Eric Battut.

La *Caperucita Roja* de Battut también remite a las imágenes profundas con las que el cuento conecta. Al igual que *Barba Azul*, está contado con pocos colores, pero esta vez en tonos saturados e intensos de rojo y amarillo que se contraponen al negro. El rojo se asocia a Caperucita y su mundo, el amarillo al camino y el negro al lobo. Los elementos han sido reducidos a volúmenes geométricos simples (esferas, cilindros, conos) y organizados constructivamente, como en una pintura de Cezanne. Por ejemplo, la primera ilustración de *Caperucita* con su madre es una imagen armónica, llena de figuras redondeadas (incluyendo los rostros de ellas), con una profusión de elementos que contrasta con el minimalismo de las imágenes en las que *Caperucita* camina por parajes despejados, donde apenas se divisan molinos y algunos árboles a lo lejos. En cambio, en las escenas correspondientes a la alcoba, predominan los triángulos y otras formas angulosas que rompen la armonía. El estilo ingenuo de Battut caracteriza dulcemente a todos los personajes —incluyendo al licencioso lobo que parece un amigable y manso perro—, pero no por ello deja de transmitir con mucha fuerza (y sutileza a la vez) la carga sexual de la versión de Perrault.



Fig. 66. *Caperucita*. Ilust. Eric Battut.

En *Blancanieves*, Pep Montserrat hace una apuesta similar a la de Battut, en cuanto que el color es usado, con gran economía de medios y expresividad, para remarcar las tensiones entre opuestos y dinamizar las relaciones binarias del cuento. Blancanieves es representada siempre con colores fríos —blanco, celeste y un gris tenue—, mientras que la madrastra (y todo lo que la rodea) en tonos de rojo. Los colores usados para Blancanieves (piel y vestido blanco-gris, cabello negro y mejillas y labios rojos) se corresponden a cómo es descrita en el texto, aluden simbólicamente a su pureza y, por su neutralidad cromática, resultan sutiles y tranquilizadores (Dondis 68). En cambio, los tonos saturados de rojo de la madrastra, sugieren su furia y lo peligrosa que es y generan exactamente lo contrario que los empleados para caracterizar a Blancanieves. Esto se acentúa con el uso del espejo en las ilustraciones como recurso recurrente para marcar el antagonismo entre ambas.

En este libro, la fuerza de las imágenes no sólo recae en el color, sino también en el uso de recursos propios del teatro y de las viejas animaciones de Europa Oriental. El espacio reverbera la imagen de un escenario y posiciona al lector como el espectador de una representación. En este sentido, se realza la artificialidad y se usa el minimalismo como en una obra de teatro. Se explicitan escenográficamente los planos y los personajes se ubican respectivamente dentro de éstos para generar tensión. Así mismo, las posturas de los personajes son afectadas, como podrían resultar las del teatro clásico. La actitud corporal de los personajes y el movimiento de los ropajes forman parte de este imaginario teatral. Por ejemplo, en la ilustración donde la madrastra, disfrazada de vieja buhonera, está amarrando a Blancanieves con un cordón, tiene reminiscencias del teatro griego: su disfraz incluye una capa negra y una máscara que ocultan la verdadera persona.



Fig. 67. *Blancanieves*. Ilust. Pep Montserrat.

En estos tres álbumes, el expresionismo de las imágenes, sustentado en la vuelta a lo esencial, hace que el mundo representado sea contenido y funcional; con menos se transmite más. El foco está puesto en el discurso visual con la conciencia de que la imagen llevada a lo básico tiene una gran fuerza de evocación. Aunque los artistas ofrecen su interpretación del texto, ésta no limita la del lector; por lo contrario, la expresividad y el simbolismo lo abren a formas de representación más elaboradas que pueden potenciar su imaginación y ampliar el repertorio de referencias que ya tiene. Esto pone en evidencia, una vez más, que este tipo de relatos puede ser reinterpretado y leído desde distintas perspectivas.

### 3.3. VILLANO ROBANDO CÁMARA: NUEVOS PROTAGONISTAS POR VÍA DEL PERSPECTIVISMO

En *Retórica del personaje en la literatura para niños*, Nikolajeva dice que “los antagonistas no pueden ser, por definición, los personajes principales” (198); tanto héroes como antihéroes pueden tener un carácter central pero sólo uno puede protagonizar. Esto es cierto en cuanto que el desempeño del protagonista se determina, en buena medida, por la intervención del antagonista. Siguiendo la lectura arquetipal, el segundo corresponde a la sombra del primero y es su carácter de opuesto el que pone en movimiento la trama como una manera de iniciar el proceso de transformación del protagonista. Sin embargo, existen procedimientos formales mediante los cuales estos roles pueden invertirse y dar lugar a nuevas categorías de sentido (v.g. el cuestionamiento de las connotaciones tradicionales vinculadas con el lobo en *Boca de lobo* y *Los tres lobitos y el cochino feroz*). Como se ha sugerido en la primera parte de este capítulo, en los cuentos de hadas tradicionales la caracterización esencial, plana, de los personajes se relaciona con que los relatos sean contados desde una perspectiva omnisciente. La narración en tercera persona implica, por naturaleza, una mirada exterior más centrada en las acciones que en la subjetividad de los personajes. Algunos de los libros comentados hasta ahora muestran como aun manteniendo la perspectiva narrativa intacta o casi intacta, el mundo interior de los personajes puede ser insinuado en la imagen a través detalles vinculados con su aspecto exterior —rasgos físicos distintivos, gestualidad, vestido— o con las marcas históricas y culturales: moda, tecnología, imaginario nacional, etc. En el texto esto se manifiesta a través de otros recursos, como el uso de nombres propios. Todos estos cambios pueden hacer más abigarrada la caracterización sin que por ello se modifique la línea original del relato.

Sin embargo, hay maneras de señalar el mundo interior del personaje que sí inciden en la estructura básica del cuento y llevan a la caracterización más allá, la hacen más compleja.



Fig. 68. *Los tres lobitos y el cochino feroz*. Ilust. Helen Oxenbury.

Los juegos de focalización, por ejemplo, pueden establecer cambios en el orden de la trama, generar ironía, así como individualizar un personaje y revelar aspectos del funcionamiento de su psique al convertirlo en narrador testigo. Genette, quien se dedicó extensamente a estudiar la focalización en las narraciones, creó en *Palimpsestos* una tipología de tres términos —narración *no-focalizada*, narración con *focalización interna* y *voz narrativa*— para aprehender la complejidad del punto de vista. Según esta tipología, cuando un relato es contado por un narrador omnisciente se trata de una narración *no-focalizada*, en tanto que cuando el narrador sólo dice lo que ve y/o sabe sobre un personaje se trata de una narración con *focalización interna*. Genette separa estos dos términos de la voz narrativa, puesto que para él son tan diferentes como el acto de mirar y el acto de hablar. Golden a partir de Chatman explica la distinción diciendo que “el punto de vista es la perspectiva o la orientación en torno a la que se relacionan los eventos narrativos, mientras que la voz es el medio a través del cual la historia se comunica a una audiencia” (59).

La focalización no tienen por qué ser estable a lo largo de todo un texto y, de hecho, es bastante frecuente que se pase de una a otra, lo cual dificulta la identificación. En el caso de los álbumes esto puede complicarse aún más porque suele haber disparidad entre lo que cuenta el texto y lo que cuenta la imagen y, además, la focalización puede cambiar de una doble página a otra. Por ejemplo, el texto puede describir sólo lo que está dentro del campo visual de un personaje (*focalización interna*) y, al mismo tiempo, la ilustración mostrar todo el panorama (*narración no focali-*

zada). Las discrepancias o “cambios de cámara” pueden ser fortuitos pero muchas veces son usados intencionalmente para crear empatía o distancia con el lector, establecer o desmontar espacios intersubjetivos, reescribir críticamente textos canónicos, etc. (Nodelman, “The Eye in the I”). Recontar el relato poniendo el foco sobre un personaje relativiza (o puede cambiar del todo) su función dentro de la trama, tal como sucede en *¡La auténtica historia de los tres cerditos!*, donde el villano cuenta, a modo de monólogo interior o diálogo imaginado con el lector, su versión de los hechos. También la reescritura desde la focalización interna puede darle rasgos tridimensionales a un personaje convencionalmente plano.

En libros como *¡La auténtica historia de los tres cerditos!* el villano roba cámara, el show entero, en realidad. En una reescritura como ésta, el paso de una narración no focalizada a otra con focalización interna centrada en el lobo, supone un desplazamiento que automáticamente invierte la relación héroe-villano para hacer del antagonista un protagonista. El agresor se vuelve protagonista a través del perspectivismo; su inferioridad moral, brutalidad física, motivaciones e intenciones son problematizadas en la medida que el lector entra en la recreación reivindicativa de los sucesos. Como todo texto contempla cuatro tipos de punto de vista: el del personaje, el del narrador, el del público y el del autor. Si uno u más de éstos elige otra perspectiva la incongruencia genera tensión, sorpresa e ironía (Scholes, Phelan y Kellogg). En el libro de Scieska es muy claro que el cambio de focalización y de voz busca generar humor a través de un texto apologético que no es del todo creíble. No sólo es importante lo que Silvestre incluye u omite para venderse como bueno, sino también su tono amable, educado y de víctima que elige para comunicarse con el lector que ya conoce “la historia original”.

En *Boca de lobo* de Fabián Negrín el lector también es invitado a revisitar una historia que seguramente conoce bien, *Caperucita Roja*. El título, con doble sentido, anticipa la devoración a la vez que habla de que el cuento será contado por el lobo. Como en otros relatos donde el nombre propio cumple el rol de individualizar, en este libro el único que tiene nombre es el narrador. Adolfo, como Silvestre, se presenta desde el principio: “Me llamo Adolfo, y soy un lobo. Nací en el bosque que se ve a mis espaldas”. La primera imagen muestra un *close-up* del lobo que parece marcar su protagonismo y que, en armoniosa conjunción con el texto, establece que este libro se centrará en su perspectiva, el mundo interior del personaje. Pero esta vez desde la mirada del agresor, quien no se presenta ni como bueno ni malo, sino simplemente como un animal. Como tal, su conducta está al margen de las reglas de socialización y de los parámetros humanos, se mueve

dentro de las leyes naturales de la supervivencia. Esta perspectiva, por un lado, permite zafarse de la vieja tradición literaria de usar un animal para proyectar cualidades o defectos de los seres humanos y, por otro, mantiene el relato en los límites de lo natural. Además, el lobo no sólo se maneja en otro registro, sino que tampoco conoce lo que precede a su encuentro con la niña y, por tanto, desconoce la transgresión que ésta ha cometido. Las interpretaciones sociales y morales quedan al margen y se rompen los axiomas tradicionales vinculados con los personajes. El cuento deja de ser de advertencia; no hay desobediencia ni castigo, ni viejos verdes aprovechándose de niñas coquetas (aunque Caperucita sí que aparece en sensual pose de maja vestida). Los personajes centrales son sólo amantes de la belleza que se encuentran y al hacerlo intercambian miradas. Los secundarios quedan reducidos a su mínima expresión. La abuela, por ejemplo, pasa a ser casi referencial. Su fealdad hace que el lobo se la coma tan rápidamente que no hay tiempo de que se dé el diálogo engañoso de las versiones canónicas del cuento.

Aunque el libro en términos generales es irónico por la relación que la focalización interna propicia con respecto a la historia original, en el robo de cámara hay una intención de socavar las connotaciones del bien y el mal, de juntar los contrarios y hacerlos complementarios. El perspectivismo queda manifestado en el hecho de que el bien, la belleza, la maldad y la fealdad están en el ojo de quien mira; cuando el lobo ve por primera vez a Caperucita piensa que está ante un ángel y cuando ella lo mira él piensa exactamente lo mismo. Cada uno tiene una autopercepción que no es del todo benevolente, la cual contrasta con el deslumbramiento que cada uno genera en el otro. La apreciación de la belleza de cada uno los acerca, en cuanto que les permite conmoverse y ser capaces de entender que pueden ser vistos desde un ángulo distinto. Esto cambia de manera importante la caracterización, el lobo es representado como noble, como un ser capaz de inmolarse para restaurar la belleza; asume el sacrificio de que “la niña con bigote” le saque a la criatura vestida de rojo de su panza.

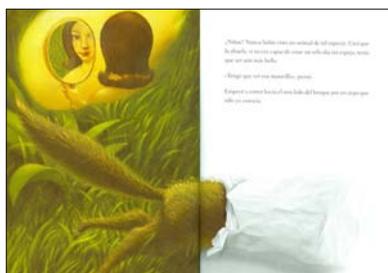


Fig. 69. *Boca de lobo*. Ilust. Fabián Negrín.



en las versiones posteriores a Disney, sino que se exalta la empatía y la sensibilidad hacia el otro con el objeto de evitar conflictos.



Fig. 71. *Los tres lobitos y el cochino feroz*. Ilust. Helen Oxenbury.

El cuento comienza con la madre lobo diciendo a sus hijos que es hora de recorrer el mundo y de construirse una casa. Pronto, los lobitos se encuentran con un canguro que empujaba una carretilla de ladrillos y le piden que les regale algunos. Con ellos construyen una casa muy bien acabada. Mientras juegan al *croquet*, el Cochino Feroz comienza a merodear el lugar y ellos se recluyen en la casa. El cochino comienza a resoplar para derribar la casa pero no lo logra. Entonces recurre a un mazo, con el cual la tumba. Los lobos logran escapar y se hacen una casa más fuerte con el cemento que les da un castor. Mientras, juegan tenis hasta que aparece de nuevo el cochino, quien intenta otra vez derribar la casa a puro pulmón pero que se ve obligado a utilizar un taladro industrial para lograrlo. Los tres lobitos construyen una casa de hierro con las placas blindadas y el alambre de púas que les da el rinoceronte. Sintiendo tranquilos en esta especie de *bunker*, juegan a la rayuela, cuando aparece nuevamente el Cochino Feroz. Una vez más, comienza la secuencia de acecho, la cual acaba con esta nueva casa dinamitada. Los lobeznos logran escapar y se construyen otra. Esta vez deciden cambiar de material y de estrategia; utilizan las flores que les ha dado un flamenco. Y es esta casa frágil pero hermosa la que logra cambiar el temible patrón de conducta del cerdo malhumorado; el suave perfume de las flores lo convierte en un “cochino buenote” que cantar y baila. Al final, todos acaban siendo amigos, jugando y compartiendo la casa.

La estructura del cuento es simple, se trata de una narración no focalizada, como en cualquier cuento clásico. Sin embargo, es un texto complejo porque está sustentado en lo absurdo, la parodia, la desmitificación y la transgresión. El humor va más allá de la comicidad presente en otras versiones, pues parte del juego

del mundo al revés (la inversión de roles como forma de transgresión). También apela al absurdo con ese final *flower power* inesperado, así como mediante la actuación cada vez más violenta del cerdo. Esta vuelta humorística, un tanto alocada, se sostiene gracias a que los personajes estén tan bien dibujados (literal y metafóricamente hablando). El cerdo parece realmente un vándalo y los lobos inocentes, dulces y frágiles.

Todos estos cambios implican alteraciones de la lógica interna de los cuentos de animales: el trasfondo de supervivencia, la motivación por el hambre, la idea de que un animal que suele ser víctima de uno más fuerte en la cadena alimentaria (como un cerdo de un lobo) subvierta la relación de poder a través de la astucia, etc. Este desplazamiento por inversión de roles, tan propio de lo que Zipes define como *un cuento de hadas transfigurado* (*Subversion 178*), es empleado aquí para representar relaciones de poder distintas, para presentar una ideología alterna en la que el valor de propiedad es sustituido por el de la frugalidad, en el que los extraños maleantes pueden cambiar siempre que se les trate con delicadeza y se les conecte con las cosas hermosas de la vida. En *Los lobitos y el Cochino Feroz* “es más importante el disfrute del significante que de los significados” (Silva-Díaz, *La metaficción* 15).



Fig. 72. *Los tres lobitos y el cochino feroz*. Ilust. Helen Oxenbury.

### 3.4. Y SIGUIENDO POR ORDEN DE APARICIÓN...

#### LOS AYUDANTES, LOS ACOMPAÑANTES, LA COMPARSA

Además de los personajes centrales (protagonistas y antagonistas), en los cuentos de hadas hay personajes secundarios, como los ayudantes mágicos que son indispensables, los personajes satélites que intervienen en algún punto de la trama u ofrecen el contexto para que ésta se dé, pero que no coinciden en el desarrollo completo de la historia, como la mamá de Caperucita, los padres de Pulgarcito

o los hermanos del protagonista de *El gato con botas*. Además existen otros que Nikolajeva denomina periféricos, aquellos “que pueden ser removidos de la trama sin que ésta se vea afectada de manera radical” (*Retórica* 199), tal es el caso de los personajes colectivos como los habitantes del pueblo, los soldados, los miembros de la corte, etc. A esta tipología clásica se suman en los álbumes unos personajes tan periféricos que no están mencionados en el texto pero que son parte de la trama del escenario. Éstos sirven para la caracterización del cronotopo pero no tienen incidencia en la trama. Es decir, funcionan básicamente como figurantes que conforman el contexto de las acciones pero que no son parte de ellas. Estos personajes se salen claramente de la economía esencial, abstracta, unidimensional del cuento de hadas.

En parte por la misma tradición gráfica de los libros para niños y en parte por la influencia de los dibujos animados, no es infrecuente que en los álbumes de cuentos de hadas aparezca una buena cantidad de animales e insectos de relleno —pájaros, conejos, ratones, mariposas, caracoles, mariquitas, etc.— que son representados muchas veces de manera estereotipada. Aunque no hagan nada para que la trama avance, se detenga o tome otra dirección, pueden tener cierta relevancia visual y gráfica al ejercer funciones decorativas librecas tradicionales, como cuando aparecen en las viñetas, capitulares u orlas de las páginas de texto (v.g. las versiones de *El gato con botas* y *Pulgarcito* ilustradas por Rochette). Los animales pueden, como en una película de Disney, ser acompañantes/macotas que repiten las acciones de los personajes principales (sea en las ilustraciones o en una viñeta en la página de texto), aunque con menor impacto en la trama, puesto que el foco narrativo nunca se posa sobre ellos y no se crean subtramas. Por ejemplo, en *Los tres cerditos* de Josep-Francesc Delgado e ilustrado por Francesc Rovira, mencionado previamente, hay un aliado-animal-figurante que sirve de hilo conductor visual del relato, aunque no tiene un papel asignado dentro de la trama. Una mariposa aparece como viñeta final en todas las páginas izquierdas, donde está el texto. La mariposa cumple la función de reforzar (aunque no en todos los casos) lo que le está sucediendo a los personajes. Esta suerte de mariposa-mimo no es mencionada en el texto pero está presente en cada doble página del álbum. La mariposa a través de pequeños gestos introduce el humor de una manera muy sutil que casi pasa desapercibida, como cuando aparece con un paraguas en la página contigua a aquella donde se representa al lobo cayendo en la olla. El guiño es prescindible, el personaje no constituye un aporte a la caracterización de otros personajes ni ambientes.

Aunque la mayoría de estos personajes figurantes son tan sólo ornamentales y suelen ser empleados para hacer más amable los espacios y las situaciones acechantes y terribles, tienen el potencial de aumentar la carga psicológica de la atmósfera; de hacer que se reflejen en el mundo exterior las imágenes del mundo interior del protagonista. En la *Caperucita Roja*, publicada por Círculo de Lectores y Aura Ediciones, las ilustraciones son inquietantes en parte por la oscuridad de las imágenes y el trazo fuerte de Javier Serrano, pero también porque incluyen personajes figurantes dislocados —robots y muñecos—, así como elementos cotidianos del paisaje —el sol, la luna y las flores— y personajes del bosque —pájaros y caracoles— representados con rasgos humanos, en actitud expectante y a una escala inusitada (protagonizan en la ilustración y puede tener igual o mayor tamaño que los personajes principales). Estos personajes, que podrían parecer de relleno, dejan de ser figurantes en la medida en que el juego de las miradas que establecen con el lector generan expectativas, tensión y perturbación. Todo esto, restaura lo ominoso del bosque encantado y conecta con lo primordial de la historia: la atracción por lo sombrío y los peligros de adentrarse en ello. Aunque pareciera que esta proliferación de personajes atenta contra la economía del género, más bien sostiene, e incluso potencia, el tono de las versiones orales y escritas tradicionales. En este libro, los personajes figurantes ejercen un rol que va más allá de la función ornamental, en tanto que exteriorizan las emociones de Caperucita, anticipan las acciones y entablan una relación con el lector.



Fig. 73. *Caperucita*. Ilust. Javier Serrano.

### 3.5. STOCK CHARACTERS & TYPE-CASTING IN KID-LIT-TOWN: LOS ESTEREOTIPOS

Como los ejemplos citados han permitido demostrar, en las transmutaciones del cuento de hadas no sólo cambian los elementos constitutivos —como estructura, forma y la definición de los personajes—, sino también sus funciones, sean

éstas sociales, culturales o de aprendizaje literario. Muchas veces en el trasvase a la literatura infantil contemporánea, los elementos mágicos se reducen hasta volverse guiños, partes del tinglado. Si se suprime lo extraordinario del cuento maravilloso, se desdibujan tanto la estructura del héroe que confronta peligros y obstáculos con ayudas mágicas, como la caracterización espaciotemporal y de los personajes. Con ello, su potencial para la elaboración simbólica queda mermado, comprometido. Esto se hace más evidente si se mira a la luz de las cavilaciones de Freud en torno a lo inquietante o de la idea de los formalistas rusos de que la literatura y los cuentos maravillosos en particular tienen el poder (y la función) de hacer las cosas extrañas, no familiares.

En su famoso ensayo *Lo ominoso*, a partir del análisis de *El arenero* de Hoffmann, Freud sostiene que los aspectos misteriosos, extraños (*unheimlich*) llevan al lector a conectarse precisamente con lo contrario, con lo familiar (*heimlich*). Según él, el agente de perturbación de lo desconocido saca a la superficie etapas reprimidas de nuestra evolución, con lo cual experimentamos una mezcla de extrañeza con bienestar. Una parte significativa de las versiones contemporáneas se caracteriza precisamente por el *heimlich*. Resulta curioso que lo conocido se imponga a lo extraordinario en tantos libros. Parece que cada vez son más las historias donde los personajes son príncipes, princesas, brujas y hadas pero que no actúan como tales. Aunque pueden vivir en un palacio o en el medio del bosque encantado, su entorno ha sido simplificado, se ha hecho cotidiano, aburguesado y en él pesa lo doméstico, lo familiar. Tal vez esté fenómeno se explique porque la tendencia humana de domesticar lo extraordinario se ha extendido también a lo ordinario. Aunque vivimos en un mundo inquietante y de una complejidad que escapa a nuestra capacidad de asirlo, pactamos con la realidad como se espera que lo hagamos cuando se nos relata un cuento maravilloso. En este proceso de naturalización —y hasta banalización— de lo extraordinario, las imágenes arquetipales que ofrecen las versiones contemporáneas de los cuentos de hadas se van destilando hasta perder su complejidad y convertirse en estereotipos, en “personajes que tienen una sola característica amplificada casi hasta la caricatura” (Nikolaeva, *Retórica* 201). Se sustituye la abstracción esencial de la economía propia del género por una simplificación más centrada en los aspectos externos de los personajes (v.g. las alas y la varita del hada, la corona del rey y el cabello de la princesa).

Por ejemplo, *Hadabruja*, escrito por Brigitte Minne e ilustrado Carll Cneut, trata sobre una niña-hada a quien le aburre la vida ejemplar, ordenada y dulce de las hadas. Rosamaría quiere diferenciarse de su familia y de su entorno. En su

búsqueda por una vida alterna acaba haciéndose aprendiz de bruja. El cuento, en principio, conserva el tema del crecimiento del protagonista en términos de una escenificación de su proceso de individuación, de integración de su sombra. Sin embargo, esto se hace a través de los elementos más superficiales y estereotipados: las hadas son representadas en tonos rosa y las brujas de rojo y negro, las primeras con las varitas y las segundas con escobas; unas obedientes y buenas, las otras al margen de las normas y transgresoras. Pese a la sofisticación del estilo de las imágenes, la polivalencia simbólica tiene poca cabida en esta representación tan esquemática de lo que es ser un hada o una bruja. La condición contradictoria de las hadas (tener facultadas extraordinarias que utilizan no para sí, sino para transferir dones a quien no tienen estos poderes) se pierde, así como las asociaciones que se hacen entre este tipo de personajes y las parcas, etc. (Ciriot 242). La complejidad de la imagen de la bruja como personificación de los aspectos oscuros de lo femenino, lo lunático, su relación con lo alquímico, etc. queda reducida a su mínima expresión.

En *Hadabruja* también se naturaliza lo extraordinario por vía de la domesticación. La historia se enfoca como un rebelarse de la protagonista ante las convenciones de ser hada y de diferenciarse de la figura regidora y reguladora de su madre. De hecho, es muy importante que al final la madre acepte el cambio de Rosamaría. Es común que en las reescrituras contemporáneas de los cuentos de hadas los conflictos de los personajes remitan a lo familiar, a situaciones propias del hogar y del mundo infantil. Pueden hacer referencia a las relaciones entre padres e hijos y la obediencia (v.g. *Hadabruja* y *Pies para la princesa*), a la llegada de un nuevo bebé (v.g. *La princesa Ana*), al contexto escolar (v.g. *No lleves hada al cole* y *Tío Lobo*), a los hábitos por corregir (v.g. *Eloísa, la princesa perezosa*, *Rita, el hada desordenada*), etc. Tanto por las acciones que realizan como por algunos aspectos de su caracterización física, los personajes de estos cuentos resultan muchas veces más cercanos; podrían perfectamente no ser hadas, ni princesas, sino personas comunes de hoy y, más concretamente, niños.

La caracterización estereotipada de los personajes puede convertirse en el eje de relato, como en *Molly el hada de la moda* o *El catálogo para hadas*. En estos álbumes la indumentaria no es usada como un recurso para ofrecer sucintamente más información sobre los personajes como en *El Tragaldabas*, sino que constituye el argumento de las obras. Son catálogos imaginados de ropas mágicas, *spin-offs* caricaturescos donde el vestido y la moda protagonizan a tal punto que el esquema narrativo del héroe se desdibuja y la brecha entre éstos y otros productos

culturales, como los juguetes, se acorta. El cuento de hadas se convierte en estas obras en un escaparate de tienda y los personajes son como maniqués, que sirven para exhibir ideas prefijadas de cómo deben ser y lucir las hadas (y las niñas buenas). En estos libros que funcionan como *merchandising*, las representaciones de lo masculino y lo femenino tienden a empobrecerse y presentarse a modo de cliché, como puede verse en *Se busca novio principesco* o *Cómo convertirse en un príncipe azul en diez lecciones*. Ambos libros lucen bastante más próximos a los viejos libros para chicas —esos que ofrecían consejos para conseguir marido y ser una estupenda ama de casa— que al cuento maravilloso tradicional.

En cualquiera de estos casos, los libros son como fotocopias de las fotocopias que van perdiendo resolución hasta que el texto y las imágenes están tan fuera de registro que es difícil el reconocimiento. Esto pone de manifiesto que la supervivencia de los cuentos de hadas recae, en buena medida, sobre las posibilidades de mutación que ofrece la parodia. Ésta, sin embargo, tiene sus límites: la parodia transforma pero su poder de transformación depende del reconocimiento de sus fuentes. Con frecuencia, de las mutaciones recurrentes de una historia queda sólo un esqueleto reconocible, que puede ser recubierto de elementos que poco tienen que ver con las intenciones del cuento original. En este sentido, puede que esta tendencia a que los cuentos de hadas deriven en historias que se vuelcan a la cotidianidad, pero ‘revestidas’ de lo extraordinario (sea en la selección y caracterización de los personajes o en otros elementos), se vuelvan tan preponderantes que se conviertan en el eje argumental que le imprima el tono y la textura a las historias. Puede que la mayor conexión que haya entre estos libros y el cuento de hadas tradicional sea la de preservar esa imagen de simpleza y sencillez, que inventaron los románticos cuando hicieron del folklore una disciplina de estudio y un tipo de literatura.

*Seriousness is the only refuge of the shallow.*

OSCAR WILDE

*What makes New York such a funny place is that there's so much tension and pain and misery and craziness here. And that's the first part of comedy. But you've got to get some distance from it. The thing to remember about comedy is that if it bends its funny. If it breaks, it's not funny... so you've got to get back from the pain... Comedy is tragedy plus time.*

Lester (Alan Alda) en *Crimes and Misdemeanors*. WODDY ALLEN

*Humor is a type of entertainment. All entertainment contains a little frisson of danger, something that might happen wrong, and yet we like it when there's protection. That's what a zoo is. It's danger. The tiger is there. The bars protect us. That's sort of fun, right?*

ROBERT MANKOFF

#### 4. Y RIERON POR SIEMPRE... LAS FORMAS DEL HUMOR

**A**unque el humor no es una *conditio sine qua non* de los cuentos de hadas, tampoco es extraño en este tipo de narraciones. Como lo sugiere Heuscher es una alianza natural si se piensa que tanto el uno como el otro suponen un contacto con lo extraordinario, una alteración en el orden de las cosas (413). La unión es lógica si se considera que ambos juegan con el horizonte de expectativas del sujeto —sea éste oyente o lector— y que dependen de que éste reconozca cuándo hay una disrupción o distorsión de las convenciones. Para ambos la violación de lo esperado no puede ser imperceptible porque carecería de emoción y reacción, ni puede ser completa ya que si la transgresión es total las emociones que surgen son otras, como el horror o la indignación. El receptor debe poder sentir en su justa medida el peligro o el desafío que representa lo trastocado sin perder del todo su sensación de seguridad.

En los cuentos de hadas tradicionales la perturbación del orden puede generar susto, risa, sorpresa o, incluso, maravilla. De hecho, no es infrecuente pasar por todas estas respuestas en un mismo cuento; es bastante común pasar del escalofrío ante lo aterrador y terrible a una distendida y relajada risilla producto de algún chiste o incidente guasón (Rodríguez Almodóvar *Los otros cuentos*). Este *continuum* de circunstancias que empata emociones disímiles sin contradicción —tan característico del movimiento de lo familiar a lo extraño (del *heimlich* al *unheimlich*) del género— da lugar a un amplio registro de formas de humor.

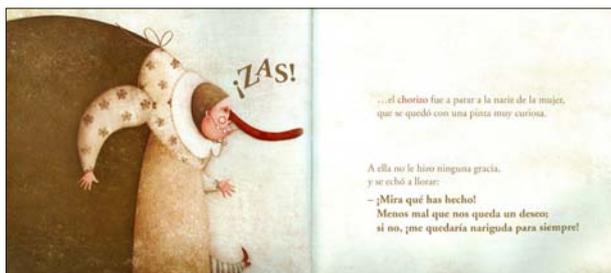


Fig. 74. *Tres deseos*. Ilust. Gabriel Pacheco.

A veces todo el relato en sí parece un chiste —cruel, por demás— como en la versión del cuento popular portugués *Tres deseos*, donde una pareja de ancianos recibe la gracia de tres deseos que desperdician pedestre y absurdamente por pensar en chorizos. Otras veces el humor se expresa en una frase equívoca que se transforma en el meollo del argumento, como ocurre en *El sastrecillo valiente*. La frase “Siete de un golpe”, cosida al cinturón del escuálido protagonista —la cual se refiere a cómo mató a siete moscas— es el punto de partida para una sucesión de situaciones disparatadas, de las cuales, contra todo pronóstico, el inflado sastre sale vencedor una y otra vez gracias a su pícara astucia. También en los cuentos de hadas hay frases que se vuelven jocosas no necesariamente por su contenido o las situaciones que generan (aunque también las hay chistosas en sí), sino porque se repiten varias veces o porque el contexto donde se pronuncian o quien las pronuncia las torna extrañamente graciosas, como tantas veces sucede cuando de manera inesperada aparece un personaje mágico dador. Por ejemplo, la clave en verso que le da el diablo a la pobre hija del molinero para que no pierda su hijo a manos del enano saltarín en el cuento de los hermanos Grimm que lleva su mismo nombre:

*Hoy tomo vino,  
Mañana tomo cerveza,  
Después al niño sin falta traerán.  
Nunca, se rompan o no la cabeza,  
El nombre Rumpelstilskin adivinarán.*

Estribillos como éste a veces tienen gracia por su placentera anticipación o por el simple hecho de ser rebuscados y juguetones. Pero en ocasiones, y sobre todo en las versiones más literarias, el humor puede introducirse de manera sutil y fina, tal como sucede en *La princesa y el guisante* de Andersen, donde su insistencia en que la

princesa es una “verdadera princesa” (o una verdaderamente-neurótica-exagerada-princesa, según como quiera verse) da pie a preguntarse si el autor en realidad admira las virtudes del linaje real de esa jovencita, quien ni por su estupendísima educación es capaz de esconder su incomodidad. Ese humor reservado en el tono que juega con la imagen de una princesa de “delicadeza patológica” (Tatar, *Clásicos* 298) puede hacerse mucho más evidente e hilarante en los cuentos de hadas paródicos que circulan hoy; incluso, puede convertirse en el eje de la historia, tal como sucede en el álbum que hace Lauren Child a partir de este cuento. Pero antes de entrar en el análisis de esta u otras obras del corpus, cabría hablar sobre el humor en general y sus formas dentro de la literatura infantil, a fin de poder entender cómo los cuentos de hadas se enriquecen (o empobrecen) humorísticamente y, en otros sentidos, su adecuación al público infantil.

#### 4.1. NO ES LO ES MISMO ME RÍO EN EL BAÑO QUE ME BAÑO EN EL RÍO: EL HUMOR Y LA RISA

El humor es mucho más fácil de reconocer que de explicar. Hay quienes afirman que debería quedar sin explicación. E.B. White dijo alguna vez —palabras más, palabras menos— que analizar el humor era como diseccionar una rana: poca gente tiene interés en hacerlo y la rana muere irremediamente. Diseccionar la “rana del humor”, aunque un sinsentido para muchos, es un mal necesario para otros pues permite explorar por qué dan risa unas cosas y otras no. Además de esto, el humor también permite hablar de ciertos temas que regularmente resultan incómodos y que están reprimidos. Por tales razones es importante que los creadores —y más aún si son de libros para niños— conozcan y manejen con destreza los mecanismos que generan humor.

Buena parte de las teorías sobre el humor giran en torno a la risa por ser ésta la reacción por excelencia a las situaciones humorísticas y, por consiguiente, la manera más clara y aprehensible de identificar si nos encontramos ante algo gracioso, cómico, absurdo o irreverente. Si pensamos en qué nos hace reír o por qué lo hacemos, vemos que nos reímos para relajarnos, para minimizar las tensiones con otros, para desahogarnos, algo que la sabiduría popular ha procurado señalar a partir de tópicos como el del pretendiente que debe conquistar la mano de la princesa haciéndola reír. Vemos, también, que nos reímos frente a las incongruencias y los reveses, cuando las cosas no encajan porque hay discrepancias entre el pensamiento abstracto con lo que de hecho se realiza en la acción y percibimos con los sentidos. A veces nos reímos —hasta con malicia— de aquello que podemos

ver con cómoda distancia o desdén, como cuando los malhechores con cruel deleite se ríen a carcajadas de las maldades que planean y ejecutan contra los más débiles (Heuscher 413). Además, nos reímos de lo que creemos superado e identificamos como inferior e, incluso, de nosotros mismos al cuestionar lo que asumimos como correcto, como el curso “normal” de las cosas.

Las formas del humor de acuerdo a su origen y a lo que requieren del sujeto que lo genera o percibe han sido divididas con frecuencia entre bajas y altas, simples y complejas (Cross 14-15)<sup>38</sup>. Las primeras se atribuyen a aquellas asociadas a incidentes cómicos, disparates, enredos y payasadas, situaciones exageradas o absurdas, sinsentido verbal, chistes, farsas y escatología. Y las segundas a la parodia, la ironía, la sátira y el sarcasmo. Las formas altas implican procesos cognitivos más elevados; exigen que el sujeto se ubique con marcada distancia del suceso o relato humorístico y haga uso de sus conocimientos previos, sean estos culturales, sociales o psicológicos, para entender dónde está la gracia o el giro de la transposición. Tanto las formas bajas como las altas del humor suponen la conciencia de las incongruencias y la disparidad, pero el reconocimiento es más o menos exigente. La última —asociada a la asimetría que se da entre la posición de superioridad de quien percibe lo humorístico y la inferioridad de qué o quién es el objeto de la burla— puede zanjarse de manera relajada si se aborda lúdicamente lo incómodo o problemático o, por lo contrario, puede profundizarse si se opta, más bien, por acentuar la tensión apelando a ridiculizar agresivamente.

La partición entre formas bajas y altas del humor, como puede verse, presupone que unas son más sofisticadas que otras. Sobre esta base, la división ha sido planteada también en términos de humor simple y humor serio (aunque lo último parezca un oxímoron difícil de desentrañar) y de manera alegórica como humor del corazón y humor de la cabeza, o humor que hace reír o genera carcajadas versus el humor que hace sonreír<sup>39</sup>, atribuyéndole mayor grado de complejidad a la segunda, aunque no sin cierta suspicacia por la superioridad que se supone entraña su origen (Cross 4). Estas oposiciones se extienden y proyectan sobre otras como lo popular *versus* lo literario, lo infantil *versus* lo adulto, lo social *versus* lo asocial. Resulta oportuno ver cómo esta mirada dicotómica entra o no en la producción de los cuentos de hadas actuales para niños, sobre todo porque éstos precisamente implican una combinación de lo popular con lo literario y encierran concepciones sobre qué es la infancia y qué se considera apropiado para los niños (y por descontado qué es la adultez). También porque el dialogismo —como señala Bakhtin en *Rabelais and His World*— entre estas polaridades en

el caso de los álbumes ilustrados se puede potenciar o disminuir a partir de la multimodalidad (la relación texto-imagen implica, en principio, dos vías de comunicación que se hacen contrapunto o se entretejen).

#### 4.2. *SWEET N' LOW*: LAS FORMAS BAJAS DEL HUMOR

Las formas simples del humor han sido predominantes en la literatura infantil por varias razones. Las teorías cognitivas establecen que se requieren ciertos conocimientos y destrezas para que se dé el proceso de reconocimiento inherente al humor (Bariaud; Dautant). A la par de estas perspectivas existen otras como la de Alberghene, quien lo asocia a algunas preconcepciones que existen en torno a la literatura infantil y a los gustos de los niños. Entre estas preconcepciones se destaca la asociación directa que suele hacerse entre niños y risa, la idea de que es importante que los libros para niños sean divertidos, la creencia de que el humor engancha y la noción de que la literatura humorística es un estadio previo a lo serio, a lo importante, a la literatura mayor. Para la autora, el hecho de que tradicionalmente el humor en la literatura infantil se haya definido en estos términos ha significado que se le dé mayor espacio a lo que es estruendosamente risible y que se dejen al margen formas más matizadas o sutiles de humor (239). Como elemento que da inicio y acompaña el proceso de formación del lector, la literatura infantil es percibida, en principio, como trivial y casi por defecto humorística. Esta percepción, además, se vincula con la idea de que el mundo adulto es bastante más serio, complejo y racional que el infantil, el cual, por oposición, es visto entonces como informal, simple y carente de lógica y, por consiguiente, risible. Desde esa mirada condescendiente se asume que el adulto puede determinar lo que es cómico y risible para los niños. Estas premisas han hecho que se acentúe progresivamente el humor en la literatura infantil como una forma de deslindarse o enmascarar el didacticismo<sup>40</sup> y de acercarse al entretenimiento, así como una manera de contener o de neutralizar aquello que, por oscuro, es considerado como inapropiado para niños.

La tendencia a suavizar (y en algunos casos a banalizar) contenidos mediante el humor es apreciable en la producción actual de cuentos de hadas infantiles, como puede confirmarse en el corpus analizado. Algunas estrategias que parecen más frecuentes son la exageración, la caricaturización, la acentuación del absurdo (sea del discurso verbal o del visual), la escenificación del mundo al revés y la apelación al humor escatológico. Con este mecanismo de potenciar lo cómico algunas adaptaciones al público infantil corren el riesgo de perder “su chiste” al

hacerse más chistosos o, dicho en palabras de Scenda, se desgastan por abusar de las características del género (89). La exageración acaba en muchos casos provocando una risilla complaciente ante una comicidad domesticada en lugar de dar el “buen susto” que debería generar la desorientación frente a lo terrible y lo desconocido.

#### 4.2.1. Era un chiste tan pero tan evidente que perdió su gracia: la exageración, la caricaturización y lo cómico-grotesco

Las formas bajas del humor han ocupado siempre un lugar importante en los cuentos de hadas. Tal es el caso de la exageración, elemento frecuente en este tipo de cuentos, que abarca desde la misma naturaleza de los personajes hasta el tono de la narración y tiende a remarcar las diferencias a partir de la contraposición de los opuestos. Los personajes se definen precisamente mediante la amplificación de sus características. Unos son desproporcionados como los gigantes, los ogros y los enanos, otros son minúsculos como las hadas o los niños de menos de un palmo. Algunos personajes son increíblemente gallardos y hermosos, como las mismísimas Bella, de *Bella y la Bestia*, o Blancanieves. Otros son tan extraordinariamente feos y tontos que resulta molesto, hasta penoso, verlos. Tal ocurre con el Ogro Bufo peludo y verrugoso que le interrumpía el paso a los tres chivos en *Chivos chivones* que cuenta Olalla González. El simple esbozo de personajes exageradamente malos, deformes o feos da risa, sea porque rozan con lo ridículo o porque las figuras, sobredimensionadas y grotescas, generan incomodidad o nerviosismo. Lo segundo, tan propio de los cuentos de advertencia<sup>41</sup>, parece suceder cada vez menos. El escucha o lector está tan familiarizado con lo extraordinario que no se desorienta o perturba.

Algunos han argüido, como Bettelheim, que la asimilación de los cuentos de hadas a la literatura infantil ha significado que éstos se domesticquen, entre otras cosas, gracias a la representación visual. MacCann y Richard en *The Child's First Books: A Critical Study of Pictures and Texts* argumentaban que los cuentos populares ilustrados en detalle sofocan la imaginación del niño, especialmente si la historia incluye seres sobrenaturales, ya que al fijar los personajes y los escenarios —al darle forma a lo desconocido— se aplacan algunas reacciones y el misterio desaparece. Bajo esta mirada, la ilustración no potencia las imágenes mentales del niño. Nodelman en *Words About Pictures* esgrime como contraargumento que el carácter fijo de la imagen no implica un empobrecimiento *per se*. Las ilustraciones pueden ser un estímulo para la imaginación porque la imagen tiene la possibili-

dad de llegar a ser más interesante que lo que imaginaría el escucha si le relatan el cuento en voz alta (280-281). Esto, sin duda, es cierto para una porción de los libros donde la representación visual no sólo facilita que el lector conecte con lo extraño y ominoso, sino que la elección de registros creativos y sofisticados amplía el imaginario infantil (como, por ejemplo, aquellos que interiorizan el cronotopo al ponerse en sintonía con los estados de ánimo de los personajes). En otros casos, la necesidad de establecer una relación empática con el lector infantil y con el adulto que lo acompaña puede hacer que los ilustradores (y también quienes versionan o adaptan los textos escritos) opten por registros manidos y suaves donde las exageraciones vayan más por neutralizar lo que les queda de siniestros a los cuentos e incrementar lo cómico por vía de la caricaturización.

En el corpus una parte significativa de los libros presentan cierto nivel de caricaturización. Ésta, a veces transmitida en un estilo cercano a Disney u otros dibujos animados o en claves visuales características de los cómics, parece apelar a la costumbre de los lectores a encontrar este tipo de ilustraciones graciosas después de tanta exposición a ellas en las pantallas y en el mismo universo de la literatura infantil. Se podría estimar que, aparte de la efectividad en sí del estilo caricaturesco, la familiaridad con unas maneras de representar lo cómico y con ciertas convenciones genera risa entre los jóvenes lectores. Después de todo, uno de los recursos más empleados en la comedia es la repetición, la cual puede resultar tan o más chistosa que la incongruencia; especialmente si se suman otros elementos de la comedia física, como insistir en la representación de intercambios de trompadas, en el alargamiento de las secuencias de persecución o la inclusión de escenas de tropiezos como fondo.

Por ejemplo, en *Els tres pans* (Los tres panes), una versión de Ramón Girona del cuento popular ruso publicado por L'Abadia de Montserrat, las ilustraciones caricaturescas de Mercé Canals refuerzan la comicidad de una historia que ya de por sí es salerosa. La trama gira en torno a personajes comunes, nada heroicos: unos siervos, Fiòdor y Nikita, que sobreviven con dificultad a las imposiciones de sus amos. Fiòdor, un hombre menudo y enjuto pero con inventiva, logra burlarse de la comarca y asegurarse una mejor posición social al reclamar su premio por vencer a Nikita, quien es el corpulento y forzudo ganador invicto de las competiciones del más fuerte. La chanza de Fiòdor consiste en simular una fuerza increíble para convencer a los asistentes de que puede extraer el jugo de las piedras. El uso de recursos gráficos como la sucesión simultánea de episodios en las ilustraciones, la caricaturización e infantilización de los personajes y espacios, así como

el añadido de situaciones de comedia física en las imágenes, hace que el texto escrito se torne aún más gracioso. La simultaneidad en las imágenes de este libro funciona de dos maneras: el mismo personaje —generalmente Fiódor— se repite en la página ilustrada pero haciendo cosas diferentes como una forma ágil de condensar la sucesión de acciones y dar cuenta del paso del tiempo (Nikolajeva & Scott 140) o se representan varios episodios con personajes de relleno —animales, gente del pueblo— que realizan acciones prescindibles para el argumento pero significativas para la ambientación (de hecho crean ambiente, como en una fiesta). Estas “escenas extra” son movidas, con personajes humanos saltarines, corriendo, dando patadas, alzados o en conmoción, e incluyen animales (perros, gatos, burros, vacas, cerdos, etc.) que replican lo que sucede a través de la misma repetición de las acciones y actitudes. Las ilustraciones retratan la vida rural al estilo ruso (elección del paisaje, la vestimenta y la arquitectura son evidencias de ello) pero a la manera revoltosa y danzarina de un dibujo animado.



En otros títulos de la colección de Contes d'Arreu de L'Abadia de Montserrat, que no son cuentos humorísticos, la elección de ilustrar en un registro caricaturesco acaba imprimiendo humor a las historias o, cuando menos, restándoles densidad. Dos ejemplos de esto son *Res no és el que és* (Nada es lo que parece) y *La nena del dia i la nit* (La niña del día y la noche). El primero, un cuento popular del norte de África también versión de Ramón Girona e ilustrado por Linhart, es un ejemplo de la domesticación de lo extraño por medio de la imagen. La historia es muy enigmática y sugerente; como su título ya anticipa, nada es lo que

parece. Una muchacha sueña con una vida de princesa y de pronto las cosas más cotidianas parecen convertirse en joyas inimaginables, una palmera en gato, un gato en bailarina y así sucesivamente. No se sabe bien hasta dónde la muchacha sueña y hasta dónde llega el influjo del ayudante dador (el gato). El cariz onírico del cuento y el juego de ser y parecer, que deberían resultar inquietantes, no acaban de serlo. Las imágenes caricaturizadas no dan lugar a los espejismos. Las caras sonrientes de humanos y animales son tan reconfortantes, amigables y chistosas que se anula la ambigüedad del cuento. La afabilidad de la imagen no se corresponde con los acontecimientos ni con el final, el cual no es del todo feliz, puesto que desaparecen los objetos mágicos y la muchacha sólo queda con los ingredientes para hacer un *tajine*.



Fig. 77. *Res no és el que és*. Ilust. Linhart.

En *La nena del dia i la nit* (La niña del día y la noche), el cuento etiológico venezolano versionado por Ramón Girona e ilustrado por Christian Ynaraja, la caricaturización de la imagen imprime también una comicidad que es ajena a la historia. En el relato indígena de la etnia warao se cuenta el origen de la noche y el día. Transcurre buena parte en tinieblas y el viaje iniciático de la protagonista lleva implícito un despertar a la sexualidad. Girona hace una versión que modifica elementos fundamentales de la historia original. La protagonista, una joven obediente y responsable, es sustituida por una niña pequeña, curiosa y traviesa. La motivación cambia: va de la obediencia a las indicaciones del padre, y la consiguiente obtención de la luz, a la huída para no enfrentar las consecuencias de una travesura que ha traído la oscuridad al pueblo. La resolución de la historia también es otra: pasa de encontrar una manera de compartir la luz con todos a recuperar por accidente la luz que se había dejado perder. Así mismo, cambia la relación entre los personajes. En la versión indígena la protagonista tiene una relación con el dueño de la luz, lo que le permite obtener ese bien para su comunidad al tiempo que se hace mujer, en tanto que en la versión de Girona no hay ninguna

vinculación entre los personajes. Por otra parte, el estilo de las ilustraciones es tan cándido que lo ominoso y lo numinoso de la historia quedan rezagados ante los ojos saltones de los animales que siguen el periplo de la niña en la oscuridad. Todos los elementos apuntan a que la elección ha sido infantilizar tanto el texto como la imagen. De este modo, se hace más digerible un relato que originalmente podría considerarse como inapropiado para niños, pero también se diluye la carga simbólica del cuento de origen de la tradición oral indígena<sup>42</sup>. La vía comunicativa escogida por el ilustrador calza en la categoría empático afectiva de la clasificación<sup>43</sup> que hace Teresa Duran en *Álbumes y otras lecturas, análisis de los libros infantiles* y que describe de la manera siguiente:

*De la misma forma es más usual, y quizás más natural, utilizar una ilustración más suave para dirigirse al mundo infantil. Se trata de esa ilustración en la que los colores, las formas, el trazo de los personajes y de los contornos, las angulaciones, etc., suavizan al máximo su potencial para buscar la complicidad afectiva del niño, estableciendo un juego de intercambio de ternura por ternura. Se trata de una ilustración, en definitiva, ante la cual todos captan, al primer golpe de vista, que está dirigida a los niños porque hay concordancia tonal entre la apariencia gráfica y la forma oral y gestual común de acercarnos a ellos (99).*

Agnesa! O agnesa?  
O agnesa aboca! —  
La Guaseta no es decida.  
Abobaca, mirant el gen,  
que l'haia agnesa.  
li va preguntar:  
—É he, quina abocada!  
El que ho va comenar tenes  
i es va plantar  
davant d'una de les bones.  
  
Sense temps per pensar s'ha gaire,  
la Guaseta ho va obrir i,  
de dia la bona,  
es morir el sol!  
  
Quan l'home  
va anar a la calana,  
al dia havia tornat  
a la terra dels guasos.  
26



Fig. 78. *La nena del dia i la nit*. Ilust. Christian Ynaraja.

Las ilustraciones caricaturizadas de estos tres libros contrastan con otros, como *En Pere sense por* (Juan sin miedo), publicado en la colección Popular de La Galera. Se trata de un título especialmente útil para ejemplificar la convivencia de lo grotesco con lo perturbador y lo cómico, así como la actualización del relato tradicional a partir de la imagen. Este cuento popular, recogido originalmente por Joan Amades y adaptado para la colección por Roser Iborra, es jocoso de por sí. Relata el viaje de Pere por distintos lugares embrujados para descubrir el miedo, porque tal emoción le era desconocida. En cada punto de su viaje se encuentra

con personajes y situaciones que en principio asustan —una lluvia de huesos, unos enanos, un espectro y tres gigantes— pero a las que el protagonista es inmune. El elemento sorpresa de dichos encuentros, la incongruencia entre cada situación y la manera como son abordadas por el protagonista, más la ridícula resolución de la historia, tienen una función liberadora a partir de la risa. Como dice Rodríguez Almodóvar, el miedo es una fuente de risa porque ante “tal concentración de tensión que inmediatamente que transcurre o pasa el clímax del temor, se rompe en risa (128). En el trasvase de la historia al álbum el efecto liberador y de distensión del humor se reafirma en la imagen. El estilo de Max —reconocido caricaturista e ilustrador de historietas tanto para niños como para adultos— juega y relativiza lo grotesco y lo exagerado a través de la caricatura. Aunque, el registro visual en principio parece ajeno y distante al de la tradición oral, mantiene el espíritu del cuento pero suavizándolo al poner énfasis en la comicidad.



Fig. 79 y 80. *En Pere sense* por. Ilust. Max.

Otro buen ejemplo es el cuento popular español *Los dos jorobados* publicado por Kaladraka en la colección “Libros para soñar”. En éste las brujas del bosque con la misma que le conceden la felicidad a uno de los jorobados liberándolo de su deformidad, condenan al otro a la desdicha sumándole una joroba. El relato lidia con lo grotesco no sólo en el tipo de personajes sino también en las acciones, como el momento en que las brujas retiran la joroba con un cuchillo mantequillero. La imagen, sin dejar de representar el hecho, atenúa la violencia de la situación a través de la abstracción gráfica pero mantiene el sentido del humor de la historia. Sigue siendo un cuento cruel, que se sustenta en la burla ante la inferioridad o minusvalía del otro, así como en la presencia de personajes mágicos. Las ilustraciones de Óscar Villán, en un registro cercano al mundo infantil pero también muy complejo en sus recursos narrativos, crean un discurso visual que conserva el tono humorístico y el ritmo de la historia.

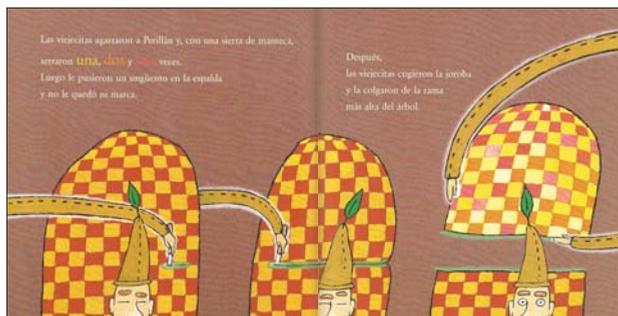


Fig. 81. *Los dos jorobados*. Ilust. Óscar Villán.

#### 4.2.2. Patas arriba y en cueros: lo carnavalesco

La escenificación de la estupidez humana suele ser una de las fuentes inagotables del humor. Como lo explica Rodríguez Almodóvar: “otro factor humorístico básico lo aportan los comportamientos tontos de tontos, porque los tontos rompen los convencionalismos y las costumbres. Por tanto, cualquier cosa que hace el tonto, inmediatamente produce risa” (127). No obstante, en los cuentos de hadas tradicionales la estupidez no necesariamente la encarnan los personajes asombrosamente tontos o deformes. Revestidos y protegidos por su ingenuidad, suelen salir ilesos de encuentros terribles y vencedores de las pruebas más espinosas. Los aventajados, que parecen estar hechos a la medida de la situación, pueden encarnar la estupidez perfectamente cuando su actitud condescendiente, y su soberbia para con los personajes más “cortos”, termina por sacarlos de juego. Por ejemplo, en *Las tres plumas*, versionado por Anne Jonas, todo el mundo percibe al hermano menor como incapaz y limitado. Sin embargo, éste es quien cumple los extravagantes encargos del padre, con la asistencia de un personaje del inframundo. El que sus logros dependan de la ayuda mágica no menoscaba al protagonista, en cambio sí a los hermanos mayores. Ellos, que se mofaban de él, acaban siendo objeto de burla, con lo cual el lector puede percibirlos con distancia humorística. El humor en este caso, más que con la representación visual de lo ridículo o exagerado, está relacionado con la concepción bakhtiniana de lo carnavalesco. Es decir, con la relativización de las verdades y jerarquías, los reveses que ponen arriba lo que estaba abajo. De hecho, las ilustraciones orientalistas de Anne Romby no pueden ser más sobrias. Haber seleccionado este estilo parece otorgarle mayor poder a las palabras para transmitir el carácter subversivo que encierra el cuento tradicional.

Entre los álbumes analizados este no es el único con aire carnavalesco. La mayoría tiene en su linaje el cuento popular europeo y, como parte de este legado,

aparecen en estas obras formas de comicidad y parodia propias del Medio Evo: los juegos de palabras, la inversión de las relaciones de poder, la burla al *status quo*, el trastoque de las convenciones sociales a través de la exageración, así como la exhibición y exaltación de las funciones corporales (comer, beber, defecar, copular y embarazarse). Cabe recordar que el carnaval era antiguamente una suspensión total de las reglas y el orden. La gente se saltaba las prohibiciones y había licencia para todo menos para la mesura: comilonas, jugra sin fin, salacidad, arrebatos y excesos del cuerpo individual y colectivo<sup>44</sup>. La parodia de lo oficial, guiado por esta fuerza festiva arrolladora, daba lugar a la mofa, la blasfemia, así como a decir y a hacer obscenidades sin ninguna contención normativa.

La teoría de la carnavalización de Bakhtin —desarrollada fundamentalmente en *Rabelais and His World*— estudia la herencia de las prácticas populares medievales del carnaval en la literatura renacentista. Allí propone que la imagen simbólica de esta fiesta representa la posibilidad liberadora de la literatura, así como el potencial creativo y disruptivo que ofrece el humor al cambiar lo esperado, lo congruente, lo unitario, por un mundo patas arriba, regido bajo otra lógica y otras relaciones. La mirada de Bakhtin sobre lo carnavalesco aporta a la teoría del humor pero también a la comprensión de algunas características de la literatura infantil. Buena parte de las viejas prácticas carnavalescas (guardando las distancias y omitiendo evidentemente aspectos como la lujuria) tienen resonancia en el mundo infantil y sus prácticas de juego. Autores como Stephens (*Language and Ideology*), Nikolajeva (*Power, Voice*) y James (“Crossing the Boundaries”) han extrapolado la teoría de Bakhtin al análisis de obras para niños y jóvenes. Stephens dice:

*El carnaval en la literatura infantil se asienta en la posición lúdica de su propia falta de conformidad. Se expresa en oposición a su autoritarismo y seriedad, y con frecuencia se manifiesta como parodia de las formas y géneros literarios dominantes, o como una literatura donde las formas no canónicas tienen peso. Su discurso es a menudo idiomático, rico en juegos significado-significante que ponen en primer plano la relatividad de las relaciones signo-objeto y, por tanto, la relatividad de las “verdades” e ideologías dominantes. La literatura infantil no hace uso exagerado de lenguaje soez o de insultos u otras expresiones típicamente características de lo carnavalesco en su ruptura de las normas oficiales del discurso. Sin embargo, dispone de recursos lingüísticos y narrativos para burlarse y retar las figuras de autoridad y las estructuras del mundo adulto —padres, maestros, instituciones políticas y religiosas—, así como algunos de los valores sociales (aque-*

*llos considerados frecuente y tradicionalmente como masculinos): independencia, individualismo y actividades asociadas a la lucha, la agresión y la conquista. En términos más específicos, figuras oficiales de autoridad adulta que regulan cosas como: modos de comportamiento esperados en el hogar y la escuela —obediencia, modales correctos en la mesa, usos y variedades del lenguaje (tabú, etc.); las relaciones sujeto-objeto en las conversaciones entre adultos y niños (con especial seguimiento de las máximas de Grice); rutinas de sueño, aseo y limpieza. Por lo tanto, lo lúdico y, en cierta medida, el lenguaje tabú se emplean para revelar las formas en que el mundo adulto enmascara su incompetencia como autoridad adulta y, en general, para que el sujeto pueda construirse en oposición a las estructuras oficiales y las figuras de autoridad en la sociedad (lo que Althusser denominó como aparatos ideológicos de estado). (121-122)*

Libros como *El puchero trotón* y *Gaspar, el pastor de liebres* son ejemplos interesantes de cómo los cuentos de hadas ilustrados para niños entran doblemente en el juego de las carnestolendas al socavar y renovar lo hegemónico; en ellos se da espacio y poder a los pobres pero también a los jóvenes. En ambos libros el empoderamiento tiene lugar por vía del revés.

*El puchero trotón*, un cuento de origen danés contado por Patacrúa e ilustrado por Kristina Andres publicado por OQO, relata cómo un rey avaro explota a sus súbditos hasta dejarlos “más pobres que las arañas”. El elemento mágico, un puchero animado, entra en escena para invertir la situación. Ayuda a los campesinos primero sacando de palacio la comida, luego los tesoros y, finalmente, al rey, a quien se lleva lejos para siempre. Con ello trastoca el *status quo*, el cual se cuestiona desde la primera página: “Hace mucho tiempo, había un rey tan ambicioso que se pasaba las horas contando y pesando sus riquezas. Día a día, su fortuna aumentaba a costa de engañar y tratar mal a los campesinos”. La imagen corrobora esta descripción al caracterizar la voracidad del rey con rasgos grotescos que tradicionalmente se relacionan con la gula, el exceso y la codicia, como un cuerpo voluminoso que se desborda de la ropa o una sonrisa sardónica en una boca desproporcionadamente grande. En contraste, los campesinos son representados como figuras espigadas, lánguidas, famélicas y candorosas. El puchero comparte con la representación del rey los rasgos asociados a la voracidad, como el volumen excesivo y las dimensiones de la boca. Esto establece una relación especular entre ambos personajes que se manifiesta en la avidez egoísta y la maldad del primero, así como en la capacidad de contener para compartir y la picardía del segundo. Este cuento es una de las tantas historias de

origen oral que se inscribe dentro de la categoría de burla a los príncipes y ricos y de celebración del ingenio de los pobres y pícaros.

Rodríguez Almodóvar dice que en estos cuentos “normalmente se trata de pobres que se convierten en pícaros y que con su astucia consiguen una serie de cosas que además suelen ser graciosas” (126). Gaspar, el pastor de liebres encaja perfectamente en esta descripción. Como ya se ha explicado antes, este cuento relata cómo un campesino logra superar con ingenio una prueba maliciosa impuesta por el rey para poder obtener la mano de la princesa: pastorear cincuenta liebres durante tres días y devolverlas a palacio sin que falte ninguna. Gaspar, inicialmente no estaba interesado en concursar, pero una vez que su hermano es desterrado por intentarlo sin éxito, decide probar suerte con la esperanza de reunirse con él. Su motivación es noble en principio y no actúa con picardía hasta que el rey y su familia intentan tenderle trampas. Se burla entonces de la familia real a sabiendas de su moralidad acomodaticia, lo que le otorga una cuota de poder sobre ellos, pues deja al descubierto sus debilidades. Después de varios intentos de la familia por evitar el cumplimiento del compromiso, Gaspar usa ese poder para presionar al rey y obtener la mano de la princesa. El contraste de lo cortés y lo cortesano hace visible las diferencias entre la nobleza de espíritu y lo nobiliario. Los aspectos poco agraciados de la existencia humana (como el maltrato, la discriminación, la inequidad, la injusticia) abren paso a la transgresión y la subversión, tal como se ve en las decisiones que toma Gaspar para enfrentar las trampas que le ponen.

En este cuento el cambio de las relaciones no sólo se da a través de la irreverencia verbal sino también mediante la escatología. Como se explicaba antes, una de las características del carnaval es celebrar la vida dándole espacio a la vulgaridad, entendiendo por vulgar lo soez pero también lo común, lo mundano y, en resumen, todo aquello que nos hace estar vivos y nos recuerda nuestra mortalidad y animalidad (como las funciones corporales).

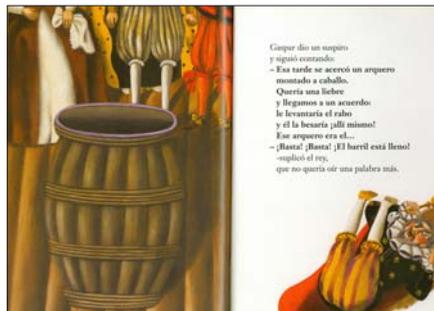


Fig. 82. *Gaspar, el pastor de liebres*. Ilust. Lucie Mullerova.

*Aquella tarde, el rey se disfrazó de arquero y, montado a caballo, fue al encuentro de Gaspar:*

*¿Cuántas liebres tienes?*

*Cincuenta.*

*Véndeme una.*

*¡Imposible! —dijo el muchacho—. Sería desterrado.*

*A cambio, puedes pedirme lo que quieras— insistió el arquero.*

*Gaspar, que ya se olía la trampa, escogió una y le dijo:*

*—Te daré una si le das un beso... ¡en el culo!*

*Al rey se le subió la sangre a la cabeza. Que aquel mocoso se atreviera a ponerlo en ridículo, era el colmo; pero pensó: ¡Nadie verá y nadie sabrá!*

Los cuentos de hadas muchas veces manejan la doble acepción de la palabra escatología: se hace directamente mención a los excrementos (*scato*), las tripas y las creencias en torno a la vida de ultratumba (*eschato*). A veces, de hecho, se entremezclan. Por ejemplo, en Verlioka hay constantemente alusiones a ambos sobre todo en las ilustraciones. El abuelo es representado como un campesino mayor, que lleva bastón, fuma tabaco y está permanentemente soltando ventosidades. El primer castigo que recibe el monstruo se lo propina la Oca quien defeca en su boca. Aunque en la versión de Patacrúa no muere ningún personaje, la muerte está presente gráficamente en el mil razas (el esqueleto de un cuadrúpedo no identificado) y en el momento en que la abuela casi pierde la vida. Podría considerarse que el personaje esquelético funciona como una reverberación del cuento originalmente recogido por Afanásiev, donde el monstruo mata a la abuela y a las niñas y al final recibe como castigo la muerte.

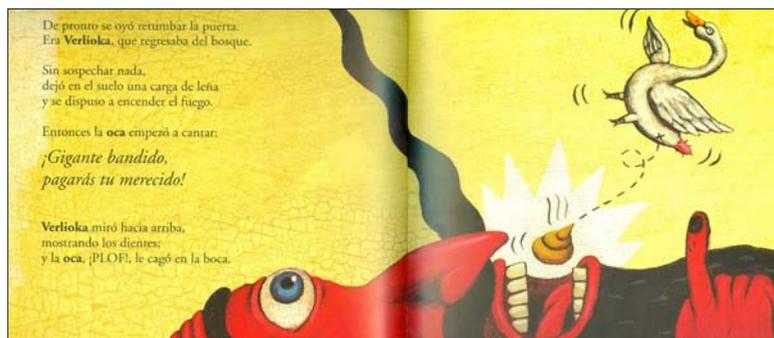


Fig. 83. Verlioka. Ilust. Evelyn Daviddi.

Otro ejemplo que va en la misma línea es *Tío Lobo*, un cuento gallego contado por Xosé Ballesteros e ilustrado por Roger Olmos. Una niña golosa, muy desobediente, se come los buñuelos, el pan y el zumo que le había enviado su madre a Tío Lobo. En un intento por tapar su falta, hace unos buñuelos con excrementos de burro, sustituye el pan por una piedra y llena la botella con agua sucia. Tío Lobo descubre el engaño y la amenaza con comérsela, amenaza que no tarda en cumplir. Aparte de la sustitución de los buñuelos, hay otros elementos escatológicos señalados tanto en el texto como en las ilustraciones: la niña se queda dormida en los servicios del colegio (la imagen es una sucesión de W.C.) y se muestra la ropa interior sucia del lobo. Toda la historia alude a funciones corporales, como alimentarse y defecar, y a acciones que tienen que ver con la atención al cuerpo, como vestirse. Lo carnavalesco se asoma en la celebración de la vida y en los excesos, entre los que se incluyen los vinculados con la comida. Una muestra de esto se encuentra en las ilustraciones de Jesús Gabán en *El gato con botas*, con sus abundantes y desbordadas mesas llenas de platillos, así como en las de Losantos y Nivio López Vigil —ambas interpretaciones de Hansel y Gretel— que rozan el límite de lo repugnante y juegan con lo cómico-grotesco.

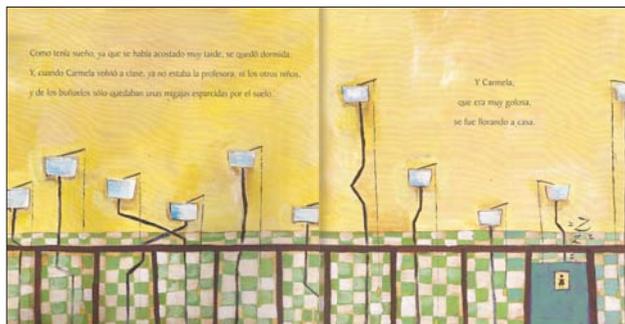


Fig. 84. *Tío Lobo*. Ilust. Roger Olmos.

Es interesante que en varios de los álbumes del corpus haya esta explicitación —como *El puchero trotón*, donde el rey pretende vengarse del puchero usándolo de bacinilla— ya que, si bien la escatología es común a la tradición oral y literaria de los cuentos de hadas, lo escatológico había sido suprimido o suavizado en la literatura infantil hasta finales del siglo pasado: “no es costumbre que en la literatura infantil se escriba sobre el parto, la muerte y el sexo con humor, ni es común que se entre en estos temas con tanto detalle físico” (James 21). En la década de los noventa del siglo pasado hubo un movimiento en la literatura infantil hacia la

escatología —que puede verse en álbumes como *El topo que quería saber quién se había hecho aquello en su cabeza* de Holzwarth, *Todos hacemos caca* de Gomi, *El libro apestoso* de Cole y *En la poceta* de Wayne-von-Königslöw— que con mucho humor proponían el realismo corporal como eje temático y buscaban vencer los tabúes relacionados con el cuerpo, como una manera de tocar y poner de manifiesto un tema que se vedaba a los lectores más jóvenes. Estos álbumes resultaban transgresores porque no se privaban de representar cacas y personajes desnudos o semidesnudos deponiendo (Cross 48), ni de usar un vocabulario más directo o hasta soez. Aparte de cumplir una función liberadora, estos álbumes pretendían conectar con lectores reacios para engancharlos con los libros a partir del placer de este humor simple y directo. Cabe preguntarse si en los álbumes del corpus esta “desinhibición” responde a un deseo de retornar a las bases orales del cuento de hadas, a un estilo menos depurado o filtrado, si es una manera de darle reconocimiento y espacio a las narraciones locales, o si está influenciado por esa distensión con respecto a lo que se hace con el cuerpo.

Los libros comentados parecen señalar que lo cómico-grotesco y la escatología (formas bajas de humor) están imbricados en los álbumes actuales de sustrato oral. La interacción entre estas forma de humor se refuerza con el dialogismo entre texto e imagen. Este mismo fenómeno tiene lugar en obras que presentan formas más complejas de humor.

#### 4.3. LA PARODIA ES MOTOLITA. FIRMA, LA SÁTIRA: FORMAS ALTAS DEL HUMOR

Como se mencionó al principio, las formas altas del humor —parodia, ironía y sátira—, cuyas fronteras son muy difusas entre sí, han sido tradicionalmente menos frecuentes que las formas bajas en la literatura infantil. Esto se debe a la creencia de que la narrativa para niños debe generar risa fácil y debe ser simple para estar al alcance de sus destinatarios. Existen tendencias y paradigmas culturales y estéticos que están fuera de la literatura infantil y que tardan en permear en ella por su naturaleza de jardín cerrado, pero que a la larga acaban por incidir en sus maneras de producción y consumo. Entre éstos se encuentran aquellas formas que se asocian con la representación en la postmodernidad: la borrosa frontera entre alta y baja cultura, entre ficción y realidad, la intertextualidad, la polisemia, el carácter autorreferencial, la fragmentación, entre otros (Pantaleo y Sipe 3). Todas estas formas se vinculan con los mecanismos de la parodia, la cual, como ya se ha dicho, según Hutcheon es “repetición con distancia crítica” (*Parody* 6) e implica

una distancia crítica con respecto al texto base parodiado. Lo que equivale a decir que toda parodia hace uso de dos códigos: el que remite a quien parodia y el que se refiere a lo parodiado (Rossen-Knill y Hardy 748). Aunque puede llegar a rozar los límites de la burla (y muchas veces se concreta de esa manera), la parodia no necesariamente es degradante; “cualquier ataque real sería destructivo” para consigo misma (Hutcheon, *Parody* 58). En su acepción más amplia y pragmática se trata de la imitación formal de un texto, cuyo punto de inflexión está en la intencionalidad; es una apropiación que se reconoce como tal y que tiene dentro de su estructura elementos para su interpretación. Aunque se desvíe de los parámetros de la obra de base, estos parámetros no dejan de estar presentes en la nueva obra. Esto se relaciona con el hecho de que el blanco de la parodia no es externo, sino interno; es decir, no apunta hacia el cuestionamiento de una situación del mundo real sino a las estructuras y formas del arte (Hutcheon, *Parody* I).

#### 4.3.1. *Ceci n'est pas un conte de fées: la parodia*

Por su mismo carácter dialógico, el álbum es propicio al ensayo de cruces de discursos y conceptos. Implica la confrontación permanente de dos códigos que suponen la necesidad de componer el sentido del relato desde la interacción entre ambos. Esto requiere de una permanente recapitulación durante la lectura, a cuyo proceso regular de ajustes, predicciones y comprobación de hipótesis se suman otras acciones; la discriminación y contraposición de los elementos contados por el texto y la imagen, la anticipación de lo que pueda suceder en la próxima doble página (que usualmente funciona como una unidad narrativa) y la necesidad de hacer una síntesis del todo, incorporando tanto los elementos discursivos como aquellos que no lo son: guardas, páginas de crédito, etc. Todas estas características tienen afinidad con los mecanismos de la parodia en tanto que ésta exige que el lector avance y retroceda para construir un sentido, pero no sólo dentro del texto sino también con el referente de origen. Como afirma Sandra Beckett:

*Para apreciar la parodia el lector debe primero reconocer que hay la intención de parodiar otra obra y después debe tener la habilidad de identificar la obra que ha sido apropiada y reinterpretar su significado en el nuevo contexto. Muchos críticos han señalado el potencial elitista de la parodia, un peligro que es aún mayor cuando el destinatario es el niño. Como otras formas de intertextualidad, la parodia, de entrada, parece inaccesible a los niños a la luz de su limitada cantidad de*

*referentes. Sin embargo, a pesar de las fuertes demandas de la parodia para con el lector, no es un fenómeno nuevo en la literatura infantil, tal como claramente lo demuestran los libros de Alicia de Lewis Carroll (“Parodic Play” 176).*

La especialista canadiense se suma a los críticos que señalan el mayor grado de sofisticación que han alcanzado tanto los niños como las obras dedicadas a ellos. Sin embargo, problematiza esta aseveración al afirmar que los niños actuales tienen mayor capacidad para decodificar alusiones paródicas, pero desconocen buena parte de las referencias usadas. Así mismo, Beckett señala que quienes producen estos libros tampoco esperan que los niños posean todos los códigos necesarios para entender las alusiones paródicas empleadas (ni se plantean proveerles de dichos códigos). Ciertamente, cabe sospechar que una parte significativa de estas alusiones está dirigida a los adultos que leen esas obras, desde los padres hasta los críticos, quienes suelen hacer de puentes entre estos libros y sus lectores. El mundo editorial se apoya en tales relaciones para desarrollar sus propuestas editoriales y de mercadeo; se involucran las expectativas de los adultos con respecto a cómo debe ser un libro para niños, se apela a su vinculación afectiva con las narraciones de tradición oral y se toma en cuenta la conciencia adulta del peso que éstas tienen como legado cultural transmisible. Todos estos elementos inciden a la hora de apreciar y seleccionar este tipo de materiales, pues los adultos tienden a asumir que, al tratarse de obras clásicas ampliamente conocidas, son idóneas para cumplir una gran cantidad de funciones sociales, educativas y culturales. En este sentido, las parodias de relatos tradicionales resultan más confiables y cercanas, más fáciles de asir tanto por su aspecto colectivo como por su estructura, que es el paradigma por excelencia de la narración. Se da por sentado que si el adulto es capaz de entender y disfrutar la parodia de un relato tradicional, un niño también podría vivir la misma experiencia. Bacchilega opina al respecto que “definitivamente y, quizás de manera más sencilla, la diseminación de las múltiples versiones posibles de los cuentos de hadas postmodernos son curiosamente potentes; todo re-cuento, toda re-interpretación y re-visión puede asumirse igualmente como versiones autorizadas [correctas] o desautorizadas [incorrectas]” (23).

Como ya se ha señalado, hay muchas versiones que sólo invierten los esquemas sin realmente llevar el proceso de actualización-reescritura más allá, quedándose en una parodia básica que no llega a ser *poiesis* (Altmann). En el corpus, una quinta parte de los libros contiene alguna forma de parodia en su sentido estricto. Esto resulta particularmente interesante considerando que el cuento de hadas tiene

como elemento distintivo el esfuerzo por naturalizar su artificio: no sólo es mágico por lo que cuenta, sino también por encubrir su funcionamiento (Bacchilega 8). Como ya se ha afirmado, la parodia, por el contrario, conduce la mirada del lector hacia sus mecanismos. Esto tiene el encanto de ofrecer las claves para interpretar los libros de este género y para aprehender su estructura de manera que este conocimiento sirva para interpretar otras obras de arte. Tal cualidad puede ser fascinante para el lector, pero se corre el riesgo de perder o desplazar la magia del cuento tradicional porque queda al descubierto “el truco”, con lo cual la experiencia de lectura es otra. Por ejemplo, en *Los tres cerditos* de Wiesner (un álbum que, como se ha explicado antes, parte del relato base para generar una obra completamente diferente) se parodia la estética estereotipada, rosa y redondeada que suele emplearse en las adaptaciones comerciales para niños de los cuentos tradicionales, que se encuentran tanto en los libros como en las pantallas. Durante el periplo que hacen los cerditos por los mundos de ficción entran en una rima inglesa<sup>45</sup> que tiene el tono visual edulcorado de los Teletubbies y de los “libros de supermercado”. En las dos doble páginas en las que se representa la entrada y salida de los cerditos de la rima se establece un diálogo visual entre el uso de dos estilos contrastantes: uno simple, que corresponde a lo que tradicionalmente se ha conocido como las formas bajas de cultura, y otro más elaborado, el cual remite al concepto de alta cultura y a la tradición libresco al sustentarse en un estilo clásico. Autores como Robyn McCallum (189) conciben este tipo de álbumes como obras multimodales no sólo por la relación entre los dos códigos (texto e imagen), sino también porque puede haber una combinación de técnicas y estilos provenientes de diversos medios (libros, pinturas, pantallas). La secuencia de los cerdos en la rima de “Hey, diddle, diddle” comienza con uno de los cerditos interpelando al lector con la mirada y diciendo “Creo que... hay alguien allí fuera” y acaba con otro de los cerditos diciendo con horror “¡Vámonos de aquí!”. El juego de miradas del principio pretende establecer un nexo de complicidad con el lector que lleva el pacto de la ficción a otro nivel. Este recurso, denominado por Kress y Van Leeuwen (127) como imagen demandante (*demand picture*), exige que el lector entre en una especie de relación imaginaria con el personaje y hace que se cuestione elementos de la narración, como la veracidad del discurso del personaje, la lógica de las acciones, el punto de vista, entre otros (McCallum 182). En este caso la imagen demandante es fundamental para revelar el juego paródico. En este tipo de gesto estriba la diferencia con el cuento de hadas clásico, en el que “lo numinoso está artística (y artificiosamente) hecho para parecer natural” (Bacchilega 9).

El libro de *Los tres cerditos* de Wiesner es un claro ejemplo de cómo la parodia puede llegar a la poiesis en tanto que la transposición es de tal magnitud que se convierte en una nueva obra.



Fig. 85. *Los tres cerditos*. Ilust. David Wiesner.

Entre los libros analizados hay otros que, como *Los tres cerditos*, establecen una relación especial con la intertextualidad. En *La princesa y el guisante* de Lauren Child el llamado de atención está fundamentalmente en la palabra. Hace eco de los velados cuestionamientos que incorpora Andersen a su relato, como por ejemplo el énfasis que pone en las palabras “verdadera” y “verdad” para referirse a la princesa o cómo, con cierta saña, pone en evidencia su afectación:

*A la mañana siguiente, le preguntaron qué tal había descansado.*

*—¡Oh, terriblemente mal! —respondió la princesa—. Casi no he pegado ojo en toda la noche. ¡Dios sabe qué habría en esa cama! He dormido sobre algo tan duro que tengo el cuerpo lleno de cardenales. ¡Ha sido horrible!*

*Así se pudo comprobar que se trataba de una princesa de verdad, porque a pesar de los veinte colchones y de los veinte edredones de plumas había sentido la molestia del guisante. Sólo una verdadera princesa podía tener la piel tan delicada.*  
(Tatar, Clásicos 300)

En la versión de Lauren Child, el narrador es intrusivo y chismoso; utiliza los típicos incisivos maledicentes del chisme (“Era un muchacho muy lindo, de buen ver —en fin, guapo... ya me entiendes—, pero tampoco exageradamente guapo, era guapo con medida.”) y, al hacerlo, (como sucede con toda buena cotilla) crea un interés particular por parte del lector no sólo en la historia sino en cómo se

cuenta la misma. La abundancia de comentarios insidiosos configura un tono que a su vez da forma a un mundo de cuentos, tanto en la acepción literaria como en la coloquial de comentar la vida de los otros, como queda en evidencia en este ejemplo:

*Puede que pienses que para un príncipe guapo y atractivo es fácil encontrar la princesa de sus sueños... Pero no estés tan seguro, porque... ¿cuántas princesas fascinantes y encantadoras crees que hay en el mundo? No hay tantas, no...*

La tipografía tiene un rol preponderante en la narración de la historia; marca las inflexiones de la voz del narrador y señala la intención en cada palabra remarcada con el uso de cursivas, negritas, mayúsculas o con cambios de familia tipográfica y tamaño de la fuente. Estas marcas “minan la ilusión de la ficcionalidad, en tanto que llaman la atención sobre la textualidad” (Stephens 155). Se está constantemente interpelando al lector con giros coloquiales que ponen en evidencia la intromisión juguetona del narrador y con ello se abre el espacio para cuestionar la solemnidad de la narración y la seriedad de los personajes y sus maneras. Del mismo modo, se problematiza la aceptación incondicional de ciertas estructuras sociales y paradigmas ideológicos. Stephens define este tipo de textos como interrogativos, puesto que interpelan al lector y cuestionan las convenciones tradicionales de la narración. Su funcionamiento se explica de la siguiente manera:

*El efecto principal del texto interrogativo es poner en primer plano los procesos de significación mediante el cual los signos se relacionan con las cosas y, por lo tanto, destacan las fuerzas sociales que determinan qué clase de relación será. A los lectores se les recuerda constantemente que lo deseable y lo reprochable en la sociedad son construcciones culturales y lingüísticas. (156)*

La parodia conecta con la tradición carnavalesca del cuento maravilloso en la medida en que socava el poder de las figuras de autoridad, tal como ocurre en el libro de Child donde la sospecha instaurada en el texto tiene su contraparte en la imagen. Ninguno de los personajes se mira a los ojos; todos desconfían, miden y miran con suspicacia al otro.



Fig. 86 y 87. *La princesa y el guisante*. Ilust. Lauren Child.

#### 4.3.2 Quien sonríe ¿ríe mejor?: la ironía

El texto interrogativo usa también como recurso la ironía. La discrepancia entre lo que se dice y lo que realmente significa lo dicho constituye una invitación a cuestionar elementos del relato pero también del mundo representado en el mismo (*ironía verbal*). En *Los tres cerditos* de Wiesner la discrepancia irónica se da en la relación texto-imagen. Por ejemplo, en el último recuadro de la primera doble página, donde aparece la secuencia que marca la salida de los cerditos del plano de cuento, el texto dice: "... al cerdito se comió" (aludiendo a lo que ha debido suceder) pero en la imagen, en cambio, aparece el lobo desconcertado por la desaparición del cerdito, buscándolo entre los escombros de la casa de paja. Esto vuelve a ocurrir con la secuencia del segundo cerdito; cuando el tercero de los hermanos ve a los otros dos, les pregunta "¡Oh! ¿Y a vosotros por qué no os comió?" y uno de ellos, con medio cuerpo fuera del cuento original, le contesta "Conseguimos escaparnos para siempre..." (respuesta, además, con la doble intención de aludir a la fórmula de cierre de los cuentos de hadas, "vivieron felices por siempre"). También posteriormente, cuando entran en un cuento de príncipes y dragones ilustrado a línea, el texto dice "El príncipe, espoleando su corcel, cabalgó hasta la cima de la montaña, desenvainó su espada y mató al poderoso dragón" pero la imagen cuenta que los cerditos han sonsacado al dragón de la historia y que, por tanto, no está allí para su aciago final.

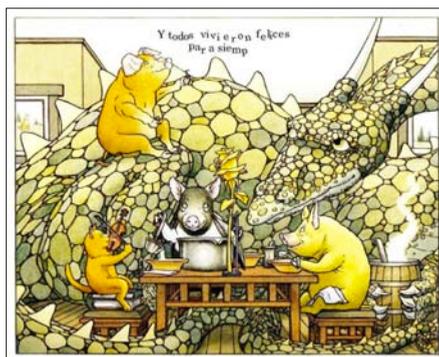


Fig. 88. *Los tres cerditos*. Ilust. David Wiesner.

Otra de las formas de la ironía es la *estructural* y ocurre cuando “un héroe ingenuo o un narrador poco fiable o engañoso presenta una visión del mundo que difiere ampliamente de las circunstancias reales reconocidas por los autores y los lectores. Esta forma de *ironía literaria* halaga la inteligencia de los lectores a costa de un personaje (o narrador ficticio)” (Baldick 174). *El apuesto hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos* establece el juego irónico con la presencia de su ineficiente narrador Jack y de la Gallinita Roja, quien está permanentemente señalando que éste no hace bien su trabajo y le usurpa a ratos el rol de narrador con sus cantaletas quejonas. Jack, por su parte, es un narrador desfachatado que ya de entrada, en la introducción, le dice al lector sin ningún reparo que no debe confiar en él ni en las historias que cuenta. También afirma que no se trata exactamente de cuentos de hadas, sino de una suerte de pseudocuentos de hadas que no pueden ser tomados con seriedad, pues en ellos no hay verdadera transformación o finales satisfactorios. Esto se manifiesta a lo largo del libro en distintos momentos. Las constantes ocasiones en que Jack reconoce que es un narrador poco diestro se genera una distancia irónica con lo narrado que además hace que el lector reflexione sobre las torpezas narrativas de Jack (el carácter anticlimático de los cuentos, sus problemas estructurales, las caracterizaciones no ajustadas al género, etc.). Así mismo, este recurso pone al lector en una posición de superioridad con respecto al narrador y a los personajes puesto que es más competente que el narrador a la hora de actualizar la historia con su lectura.

Esta relación de superioridad también ocurre en la *ironía dramática*, tan propia del teatro y el cine pero perfectamente trasladable al álbum (los juegos con el campo visual son similares). La *ironía dramática* se basa en el hecho de que el público sabe más sobre la situación de un personaje que él mismo y, por tanto,

es capaz de prever los reveses de la historia, contrarios a las expectativas de los personajes. De esta manera, el lector puede atribuirle un sentido marcadamente diferente a algunas de las declaraciones y acciones de los personajes (Baldick 174). En *¿Quién le teme al libro feroz?* de Lauren Child esto se presenta a modo de mise en abyme a lo largo de todo el álbum. Desde la misma portada el dramatismo irónico está presente. Olmo, quien sujeta un libro igual al que tiene el lector en sus manos, mira con recelo a la derecha de la portada, como invitando al lector a averiguar qué es lo que le despierta suspicacia pero, al mismo tiempo, el lector puede ver algo que él no ve, la mano amenazante de la madrastra que viene hacia Olmo en dirección contraria. Este juego es un *leitmotiv* en la obra ya que, como Olmo el año pasado había hecho algunas cosas indebidas con el libro (recortarle partes, pintarle bigotes a los personajes y pegar imágenes que no corresponden a la historia), sabe con qué se topará más adelante, tanto porque ya ha leído los cuentos como porque los ha intervenido. La tensión dramática e irónica también se asienta en la polifonía; varios de los personajes, desde el mismo Olmo hasta Ricitos de Oro, dicen en algún momento que es su libro, su historia y que, por consiguiente, se sienten dueños de lo que pasa, aunque la trama vaya luego mostrando que su conocimiento es parcial.



Fig. 89. *¿Quién le teme al lobo feroz?* Lauren Child.

Por último, existe un tipo de ironía que no suele aparecer en la literatura infantil contemporánea porque los adultos tienden a excluir y rechazar lo fatídico, bajo el argumento de que los niños “no necesitan saber de eso”. Se trata de la *ironía cósmica*, que es un término que se utiliza para referirse a los personajes como víctimas de un destino cruel y burlón (Baldick 174). En *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos* hay dos personajes a los que el destino les hace una jugarreta. El primero es el patito feo, quien no se transforma en un cisne y se

mantiene feo, pese a sus expectativas y las de los lectores que conocen el cuento de Andersen. El segundo es el Apestoso Hombre Queso, cuya existencia ridícula tiene un final igualmente ridículo; a pesar de sus esfuerzos, nadie lo persigue y al final en lugar de ser comido por la zorra, se escurre de su espalda y cae en el agua donde se diluye al mismo tiempo que la historia.

#### 4.4. THE PUNCHLINE

Ante un libro como *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos* cabe preguntarse qué es exactamente lo que detona la risa. Hay muchos elementos como la dislocación, la reverberación, la interferencia y otros recursos que participan en la configuración del marco paródico. Pero quizás una de las cosas más curiosas del libro es que el efecto humorístico no está en el desenlace de cada cuento, sino, por el contrario, en el hecho de que esto no se dé nunca. No hay contundencia, las expectativas del lector se desinflan y la risa resulta de la incongruencia entre las características de los cuentos de hadas tradicionales y los maravillosamente estúpidos.

Cortázar decía que “el cuento debe ganar por *knockout*” (406), que “un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases” (406). Esto es aplicable a los cuentos en general, pero tiene aún más *punch* en los cuentos de hadas literarios para niños, sobre todo si son álbumes, ya que por la naturaleza del género y las características del medio, la obra está obligada a ser económica y eficiente en la resolución. De allí que extrañe, maraville, cuando el remate no es tajante.

El *punchline*, que es equivalente al remate (al cierre contundente), implica el uso de estructuras breves y directas como las formas bajas del humor y la ironía. Es el golpe de gracia, el pastel en la cara que provoca la risa en el lector. Como señala Heuscher, “una y otra vez los chistes [y por extensión el humor] nos sorprenden gratamente al mostrarnos cuán estrechas son nuestras percepciones y cómo éstas pueden ser trascendidas o modificadas” (414). Tal vez en los cuentos de hadas infantiles el optimismo de las versiones y la amabilidad de las ilustraciones en los álbumes, hacen que el tránsito de lo cotidiano, lo conocido, al mundo alterno sea más llevadero y, con ello, que el propósito de ampliar la experiencia del lector sea más factible. “Independientemente de los recursos estilísticos propios de estos cuentos y de los grados de complejidad del humor empleado, las múltiples habilidades de humor para irrumpir en nuestras perspectivas convencionales hacen que se abran nuevos mundos de sentido para nosotros” (415).

Aunque haya cambios en la producción de libros para niños que suponen la síntesis o mixtura de las formas altas y bajas del humor, como muestra la variedad del corpus, los libros consiguen de alguna manera que el lector dé “un paso atrás para obtener una visión más amplia, un perspectiva distante de la danza de la vida” (415), una distancia crítica que enseña a leer e interpretar este tipo de obras, un espacio seguro para apreciar cómo se puede subvertir el orden. Sin duda, se trata de un aprendizaje interminable y necesario.

#### NOTAS

15. Estos niveles son bastante semejantes a los que utiliza Lily Alexander en su artículo “Storytelling in Time and Space: Studies in the Chronotope and Narrative Logic on Screen” para describir las formas en las que opera el cronotopo del viaje en la gran pantalla. Basándose en teóricos como Mijail Bahktin, Michael Chanan, Gilles Deleuze, Albert Einstein y Gilles Fauconnier, la autora habla de cómo en las películas el cronotopo opera en distintos niveles -simbólico, dramático, psicológico y cinematográfico- y clasifica las variaciones del cronotopo del viaje mostrando desplazamientos en el cine que van de más simples y míticas a más complicadas y modernas. Éstas pueden extrapolarse en a los álbumes y a otros tipos de libros ilustrados por su naturaleza multimodal.

16. Comúnmente porque, como se ha mencionado en el marco teórico, hay otra tradición literaria del cuento de hadas occidental muy rica, aunque no hegemónica, donde las obras precisamente se caracterizan por la complejidad en su estructura y usos de los elementos de la composición, tal como lo muestran los cuentos de D’Aulnoy u otras escritoras del siglo XVII. Especialistas como Bacchilega insisten en la fuerza de esta tradición y de cómo han moldeado obras literarias modernas y postmodernas.

17. Nikolajeva para apoyar su argumento explica que este tiempo ambiguo, que parece un presente continuo y da la sensación de repetirse indefinidamente, se adecua más a la percepción del tiempo de los niños menores de siete años, quienes aún están empezando a incorporar nuestra concepción moderna del tiempo.

18. Este es un término acuñado por Bakhtin en su estudio de “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes Toward a Historical Poetics”. Con él se refiere a la idea de que el futuro ha sido vaciado dado que el bienestar, lo ideal, es el punto de partida. Lo intemporal es, pues, mejor que lo temporal. Puede relacionarse con el kairós de los griegos, un tiempo divino donde todo es propicio y oportuno.

19. Northrop Frye desarrolla en varias de sus obras, especialmente en *Anatomía de la crítica*, su teoría del desplazamiento en la literatura. Según esta teoría las historias se rigen más o menos por los mismos principio narrativos y estructurales pero varían de acuerdo a dónde se ubican en el tránsito que hace la literatura del mito al realismo (mito → romance → realismo) y de vuelta al mito a través de la ironía. En este esquema que va de lo increíble o lo creíble la progresión está mediada por la verosimilitud; se pasa de historias donde todo puede ocurrir a historias en las que sólo pasa lo plausible.

Véase también “Consideraciones sobre la teoría del desplazamiento en Northrop Frye” de Pedro Javier Pardo García. El artículo muestra cómo esta teoría es transversal en las obras de Frye a partir del análisis de los cinco tipos de modos de ficción que establece el estudioso canadiense.

20. En el caso de la teoría del desplazamiento de Northrop Frye habla de “romance” para referirse a las narraciones literarias que mantienen el esquema mítico (mundo apocalíptico, mundo demoníaco) pero donde los personajes, por ejemplo, ya son humanos y, por tanto, hay cierto coto en las historias.

21. Término acuñado en Genette en *Palimpsestos* para describir el fenómeno de creación colectiva que

se da, por ejemplo, en las meganarraciones o sagas fantásticas a partir de que los lectores-autores comparten, conocen y son capaces de extender, elaborar, el universo narrativo que se recrea en éstas.

22. En el corpus: Perrault, Charles y Philippe Dumas. *Las hadas*. Barcelona: Corimbo, 2002.

23. En el corpus hay varias versión de éste: Perrault, Charles y Jean-Marc Rochette. *El gato con botas*. Barcelona: Blume, 2006; Perrault, Charles y Jesús Gabán. *El gato con botas*. Barcelona: Círculo de Lectores / Aura Comunicación, 2002; Delgado, Josep-Francesc y Francesc Rovira. *El gato con botas*. Barcelona: Edebé, 2006.

24. En el corpus: Jonas, Anne y Anne Romby. *Piel de Asno*. Barcelona: Zendrera Zariquiey, 2004.

25. En el corpus hay dos versiones de éste: Poole, Josephine y Angela Barret. *Blancanieves*. Madrid: Editorial Kókinos, 2006; Grimm, Jacob, Wilhelm Grimm y Pep Montserrat. *Blancanieves*. Barcelona: Círculo de Lectores / Aura Comunicación, 2002.

26. En el corpus no está en su versión canónica pero aparece parodiado en: Scieszka, Jon y Lane Smith. *El apuesto hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos*. Barcelona: Thule Ediciones, 2007.

27. En el corpus: Madame Leprince de Beaumont y Angela Barrett. *Bella y la Bestia*. Madrid: Editorial Kókinos, 2006.

28. En el corpus hay una versión con el texto canónico: Perrault Charles y Battut. En *Barba Blava*. Barcelona: Joventut, 2002. También una versión de un cuento popular castellano que explora el mismo mitema: Ezquieta, Itzar. *El cuarto prohibido*. Pontevedra: OQO, 2005.

29. En el corpus hay dos versión de éste: Perrault, Charles y Jean-Marc Rochette. *Pulgarcito*. Barcelona: Blume, 2005; Perrault, Charles y Miguel Angel Pacheco. *Pulgarcito*. Barcelona: Ediciones B, 2003.

30. La discusión en torno a si la fantasía debe ser fomentada en la infancia ha sido uno de los grandes temas de la crítica especializada en de la literatura infantil y juvenil. Como lo explica Teresa Colomer en el capítulo “El debate sobre la relación entre fantasía y realidad” de *La formación del lector literario: narrativa infantil y juvenil actual*, la discusión se ha enfocado en el rol de modelaje que cumplen los cuentos de hadas en la formación literaria, social y psicológica de los niños. El debate, marcado por diferentes perspectivas (psicoanálisis, feminismo, crítica social y cultural, etc.) ha ido en ocasiones a favor o en contra del uso de la fantasía, lo cual ha calado en la producción y circulación de estas obras.

31. En la versión original el juego publicitario es mayor porque el fumetto dice “Free newspaper inside!” y luego la franja inferior “..... It’s a wicked read.....”

32. El hacer evidente el funcionamiento del cuento como artefacto ficcional no siempre se resuelve bien en términos de ofrecer una experiencia literaria al lector. Entre los libros analizados hay algunos, como *1001 cuentos* de Lila Prap y la versión de *Los músicos de Bremen* de Rocío Antón y Elena Horacio, que buscan hacer que el lector participe en la creación y la reformulación de la estructura de los cuentos tradicionales interpe-lándole y ofreciéndole opciones, siguiendo un poco el esquema de los libros de los años ochenta de “Escoge tu propia aventura”. En los ejemplos citados tiene tanto peso el artefacto que éste se vuelve “armatoste”, en cuanto que los libros son complicados de manejar físicamente y requieren de demasiadas instrucciones. Este esfuerzo no está bien compensado, ya que el juego y la parodia no implican un reto interpretativo; es una complicación vacua.

33. El cierre con un abrazo espectacular entre padres e hijos es una imagen recurrente en la obra de Anthony Browne. De hecho, es el final que usa en los tres libros que versionan los cuentos de hadas: *Hansel y Gretel*, *Los tres osos* y *En el bosque*. También aparece en otros que aluden a éstos de manera más indirecta, como *El túnel*, o en libros sobre las relaciones filiales como *Mamá o Papá*. En todo caso, es una imagen que utiliza para representar visualmente el final feliz.

34. En *Aspectos de la novela* Eduard Morgan Forster plantea que los personajes pueden clasificarse como planos y redondos. Los primeros se definen a partir de un solo rasgo; están caracterizados con lo esencial. Los segundos se presentan a través de diversos rasgos de su mundo interior que permiten que el lector

conozca su moralidad, cómo son intelectual y emotivamente, etc. Esta clasificación ha sido aplicada a la literatura infantil por Colomer et al. en *Siete llaves para valorar las historias infantiles*, por Golden en *The Narrative Symbol in Children's Literature: Exploration in the Construction of Text* y ampliada respectivamente en cuanto a las posibilidades de que los personajes sean estáticos o dinámicos de acuerdo a cómo evolucionan a lo largo de los relatos. En *Retórica del personaje en la literatura para niños*, Nikolajeva propone ahondar más y plantea una clasificación adicional –*opacos o transparente*– de acuerdo a su epistemología (su relación con la trama, la descripción, las acciones, los eventos y los diálogos). Es decir, son opacos cuando sabemos poco del mundo interior de los personajes y son transparentes cuando sabemos más, como en una novela que discurre como un monólogo interno.

35. Un equivalente en el cine sería la famosa escena de *El graduado* donde Dustin Hoffman está en la piscina. En ella se le invita al espectador a mirar desde la mascarata del personaje que interpreta y con ello a recrear sus sensaciones.

36. Véase “La formación y renovación del imaginario cultural: el caso de *Caperucita Roja*” de Teresa Colomer, donde la autora discute, entre otras cosas, los cambios en la representación moral del cuento y sus personajes de acuerdo a las diferentes épocas, destinatarios y funciones.

37. En el *Silly Symphony Three Little Pigs* de Disney (1933), la adaptación enfatiza el valor del trabajo y de la responsabilidad a través de la caracterización. Se contrasta el temperamento emprendedor del tercero con la falta de responsabilidad de los dos primeros. Esta profundización en la caracterización se fundamenta, principalmente, en que cada uno se encuentra identificado con el material de su casa y con un instrumento: el primero con la flauta, el segundo con un violín y el tercero con un piano. También con el hecho de que a cada hermano se le da un nombre: Fifer (el flautista de la casa de paja), Fiddler (el violinista de casa de leña), y Practical (el pianista de la casa de ladrillos). Estos detalles, junto con otros cambios en la trama, hace que, aunque persista en el fondo el tema de la supervivencia, el tema del hambre pase a ser secundario en la historia. Pasa a ser más importante el tema del emprendimiento y esto se comunica fundamentalmente a través de la caracterización del personaje principal. De hecho, el mismo Disney decía, a propósito de su versión de *Los tres cerditos*, que “la sabiduría, unida al valor, es suficiente para vencer a los lobos feroces de todo tipo y ponerlos a correr” (ctd en *Tatar Clásicos*).

38. Julie Cross hace esta distinción *Humor and Contemporary Junior Literature*. Además las divide entre teorías que miran el humor como desahogo físico y psicológico (v.g. los estudios de Morreall, Freud, Spencer y Berger), las que se centran en la relación entre humor y cognición (v.g. Kant, Schopenhauer, pasando por Piaget, Hutcheon, Clark, Berger, Lewis y Morreall, etc.) y aquellas que exploran el humor desde la superioridad, que se interesan por los mecanismos de la burla, el cinismo y el ridículo (Planto, Bergson, Aristóteles, Meredith, Powell, entre otros).

39. Esta distinción proviene de una larga tradición que se remonta, por ejemplo, al Antiguo Testamento se diferencia entre la risa feliz, *sakhaq* o la risa burlona, *iaag*.

40. Este aspecto es problematizado por Alberghene quien dice que “la máscara de la comedia” en la LIJ puede tener funciones diametralmente opuestas dependiendo de si dora la píldora para el lector-niño o el lector-adulto. Por un lado, puede hacer menos evidente para el niño lector que se le está enseñando algo y, por otro, puede hacer que el lector adulto acepte o pase por alto los elementos más sustanciales o incluso transgresores de la autoridad del mundo adulto de una obra. En este sentido, la comicidad puede ser un artilugio condescendiente o complaciente según el receptor. (228-229)

41. Piénsese en tantas versiones de *Caperucita Roja* donde la ferocidad del lobo ha sido desdibujada a tal punto que pasa de temible a amigable, se ha borrado la insinuación de una violación y el inquietante canibalismo se ha convertido en un juego reversible y no letal (Véase Colomer “La formación y renovación del imaginario cultural: el caso de *Caperucita Roja*”, Beckett *Recycling Red Ridding Hood*, Orenstein *Caperucita al desnudo*).

42. Este álbum contrasta con uno basado en el mismo cuento warao, publicado por Ediciones Ekaré en 1994 titulado *El dueño de la luz*, adaptado por Ivonne Rivas e ilustrado por Irene Savino. Este álbum está mucho apegado a la versión de la tradición oral.

43. Duran habla de seis vías efectivas empleadas por los ilustradores para comunicarse con los receptores: la vía señalética, la vía de la investigación semiológica, la vía documental, la vía introspectiva, la vía empática afectiva y la vía empática ingeniosa (*Álbumes y otras lecturas* 90-103)

44. Bakhtin habla del cuerpo humano como uno cuyos límites son difusos en cuanto que se junta y complementa con otros cuerpos, sean éstos otros humanos, animales, objetos y el mundo mismo al nacer, copular, gestar, al volverse restos. (*Rabelais and His World* 26-27)

45. Hey, diddle, diddle, /The cat and the fiddle, / The cow jumped over the moon;/ The little dog laughed/To see such sport, /And the dish ran away with the spoon.



## PARTE IV

### CONCLUSIONES

 El objetivo de este trabajo ha sido comprender cómo se han ido modificando los cuentos de hadas para ajustarse al contexto de los lectores actuales, indagar cómo se ofrece a los niños el legado cultural que este tipo de relatos contiene y estudiar los diversos cambios que se han incorporado a éstos. En este sentido, se ha reflexionado sobre cuáles son los cambios narrativos que experimentan los cuentos de hadas ilustrados infantiles en relación con las formas tradicionales y, específicamente, con el modelo compacto de las versiones literarias canónicas; cómo las historias se tornan más simples o complejas visual e interpretativamente, considerando aspectos como las relaciones texto-imagen, el uso del humor, la presencia de recursos metaficcionales, el conocimiento previo cultural y literario de los niños para reconocer las relaciones intertextuales que se establecen en las obras; así como la manera cómo se modernizan los cuentos por la influencia de los medios y a través de su interacción con los distintos códigos artísticos contemporáneos.

#### **1. PASOS HACIA EL ESTUDIO HOMOLÓGICO:**

##### **LA ADAPTACIÓN DEL TRABAJO A LAS FORMAS**

Para alcanzar este objetivo, el primer paso fue realizar un arqueo bibliográfico de material teórico. Éste abarcó diversas perspectivas críticas en torno al género del cuento de hadas: los clásicos abordajes desde el folklore, la psicología, el formalismo ruso, pasando por la sociología de la literatura y el feminismo hasta

los estudios interdisciplinarios actuales que ponen a dialogar los anteriores con aproximaciones postestructuralistas y de la crítica cultural. Así mismo, se revisó bibliografía en torno a las relaciones de este género con la literatura infantil, las características y el funcionamiento de las narraciones multimodales en los álbumes y las pantallas. También textos teóricos sobre la adaptación, la traducción y la transmediación en general y referida específicamente a las trasposiciones y los trasvases propios de los cuentos de hadas, como la *disneyficación*, relacionados con los fenómenos de la cultura de masas y las características de la globalización y la postmodernidad. De esta búsqueda tan variada salió una síntesis interpretativa, la **PARTE I. Rastro de piedras en el bosque encantado: coordenadas teóricas para el análisis**, que supone el primer resultado de esta investigación.

A partir de allí, se diseñó una ficha de análisis con categorías, subcategorías e indicadores para identificar la presencia de cambios narrativos respecto a las formas tradicionales (tipo de focalización, relaciones espaciotemporales, motivación, etc.), la complejidad narrativa de los textos de acuerdo a la distancia que éstos establecen con el lector (a partir de elementos como el humor, la saturación intertextual, las referencias a la comunicación literaria, etc.), el tipo de relaciones que se establecen entre el texto y las imágenes, los procedimientos más empleados para adecuar contenidos a la literatura infantil y los mecanismos propios del trasvase de los medios. A la par de esto se seleccionó una muestra representativa de álbumes de cuentos de hadas publicados en Hispanoamérica durante la primera década del presente siglo disponibles en la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, a fin de estudiar todos los elementos anteriormente mencionados.

El resultado cuantitativo de los elementos contemplados en la ficha mostró que el corpus era, al menos en grado superficial, conservador en cuanto que en la mayoría de los libros prevalecían los rasgos más distintivos del cuento de hadas compacto como: las relaciones espaciotemporales míticas (imprecisas y remotas), la estructura lineal del viaje del héroe, la perspectiva omnisciente, así como tramas organizadas a partir de las motivaciones de los protagonistas de restablecer el orden perdido o instaurar uno nuevo para sobrellevar condiciones adversas. Desde su relación con las características de la literatura infantil y de los álbumes, las obras también eran consecuentes con las convenciones de esta literatura y el soporte, en la medida que predominaban las obras de poca complejidad interpretativa y visual y porque en la mayoría de los textos se optaba por mantener el estilo de las versiones canónicas que suavizan los elementos sexuales y violentos de los relatos de sustrato oral. Sin embargo, se detectaron cambios significativos en los

elementos narrativos como la focalización en los protagonistas u otros personajes. Se registraron narraciones visualmente complejas, en las cuales la imagen enriquecía o complicaba el relato porque ampliaba lo dicho en el texto y/o lo contradecía. Se pudo apreciar que, aparte de la comicidad simple propia de las adecuaciones que se hacen para el público infantil tanto en los libros como en las pantallas, había una tendencia a renovar las historias a través del uso de formas más sofisticadas de humor como la parodia. Así mismo, se hizo visible la influencia de los medios y la cultura de masas a través de la reducción o aumento de la secuencias que caracterizaban más a los personajes, etc.

La categorización mostró que estos cambios se distribuían de manera disímil en las obras, salvo por unos contados álbumes experimentales que concentraban varias transmutaciones a la vez. Debido a esto y a que las transformaciones se interrelacionaban entre sí (v.g. los cambios en la motivación ocasionaban cambios estructurales), hubo que plantear el análisis cualitativo a partir de núcleos de interacción que dieran cuenta de las tensiones entre la tradición y la renovación. Por ello, se organizaron los primeros tres escenarios de transformación narrativa y complejidad interpretativa en los que operan los recursos de modernización siguiendo una estructura clásica de análisis literario —el dónde y el cuándo del relato, la sucesión de acciones que marcan su estructura y quién ejecuta las acciones—; y el último escenario a partir de los usos del humor, entendiendo que éste es un recurso propio de los trasvases a la literatura infantil pero también una de las vías principales de adaptación del género de los cuentos de hadas en distintos medios y soportes. En este sentido, el último punto era importante para mostrar cómo los libros están marcados por la parodia en su acepción más amplia, como forma de reescritura que se concreta en la alusión y la revisión, así como para explorar la relación que esto guarda con las intenciones que pueden tener los autores de cambiar paradigmas, reflejar elementos de la realidad, etc.

## **2. ESCENARIOS DE TRANSFORMACIÓN**

A continuación se exponen las conclusiones del estudio según estos cuatro escenarios de transformación:

### **2.1 TRANSFORMACIONES EN LOS MARCOS ESPACIALES Y TEMPORALES PARA LA ACCIÓN**

La ficha planteaba categorizar las obras de acuerdo a dos tipos de cronotopo —el mítico o el lineal— con la intención de comprender si el recorrido evolutivo

de la literatura de mítico a romance y de allí al realismo propuesto por Frye (*Anatomía*) era trasladable a las reformulaciones actuales de los cuentos de hadas para niños. Esto considerando que, por un lado, la literatura infantil sigue naturalmente ese recorrido como reflejo de los cambios progresivos en la relación de los lectores infantiles con la realidad (Nikolajeva *Mythic*) y que, por el otro, es susceptible a la influencia del hiperrealismo que se ha vuelto tan popular en nuestra época y que tiene mucha presencia en los medios. Ciertamente, predomina alguna de las dos formas en los libros, pero éstos suelen ser híbridos. Como regularmente ocurre en los álbumes, hay un mayor desarrollo de la caracterización de los espacios y, en este sentido, el movimiento de lo mítico a lo lineal se expresa en las imágenes. Esto último, es esencial para entender qué implica que la transmisión del cuento de hadas se haga por medio de álbumes: las representaciones espaciales siempre serán, en principio, menos abstractas que aquellas de las versiones orales y literarias. Parece un obviedad pero igual es importante reconocer que la trasposición de los cuentos hadas al álbum como medio conlleva que se cambie el carácter esencial, unidimensional, de estos relatos, cosa que autores como Lüthi han argumentado es uno de los rasgos elementales de los cuentos provenientes del folklore.

En el paso de lo mítico a lo lineal, que también podría interpretarse como uno de lo simbólico a lo mimético, se cuelan elementos de la realidad en todas sus dimensiones: marcadores históricos (como la presencia de aparatos, mobiliario, medios de transporte o vestuario, sea del presente u otras épocas) y geográficos (expresados en ambientaciones que recrean lugares específicos). A estos se suman imágenes cinematográficas, referencias al arte y la cultura de masas, la moda, etc.; todas ellas representaciones de un mundo globalizado e internacional. Esta combinación a veces se da de manera muy estereotipada y otras veces de forma sofisticada. En general, los elementos modernos se integran a un tiempo remoto, que corresponde a un mundo predominantemente rural. Entre estos elementos modernos que van modificando el cronotopo idílico, se puede mencionar aquellos que implican una evolución del orden natural al civil, como la presencia de instituciones propias de la *polis*: escuelas, juzgados, cárceles, entre otros.

Otra de las vías de transición de lo mítico a lo lineal es el paso de historias de carácter colectivo a uno más individual o subjetivo. Esto sucede de tres maneras: la primera es la morosidad narrativa creada a partir de subtramas derivadas de la historia personal del protagonista, la segunda es que el mundo interior del personaje puede proyectarse en el paisaje y la tercera es que se generen relacio-

nes espaciotemporales heterogéneas, e incluso divergentes (v.g. *Los tres cerditos* de Wiesner o *Los tres osos* de Anthony Browne), como consecuencia de la fragmentación narrativa, las ambigüedades, las disparidades y las disonancias. En este sentido, el estiramiento y la subjetivización de tiempo no se da tanto en la morosidad narrativa (lo que era de esperarse por el carácter compacto del álbum y del género), sino en las otras dos formas mencionadas anteriormente. Quizás la representación visual del viaje de adentro hacia afuera (*mindscape versus landscape*) sea una de las maneras más efectivas que tiene el álbum de conectar con la función simbólica del cuento de hadas.

Las combinaciones y gradaciones que se dan en el desplazamiento del cronotopo mítico, tradicional, a los otras formas, evidencia la necesidad de que el modelo de análisis permita distinguir de manera más precisa entre las mismas. En este sentido, podría ser provechoso categorizar de acuerdo a las variaciones que se encontraron y describieron en el análisis: escenario por *default*, construcciones espaciotemporales a la usanza del *costume-drama film*, psique como espacio físico, etc.

## 2.2 TRANSFORMACIONES EN LOS TEMAS, LA TRAMA Y EL ARGUMENTO

Tradicionalmente, los cuentos de hadas se han considerado un género idóneo para la transmisión de esquemas de la psique individual y colectiva, así como un canal para la transmisión de la ideología, los valores y las convenciones de la sociedad. En los álbumes analizados las imágenes arquetipales se concretan de distintas maneras: van desde representaciones muy simbólicas y abstractas hasta otras completamente estereotipadas. Los cambios en los valores de la sociedad actual se traspasan a los textos, como adecuaciones naturales del ecosistema de medios y a la realidad, pero también como expresión de las intenciones de los autores de generar cambios de conciencia, instruir a los niños o de utilizar relatos conocidos como espacios para la experimentación literaria y visual. En el corpus, entre otras cosas, esto se manifiesta en los cambios temáticos.

Es evidente que hay una tendencia a que se incorporen en los relatos los grandes temas de la globalización y la postmodernidad. Como se explicaba en el apartado anterior, esto se pone de manifiesto en la constante contraposición del tiempo mítico con el lineal, lo cual en sí misma es una manifestación de la conciencia global, en cuanto que genera la simultaneidad, la instantaneidad, la interconectividad y los pseudo lugares tan característicos del mundo actual. De la misma manera, aparecen el consumismo y la mediatización como tema.

Como explicaba Colomer en “La renovación del imaginario cultural: el caso de *Caperucita Roja*”, desde la década del sesenta la actualización de los cuentos de hadas estuvo marcada por refutaciones y reformulaciones que buscaban socavar aspectos vinculados con el paradigma patriarcal de los relatos tradicionales. En este sentido, los primeros cuentos de hadas feministas giraban temáticamente en torno a la reivindicación de género. Era frecuente que se invirtieran las oposiciones binarias propias de estos relatos (v.g. la protagonista pasa de ser pasiva a ser activa) con la intención de generar un cambio social partiendo de las generaciones más jóvenes. A la luz del corpus analizado, se podría afirmar que el tema ya no es tan relevante, sea porque las reivindicaciones de género ya están más integradas en la sociedad, porque los niños rechacen este tipo de cambios o porque cuando se ofrecen representaciones alternas se hace de manera más integrada. El indagar sobre cómo se da el paso de la inversión directa (parodia simple) a la integrada o más sofisticada (*poiesis*) podría ser un punto de interés para futuras investigaciones. Así mismo, el modelo de análisis tiene la posibilidad de desarrollar más esta línea estableciendo subcategorías e indicadores que permitan reflejar la existencia de una gradación en las representaciones integradas.

En cuanto a los cambios temáticos generados gracias a la experimentación artística y literaria, hay unos pocos libros enfocados completamente en ello. Éstos suelen centrarse en la saturación intertextual y la metaficción, insistir en la autorreferencialidad del género, otorgarle más peso a la situación comunicativa a lo largo de todo relato y entablar diálogos con la crítica literaria y cultural escrita en las últimas décadas en torno a los cuentos de hadas. Estos cambios temáticos no sólo se manifiestan en el texto, sino que pueden derivar de la complejidad técnica y visual del álbum como soporte, ya que en éste el relato puede comenzar en los paratextos (portada, guardas, portadilla, etc.); el diseño y la diagramación pueden utilizarse para la experimentación (v.g. los libros de Lauren Child). Tomando esto en cuenta, cabría hacer un desglose de la subcategoría de “complejidad técnica y visual”, puesto que en los libros más vanguardistas los elementos gráficos y los juegos con el formato como recurso narrativo pueden convertirse en un punto focal de las historias. De este modo, se ha podido comprobar en el estudio la importancia de tomar en cuenta los indicadores que han establecido los autores del Radical Change Theory o que han continuado esta línea de investigación, como Cherie, para describir los álbumes con rasgos postmodernos, explicados en la **PARTE I** de este trabajo.

En el corpus los casos más resaltantes son principalmente traducciones de libros anglosajones experimentales de los noventa como *Los tres cerditos* de Wiesner,

*El apuesto hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos* y *La auténtica historia de los tres cerditos*, ambos escritos por el dúo Scieska y Smith. Los mecanismos utilizados en ellos están presentes en otros libros pero no de esa manera tan prolífica, lo cual hace pensar que, tal vez, la cúspide de las reformulaciones por esta vía empezó a declinar o que la experimentación actualmente está centrada en otros aspectos. Atender este punto desde el análisis de tendencias editoriales por países podría ser un tema valioso de investigación. Igualmente el estudiar con mayor profundidad el diálogo de los álbumes con la crítica, incorporando al modelo de análisis subcategorías sobre esta forma de intertextualidad estudiada por autores como Joosen (*Critical & Creative*).

Aparte de los cambios temáticos que aparecen en las reformulaciones, también tienen lugar mutaciones en el esquema tradicional del cuento de hadas. En el paso a la revisión consciente y la incorporación de alusiones al mundo actual, las transformaciones características y las oposiciones binarias del género van haciendo que la estructura sólida de éste se mueva a la deconstrucción estructural. En los relatos tradicionales había una correspondencia entre las motivaciones del héroe, sus acciones y el desenlace. En las reformulaciones postmodernas recogidas en el corpus la motivación tiende a ser externa al personaje, guardando mayor relación con la intención del narrador. Éste usualmente busca llamar la atención sobre ciertas cosas como la estructura misma del relato o la idea de que hay muchas maneras de contar una historia. En este sentido, las motivaciones tradicionales se diluyen; siguen apareciendo pero con menos fuerza, pues se matizan a partir de su relación con otros elementos.

La reflexión autoconsciente en los recursos metaficcionales, descritos por Silva-Díaz y tomados como indicadores en el modelo de análisis, sirvieron para corroborar que ésta no sólo se pueden convertir en el tema principal de las obras, sino que puede ser una manera de ampliar la estructura introduciendo más elementos sobre dónde se cuenta la misma. Esto no era ajeno a los cuentos tradicionales, tal como se muestra en el corpus a través de libros como *Gaspar, el pastor de liebres*, pero es algo que se recrea con más fuerza en las reformulaciones a través de la representación del acto de la lectura, de libros, etc.

El hecho de que siempre hay más de una manera de contar una historia y que se pueden contrastar versiones a partir del perspectivismo, hace que la estructura de los cuentos cambie. Por ejemplo, cuestionar la versión oficial recreando formas propias de los medios comunicación o contrastando las miradas de los personajes sobre los mismos hechos hace que se reduzcan o aumenten las secuencias

narrativas. En este sentido, la subcategoría “reducción de secuencias narrativas o añadidura de subtramas y nuevos personajes” es útil pero podría serlo más si se precisaran las secuencias que desaparecen y se estableciera si las ampliaciones se dan como secuelas, presecuelas, etc. Es decir, que los indicadores del modelo pasaran a ser subcategorías.

### 2.3 TRANSFORMACIONES EN LOS PERSONAJES, CARACTERES Y CARACTERIZACIONES

En buena medida los cambios en la caracterización de los personajes en los álbumes analizados se manifiestan en las imágenes; las narrativas visuales son más descriptivas a la hora de representar la apariencia de los personajes. En los cuentos de hadas tradiciones, orales o escritos, la caracterización se logra usualmente con un solo adjetivo; en los álbumes del corpus, aunque este estilo elemental suele prevalecer en el texto, las imágenes amplían mucho más las posibilidades de descripción de los personajes. La caracterización detallada puede darse a través de referencias a la moda, la contextualización geográfica y la relación del personaje con la ambientación (sea de manera concreta, ubicando al protagonista en su relación con los otros personajes o a través de la representación de su mundo interior, como se ha explicado antes). En el texto se dan pocos cambios en la caracterización. Tal vez el más relevante sea el de sustituir la descripción esencial a través de epítetos por el uso de nombres propios.

Estos cambios en la caracterización hacen que los personajes se vayan transformando de unidimensionales a tridimensionales o superficiales. Es decir, pasan de ser más abstractos —de un representación alegórica o esencial (v.g. integración del *yo* y el *yo auténtico* que resumen los personajes de *Barba Azul*)— a una más detallada y próxima al realismo (v.g. la versión de *Cenicienta* de Innocenti) o, incluso, a una representación superficial que repite, a modo de estereotipo o caricatura, caracterizaciones de la ficción audiovisual y de la cultura de masas, que son fácilmente reconocibles por un público muy amplio (v.g. imágenes al estilo Disney). En los álbumes del corpus se apreció una vuelta renovada al carácter unidimensional de los relatos en aquellos libros que apelaban al uso sofisticado de elementos plásticos como el color y el estilo abstracto emulando el arte expresionista, precubista, fauvista, etc. que tenían como premisa la vuelta a lo básico. Desde su relación con el realismo, los más tridimensionales fueron aquellos libros en los que se buscaba crear una ambientación y caracterización con fidelidad histórica y/o geográfica, como en la *Cenicienta* de Innocenti o *El soldadito de plomo*

de Müller. Pero también resultaban más tridimensionales aquellos personajes que al ofrecer su versión del relato, su visión de hecho, daban al lector la posibilidad de asomarse a su mundo interior (v.g. los cuentos en los que el antagonista reconstruye los hechos desde su perspectiva, como suceden en *Boca de lobo*). Los superficiales se repartían en una gama amplia de estilos pero que siempre pasaban por alguna forma de caricaturización. La familiarización de los personajes superficiales no sólo estriba en el hecho de que son reconocibles sino en que, al ser producto de tanta repetición, aparecen en el relato aunque no cumplan funciones actanciales (v.g. cuando son animales que conforman el paisaje del bosque pero no se mencionan en el texto) o son presentados de manera tan doméstica que la relación con el paradigma del cuento de hadas se torna muy distante (v.g. una princesa que es una niña común salvo porque lleva corona). A este respecto, la transición también implica un movimiento de lo trascendente a lo doméstico en el sentido de que la fantasía como espacio para la elaboración simbólica pasa a ser uno para la escenificación de las dinámicas del hogar y del mundo infantil.

Las tres posibilidades de caracterización prefiguran relaciones diferentes con el lector: la primera entronca con el carácter simbólico de las imágenes arquetipales, la segunda propicia una identificación que puede llegar a generar un vínculo emocional con el lector y en la tercera existe una familiaridad que se origina en la sobreexposición a ciertas imágenes que funcionan como marcas comerciales. En consecuencia, en esta transición de lo unidimensional a lo tridimensional o lo superficial, el aumento de los elementos descriptivos en torno a los personajes puede modificar la trama, en la medida en que la caracterización lleva a que las acciones y la estructura del viaje del héroe se diluyan.

#### 2.4 TRANSFORMACIONES EN EL USO DEL HUMOR

Como se ha dicho previamente, el humor tiene un vínculo muy estrecho con la literatura infantil y es, tal vez, el recurso más frecuentemente empleado en ésta para deslindarse del didactismo o enmascararlo. También es un recurso ampliamente utilizado en las trasposiciones de los cuentos de hadas a películas, dibujos animados, apps., etc. En el corpus, como era previsible, hay una tendencia a suavizar contenidos mediante el humor. El análisis permitió observar que esto se concreta de muchas formas: la presencia de situaciones absurdas o ridículas, la caricaturización, la exageración, la escenificación del mundo al revés, el humor escatológico, la parodia, entre otros.

Las formas simples del humor, como la comicidad, fueron las más frecuentes (véase **ANEXO 2**), como suele ocurrir en las versiones para niños. La comicidad muchas veces recae en la repetición de situaciones, un recurso que es ampliamente empleado en los dibujos animados, las tabletas y los videojuegos. En una proporción menor, se registraron cuentos con formas más complejas como la ironía. Por su parte, la transgresión, en su acepción carnavalesca, estuvo menos presente que las otras formas. Cuando aparecía se presentaba alejada de lo global y más vinculada con lo local, es decir, como una conexión más cercana a la tradición de los cuentos populares orales, de los que se rescataba la irreverencia y la escatología (v.g. los libros publicados por Kalandraka y OQO), contrariamente a la tendencia de la literatura infantil a suprimir o minimizar estos aspectos. En unos pocos álbumes la transgresión se cruzaba con la parodia a través de juegos de perspectivismo al poner en entredicho la voz o versión autorizada (v.g. *Auténtica historia de los tres cerditos*) o al burlarse del narrador (v.g. *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos*, *Encantabadas*, *La princesa y el guisante* de Child, etc.), con ello desmontan las convenciones literarias y sociales, las estructuras de poder y las relaciones asimétricas.

Todo lo anterior se relaciona con las convenciones narrativas del álbum y su carácter dialógico. En muchos casos, el humor es generado por la interacción entre ambos códigos: se da por vía de la extensión en las ilustraciones, las contradicciones entre el texto y las imágenes, así como del juego de expectativas que se genera entre una doble página y otra. Este diálogo lúdico entre códigos establece, a su vez, una relación de juego con el lector a partir del reconocimiento de lo anteriormente expresado, así como de las incongruencias o discrepancias que hay entre lo que perciben los personajes y lo que el lector puede ver dentro de su campo de visión. Todos estos elementos humorísticos dan cuenta de las peculiaridades del álbum como medio para la actualización del género de los cuentos de hadas. Los juegos y guiños que están dentro de las ilustraciones, y los creados a partir de la relación texto-imagen, hacen que las versiones se centren, por su complejidad visual, en el divertimento y que, probablemente, produzcan una ralentización de la lectura. La exposición del lector a las diversas posibilidades de la producción del humor entrañan un entrenamiento en la identificación de las claves de dichas formas.

Las tres subcategorías del humor reunidas en la ficha —comicidad simple, transgresión, parodia y desmitificación— resultaron muy útiles para abordar este tema, del mismo modo que los indicadores más específicos que se establecieron para dividir entre formas bajas y altas del humor.

### 3. DE LO UNIVERSAL A LO GLOBAL

A partir del análisis de estas transformaciones se pudo verificar que en las versiones actuales de los cuentos de hadas ilustrados para niños hay un movimiento de lo universal a lo global, lo cual no implica que no se conserven rasgos importantes de la tradición. Elementos como la caracterización de los espacios y de los personajes muestran que el inconsciente colectivo se expresa a través de lo que Robertson llama una “conciencia global”. Si tomamos una idea prestada del análisis de la traducción, se podría decir que en el corpus hay una tendencia a la domesticación a la *extranjerización* (*foreignisation*) producto del apego al modelo compacto. En los cuentos se hace conocido y convencional lo desconocido (por ejemplo, los cuentos de una cultura distante a la propia). Las versiones se adecúan a las convenciones literarias, culturales y sociales del *target* al que van dirigidos. Lo exótico, lo diferente y lo extranjero tiene un lugar en la representación, pero esto aparece de manera desvaída, puesto que lo desconocido se difumina en lo familiar (v.g. los libros de la Abadía de Montserrat). En este sentido, pareciera que la conservación de lo original no es lo más importante (Paruolo 18). La representación y apropiación de lo local pasa necesariamente por lo global; como dice Edward Said “todas las culturas están envueltas las unas en las otras, ninguna es única o pura, todas son híbridas, heterogéneas, extraordinariamente diferenciadas y nada monolíticas” (ctd en Storey 117).

Por su parte, lo aureático se da en el deseo de transmitir los cuentos populares, aunque su reproducción se aleje de las formas ligadas a la narración oral. En este sentido, las transformaciones en los álbumes muestran una transición que parte de la intertextualidad con la narración y se mueve a una saturación intertextual. Las narraciones tradicionales han pasado de ser los primeros cuentos (material primario) a ser material secundario; a convertirse en un ingrediente a partir del cual hacer otras historias.

En este contexto, hablar de cuentos de hadas en lugar de cuentos populares tiene sentido en cuanto que los álbumes no remiten necesariamente de manera directa al folklore, sino que se vinculan con la cultura de masas. En los libros analizados se aprecia una transición de los mecanismos vivos de reproducción a los mecanismos especulares de hiperreproducción de la tradición. Así mismo, por lo explicado y por las mismas características del álbum, se registra un movimiento de los recursos de la narración oral a los recursos de la narración fílmica, tal como queda evidenciado en juegos de focalización que simulan el movimiento de una videocámara o en el traspaso de formas de actualización de

las historias usadas en el cine, como la creación de versiones con ambientación de época.

Por otra parte, la constante reflexión sobre la estructura de los libros con recursos metaficcionales conlleva cambios en relación con lo fantástico, ya que al explicitar el artificio éste se naturaliza. En este caso, el desplazamiento implica que si bien se complejiza la historia, ésta se hace más familiar, menos ominosa. También significa que el relato tiende a organizarse en torno al juego, lo que hace que el lector asuma el papel de jugador participante y que el “legado” sea un tablero para la experimentación y la recreación. La transición, por tanto, también podría describirse como un paso del acto fantástico al juego artificioso.

#### **4. EL LECTOR Y SUS APRENDIZAJES**

A pesar del carácter híbrido de las obras y de los cambios que se han descrito, los cuentos de hadas —al menos los reunidos en este corpus— siguen siendo un espacio para legar conocimiento sobre el orden social, sólo que al haber nuevos valores éstos son los que se transmiten. De esta manera, cambia el foco de lo que se enseña, pero el mostrar la conducta deseable se mantiene.

El hecho de que la literatura infantil interactúe con los referentes de la cultura de masas invita a la construcción de sentido a partir de las capas de intertextualidad (en el texto y las imágenes) y del diálogo que se establece entre lenguaje visual y verbal. Esto parece indicar que los cuentos de hadas ilustrados implican una mayor interacción con el lector. Esta relación podría significar que el aprendizaje literario y cultural que estas obras ofrecen está marcado por el establecimiento de las relaciones entre el texto con otros textos y la comprensión de éstas. En este sentido, puede que, como sugiere Beckett (“Parodic Play”), los niños tengan una mayor capacidad de reconocer las alusiones paródicas pero su repertorio de referencias sea más limitado, al estar prefijadas por lo que hace el material de los cuentos transferibles a diferentes productos (estereotipos fáciles de reconocer, estética vendible, etc.), más que por conocer los textos tradicionales. En este sentido las reformulaciones, tal vez más que tener el objetivo reivindicativo de décadas anteriores, tengan una intención (consciente o no) de enseñar a los niños cómo la producción artística y literaria en la postmodernidad está cruzada por la parodia, como ejercicio creativo de la crítica. Esto, sin duda es estimulante, pero implica nuevos retos para la didáctica, tanto porque debemos prepararnos para orientar a los niños a manejarse entre las citas, pero también para escoger las citas que les permitan, independientemente de si son alusiones

claras a la tradición o no, adquirir las estructuras narrativas y los paradigmas sociales y culturales que otrora contaban los cuentos populares.



## REFERENCIAS

### CORPUS ANALIZADO

- Alforcea, Albert y María Montaña. *Brim el cazabadas*. Boadilla del Monte (Madrid): S.M., D.L., 2010. Impreso.
- Almena, Fernando y Ulrike Müller. *El beso de la princesa*. Barcelona: Bambú, 2006. Impreso.
- Alonso, Tareixa y Alicia Suárez. *El gallo Quiricó*. Pontevedra: Kalandraka, 2002. Impreso.
- Andersen, Hans Christian y Elena Odriozola. *La princesa y el guisante*. Madrid: Anaya, 2003. Impreso.
- Antón, Rocío y Elena Horacio. *Los músicos de Bremen*. Barcelona: Edebé, 2005. Impreso.
- . Lola Nuñez y Claudia Ranucci. *Rita, el hada desordenada*. Zaragoza: Edelvives, 2005. Impreso.
- Ballester, Xosé y Miguel Tanco. *Los tres osos*. Sevilla: Kalandraka Ediciones Andalucía, 2008. Impreso.
- y Ana Pillado. *Pocaleña*. Pontevedra: Kalandraka, 2002. Impreso.
- . Sofía Rodríguez y Ana. Míguez. *Els set cabritets*. Pontevedra: Kalandraka, 2000. Impreso.
- y Roger Olmos. *Tío Lobo: cuento popular*. Pontevedra: Kalandraka, 2000. Impreso.
- Browne, Anthony. *En el bosque*. Trad. Juana Inés Dehesa. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- . *Los tres osos*. Trad. Frabricio Durand. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Calvert, Pam y Tuesday Morning. *Princesa Belinda*. Trad. Pilar Amargo López. Madrid: Jaguar, D.L., 2010. Impreso.
- Cantin, Marc y Martin Jarrie. *Princesa Ana*. Trad. Diana Luz Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Cañas Torregrosa, José y Rocío Martínez. *La princesa que no sabía estornudar*. León: Everest, D.L. 2000. Impreso.
- Chen, Jiang Hong. *Lian*. Trad. Rafael Ros. Sant Joan Despí (Barcelona): Corimbo, 2009. Impreso.
- . El demonio del bosque. Trad. *Julieta Vinent*. Sant Joan Despí (Barcelona): Corimbo, 2006. Impreso.
- Child, Lauren y Polly Borland. *La princesa y el guisante*. Adapt. Esther Rubio Muqoz.

Barcelona: Serres, 2005. Impreso.

---. *¿Quién teme al libro feroz?* Trad. Isabel Llusat Botija. Barcelona: Serres, 2003. Impreso.

---. *Cuidado con los cuentos de lobos.* Trad. Esther Rubio Muqoz. Barcelona: Serres, 2000. Impreso.

Couto, Xoán y José Ignacio García. *El sastrecillo valiente.* Pontevedra: Kalandraka, 2001. Impreso.

Da Coll, Ivar. *Pies para la princesa.* Madrid: Anaya, 2002. Impreso.

De Boer, Joan y Txell Darné. *El sultán y los ratones.* Pontevedra: OQO, 2005. Impreso.

Delahaye, Gilbert y Marcel Marlier. *Martina en el país de los cuentos o las siete plumas de fuego.* Trad. Gloria Castany Prado. Barcelona: Thule, 2009. Impreso.

Delgado, Josep Frances y Francesc Rovira. *Los tres cerditos.* Barcelona: Edebé, 2006. Impreso.

--- y Francesc Rovira. *Cenicienta.* Barcelona: Edebé, D.L. 2005. Impreso.

--- y Xan López Domínguez. *El gato con botas.* Barcelona: Edebé, D.L. 2003. Impreso.

--- y Nivio López. *Hansel y Gretel.* Barcelona: Edebé, D.L. 2003. Impreso.

Demers, Dominique. *El viejo Tomás y la pequeña hada.* Trad. Élodie Bourgeois. Barcelona: Juventud, 2003. Impreso.

Deneux, Xavier. *Los tres cerditos.* Barcelona: Timun Mas, 2000. Impreso.

De Pennart, Geoffrey. *¡El lobo ha vuelto!* Trad. Luis Armand. Barcelona: Corimbo, 2003. Impreso.

Dugina, Olga y Andrej Dugin. *Las plumas del dragón.* México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.

Emmet, Jonathan y Steve Cox. *Los tres cerditos aviadores.* Trad. Remedios Diéguez Diéguez. Barcelona: Ediciones Elfos, 2007. Impreso.

Escardó i Bas, Mercè y Joan Pere. *Els tres porquets.* Barcelona: La Galera, 2000. Impreso.

Ezquieta, Itzar. *El cuarto prohibido.* Pontevedra: OQO, 2005. Impreso.

Fowles, Shelley. *El Fardi y la mongeta.* Trad. Miguel Ángel Medo. Barcelona: Serres, 2004. Impreso.

Gardner, Sally. *Mis cuentos de princesas.* Trad. Raquel Mancera Francoso. Barcelona: Serres, cop, 2003. Impreso.

---. *El catálogo para hadas.* Trad. Luis Armand. Barcelona: Serres, 2002. Impreso.

Girona, Ramón y Mercè Canals. *Els tres pans.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004. Impreso.

- y Rebeca Luciani. *La torre de la donzella*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003. Impreso.
- y Carlos Porta. *L'Atrapallunes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003. Impreso.
- y Anna Pla. *El cuiner del mandarí*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002. Impreso.
- . *La princesa i el talp: conte georgià*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002. Impreso.
- y Christian Ynaraja. *La nena del dia i la nit*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002. Impreso.
- y Linhart. *Res no és el que és*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001. Impreso.
- González, Olalla y Marc Taeger. *En Patufet*. Trad. Joan Barahonda Pontevedra, Barcelona: Kalandraka, Hipotesi, 2008. Impreso.
- y Federico Fernández. *Chivos chivones*. Sevilla: Kalandraka Ediciones Andalucía, 2004. Impreso.
- y Lorenzo Mattotti. *Hansel y Gretel*. Trad. Txaro Santoro. Libros del Zorro Rojo, 2010. Impreso.
- y Carmen Peris. *Ton i Guida*. Adapt. Eduard Marquez. Barcelona: Cruïlla, 2009. Impreso.
- y Albert Asensio. *La rateta que escombrava l'escaleta*. Adapt. Manel Riera-Eures. Barcelona: Cruïlla, 2008. Impreso.
- y Pablo Auladell. *A casina de chocolate*. Trad. Marta Rincón. Pontevedra: Kalandraka, 2008. Impreso.
- y Kveta Pacovská. *Caperucita Roja*. Trad. Esther Rubio Munoz. Madrid: Kókinos, 2008. Impreso.
- y Marina Seoane. *El enano Saltarín*. Trad. María Antonia Seijo. Madrid: Anaya, 2006. Impreso.
- y Anthony Browne. *Hansel y Gretel*. Trad. Miriam Martínez. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- y Elisa Arguilé. *El lobo y los siete cabritillos*. Trad. María Antonia Seijo. Madrid Anaya, 2003. Impreso.
- y Carmen Segovia. *Caperucita Roja*. Trad. María Antonia Seijo. Madrid Anaya, 2003. Impreso.
- y Pep Montserrat. *Blancanieves*. Trad. José Miguel Rodríguez. Barcelona: Círculo de Lectores/ Perspectiva Editorial Cultural, D.L. 2002. Impreso.

--- y Javier Serrano. *Caperucita*. Trad. José Miguel Rodríguez. Barcelona: Círculo de Lectores/ Perspectiva Editorial Cultural, D.L. 2002. Impreso.

--- y Cristina Losantos. *Ton i Guida*. Adapt. Elsabet Abeyà. Barcelona: La Galera, 2000. Impreso.

Hahn, Cyril. *Los 3 cerditos*. Trad. P. Rozarena. Barcelona: Edebé, 2003. Impreso.

Hämmerle, Susa y Anette Blei. *La bella durmiente*. Trad. Lorenzo Rodríguez López. Santa Marta de Tormes (Salamanca): Lóguez, 2007. Impreso.

Hauff, Wilhelm y Joao Caetano. *Muk*. Adapt. Paco Livan. Pontevedra: OQO, 2007. Impreso.

Hawkins, Colin. Noticias *EncantHadas*. Trad. Iolanda Rabascall García. Barcelona: Ediciones B, 2004. Impreso.

Iborra, Roser y Max. *En Pere sense por*. Barcelona: La Galera, 2000. Impreso.

Igerabide, Juan Kruz y Carme Solé Vendrell. *Caperucita y la Abuela Feroz*. Barcelona: Edebé, 2003. Impreso.

Jonas, Anne y Anne Romby. *Piel de asno*. Trad. Malva calzado. Barcelona: Zendrera Zariquiey, 2004. Impreso.

---. *Las tres plumas*. Trad. Angeles Fabregat. Barcelona: Zendrera Zariquiey, 2005. Impreso.

Jacobs, Joseph y Xan López Domínguez. *Els tres porquets*. Trad. Fernando Santos. Barcelona: Baranova, 2003. Impreso.

Kimiko. *Los tres cerditos*. Trad. Rafael Ros. Barcelona: Corimbo, 2010. Impreso.

Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie y Angela Barret. *Bella y Bestia*. Trad. Miguel Ángel Mendro Valente. Madrid: Kókinos, 2006. Impreso.

Le Thanh, Tai-Marc y Rébecca Dautremer. *Babayaga*. Trad. P. Rozarena. Vigo: Tambre, 2004. Impreso. Impreso.

Liván, Paco. y Lucie Müllerová. *Gaspar, el pastor de liebres*. Pontevedra: OQO, 2007. Impreso.

--- y Marta Torrao. *Ratón soltero*. Pontevedra: OQO, 2006. Impreso.

--- e Iván Prieto. *¡Manda narices!* Pontevedra: OQO, 2005. Impreso.

--- y Roger Olmos. *La cosa que más duele en el mundo*. Pontevedra: OQO, 2005. Impreso.

Maddern, Eric y Paul Hess. *El rey y la semilla*. Trad. Remedios Diéguez Diéguez. Barcelona: Blume, 2009. Impreso.

---. *El Señor Muerte en una avellana*. Trad. Almudena Fruto Velasco. Barcelona: Blume, 2007. Impreso.

- . *Sopa de Clavo*. Trad. Laura Muñoz Fernando. Barcelona: Blume, 2007. Impreso.
- Maestro, Pepe y Laura Barella. *Juan y las habichuelas mágicas*. Zaragoza: Edelvives, 2009. Impreso.
- y Miguel Tanco. *Caperucita Roja*. Zaragoza: Edelvives, 2009. Impreso.
- Mejuto, Eva y Gabriel Pacheco. *Tres deseos*. Pontevedra: OQO, 2007. Impreso.
- y Elia Manero. *El zapatero y los duendes*. Sevilla: Kalandraka Ediciones Andalucía, 2004. Impreso.
- y Sergio Mora. *La casa de la mosca Fosca*. Pontevedra: Kalandraka, 2002. Impreso.
- Méndez, Raquel y Oscar Villán. *Los dos jorobados*. Pontevedra: Kalandraka, 2001. Impreso.
- Menéndez, Elvira y Roser Rius. *La princesa espacial*. Madrid: Bruño, 2002. Impreso.
- Minne, Brigitte. *Hadabruja*. Trad. Ana Bellosta García et al. Jerez de la Frontera: Barbara Fiore, 2005. Impreso.
- Moerbeek, Kees. *Los tres cerditos*. trad. Andrés Fuentes. Barcelona: Pirueta, 2008. Impreso.
- Moeyaert, Bart y Wolf Erlbruch. *El viaje de Olek*. Trad. María Lerna Ayala. Jerez de la Frontera: Barbara Fiore, 2007. Impreso.
- Morandeira, Luisa y Maurizio A.C Quarello. *Mister Corb*. Trad. Teresa Duran. Pontevedra: OQO, 2006. Impreso.
- Müller, Jörg. *El soldadito de plomo*. Trad. Eduardo Martínez. Salamanca: Lóguez, 2005. Impreso.
- Natón, Rocío, Lola Nuñez y Claudia Ranucci. *Rita, el hada desordenada*. Zaragoza: Edelvives, 2005. Impreso.
- Negrín, Fabián. *Boca de lobo*. Trad. Aloe Azid. Barcelona: Thule, 2005. Impreso.
- Núñez, Marisa y Teresa Lima. *Huevos duros*. Pontevedra: OQO, 2007. Impreso.
- y Helle Thomassen. *El pollito pelado*. Pontevedra: Kalandraka, 2000. Impreso.
- Ofogo Nkama, Boniface y Elisa Arguilé. *El león Kandinga*. Trad. Silvia Pérez Tato. Sevilla: Kalandraka Ediciones Andalucía, 2009. Impreso.
- Patacrúa y Andres, Kristina. *El puchero trotón*. Pontevedra: OQO, 2009. Impreso.
- y Evelyn Daviddi. *Paco Pasmón*. Pontevedra: OQO, 2007. Impreso.
- y Magicomora. *Verlioka*. Pontevedra: OQO, 2005. Impreso.
- Perrault, Charles Jean-Marc Rochette. *El gato con botas*. Trad. Remedios Diéguez Diéguez. Barcelona: Blume, 2005. Impreso.

- y Jean-Marc Rochette. *Pulgarcito*. Barcelona: Blume, 2005. Impreso.
- y Anne Wilsdorf. *La bella durmiente del bosque*. Trad. Edurne Zunzunegui Lasa. Barcelona: Spes, 2005. Impreso.
- y Miguel Angel Pacheco. *Pulgarcito*. Trad. Joelle Eyheramonno y Emilio Pascual. Barcelona: Ediciones B, 2003. Impreso.
- y Jesús Gabán. *El gato con botas*. Trad. Joelle Eyheramonno y Emilio Pascual. Barcelona: Círculo de Lectores/ Perspectiva Editorial Cultural, 2002.
- . y Eric Battut. *Caperucita Roja*. Trad. Alfonso Nadal. Barcelona: Juventud, 2002. Impreso.
- . y Eric Battut. *Barba Blava*. Trad. Roberto Masisberger. Barcelona: Juventud, 2002. Impreso.
- . y Philippe Dumas. *Les Fades*. Trad. Sara Blaquer. Barcelona: Corimbo, 2002. Impreso.
- e Isabelle Forestier. *Cenicienta*. Trad. Joelle Eyheramonno. Barcelona: Círculo de Lectores/ Perspectiva Editorial Cultural, 2002. Impreso.
- y Roberto Innocenti. *Cenicienta*. Trad. Humpty Dumpty. Barcelona: Lumen, 2001. Impreso.
- y Monse Fransoy. *La Ventafocs*. Adapt. Francesc Boada. Trad. Josep Vallverdà. Barcelona: La Galera, 2000. Impreso.
- Pommaux, Yvan. *El sueño interminable: Una investigación de John Chatterton*. Trad. Leopold Iribarren. Caracas: Ekaré, 2002. Impreso.
- . Detective John Chatterton. Trad. Leopoldo Iribarren. Caracas: Ekaré, 2000. Impreso.
- Poole, Josephine y Angela Barret. *Blancanieves*. Trad. Karin Gottschalk. Madrid: Kókinos, 2007. Impreso.
- Presunto, Ana y Josep Rodés. *Piedra, palo y paja*. Pontevedra: OQO, 2006. Impreso.
- Prieto, Iván. *Azúcar y sal*. Pontevedra: OQO, 2006. Impreso.
- Roberts, Lynn y David Roberts. *Cenicienta: Una historia de amor Art Déco*. Trad. CeCé Minúscula. Barcelona: Lumen, 2003. Impreso.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio y Marc Taeger. *La verdadera historia de Caperucita*. Pontevedra: Kaladraka, 2004. Impreso.
- Roome, Diana Reynolds y Jude Daly. *El elefante no puede dormir*. Trad. Remedios Diéguez Diéguez. Barcelona: Blume, 2005. Impreso.
- Ros i Vilanova, Roser y Cristian Losantos. *La bella y la bestia*. Barcelona: La Galera, 2001. Impreso.

- Rubio, Antonio y Gabriel Pacheco. *El pollito de la avellaneda*. Sevilla: Kalandraka Ediciones Andalucía, 2006. Impreso.
- Scieszka, Jon y Lane Smith. *¡La auténtica historia de los tres cerditos!* Trad. Jorge González Batlle. Barcelona: Thule, 2007. Impreso.
- . *El apuesto hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos*. Trad. Aloe Azid. Barcelona: Thule, 2004. Impreso.
- Sennell, Joles y Pau Estrada. *El mejor novio del mundo*. Barcelona: La Galera, 2000. Impreso.
- Tellechea, Teresa y Philippe Mignon. *Kali y el elefante blanco*. Boadilla del Monte (Madrid): Ediciones SM, 2008. Impreso.
- y Xavier Frehring. *La cigarra y el ratón [un cuento popular del Magreb]*. Boadilla del Monte (Madrid): SM, 2005. Impreso.
- Trivizas, Eugene y Helen Oxenbury. *Los tres cerditos y el cochino feroz*. Trad. Alex Dearden. Barcelona: Ediciones Ekaré, 2009. Impreso.
- Van Haeringen, Annemarie. *La princesa de largos cabellos*. Trad. Goedele de Sterck. México: FCE, 2007. Impreso.
- Ventura, Antonio. *El pájaro y la princesa*. México: FCE, 2001. Impreso.
- Wegman, William, Carole Kismaric y Marvin Heiferman. *Caperucita Roja*. Trad. Rita de Costa. Barcelona: Ediciones B, 2000. Impreso.
- Wiesner, David. *Los tres cerditos*. Trad. Christiane Reyes. Barcelona: Juventud, 2003. Impreso.

## PELÍCULAS

Corpus de películas de cuentos de Hadas (Estrenadas Entre 2000-2010). Selección a partir del corpus manejado por Jack Zipes en *The Enchanted Screen: The Unknown History Of Fairy-Tale Films*.

*Les Amants Criminels*. Dir. François Ozon. Fidélité Productions, Arte France Cinéma: 1999. Fílmico.

*Artificial Intelligence*. Dir. Steven Spielberg. Warner Bros. DreamWorks SKGm, Amblin Entertainment & Stanley Kubrick Productions: 2001. Fílmico.

*Azur et Asmar*. Dir. Michel Ocelot. Nord-Ouest Films: 2007. Fílmico.

*Le Barbe Blue*. Dir. Catherine Breillat. Flach Film, CB Films & Arte France: 2009. Fílmico.

*Barbie as Rapunzel*. Dir. Owen Hurley. Mainframe Entertainment & Mattel: 2001. Fílmico.

*La Belle Endormie*. Dir. Catherine Breillat. Arte France, CB Films & Flach Film: 2010. Fílmico.

*Branca de Neve*. Dir. João César Morteiro. Madragoa Filmes, Radiotevisão Portuguesa (RTP): 2000. Fílmico.

*The Brothers Grimm*. Dir. Terry Gilliam. Dimension Films & Metro-Goldwyn-Mayer: 2005. Fílmico.

*Blood Tea and Red String*. Dir. Christiane Cegavske. 2006.

*A Cinderella Story*. Dir. Mark Rosman. Warner Bros & Gaylord Films: 2004. Fílmico.

*Confessions of an Ugly Stepsister*. Dir. Gavin Millar. Alliance Atlantis Communications, Delux Productions & Glass Slipper Productions: 2002. Fílmico.

*Enchanted*. Dir. Kevin Lima. Walt Disney Pictures: 2007. Fílmico.

*The Fall*. Dir. Tarsem Singh. Artists Studio & BBC Northern Ireland: 2006. Fílmico.

*The Fast Runner*. Dir. Zacharias Kunuk. Aboriginal Peoples Television Network Canada Television & Cable Production Fund License Program (CTCPF): 2002. Fílmico.

*Hansel and Gretel*. Dir. Yim Pil-Sung. Barunson Film Division & CJ Entertainment: 2007. Fílmico.

*Happily Never After*. Dir. Paul Bolger. Lions Gate Entertainment & Odyssey Entertainment: 2006. Fílmico.

*Hard Candy*. Dir. David Slade. Vulcan Productions, Launchpad Productions: 2005. Fílmico.

*Hoodwinked*. Dir. Cory Edwards and Todd Edwards. Weinstein Company, Kanbar Entertainment & Kanbar Animation: 2005. Fílmico.

- How to Train Your Dragon*. Dir. Dean DeBlois y Chris Sanders. DreamWorks Animation: 2010. Fílmico.
- I Was a Rat*. Dir. Lurie Lynd. BBC Children's Drama & Catalyst Entertainment Production: 2001. Fílmico.
- Jack and the Beanstalk*. Dir. Gary Tunncliffe. Avalon Family Entertainment: 2010. Fílmico.
- El laberinto del fauno*. Dir. Guillermo del Toro. Estudios Picasso, Tequila Gang y Esperanto Filmoj: 2006. Fílmico.
- The Lady in the Water*. Dir. M. Night Shyamalan. Warner Bros. Blinding Edge Pictures & Legendary Pictures: 2006. Fílmico.
- The Little Mermaid II: Return to the Sea*. Dir. Jim Kammerud and Brian Smith. Walt Disney Television Animation, Walt Disney Animation Canada: 2000. Fílmico.
- The Little Mermaid III: Ariel's Beginning*. Dir. Peggy Holmes. DisneyToons Studio: 2008. Fílmico.
- No Such Thing*. Dir. Hal Hartley. American Zoetrope & Icelandic Film: 2001. Fílmico.
- Ondine*. Dir. Neil Jordan. Wayfare Entertainment: 2009. Fílmico.
- Otes ek*. Dir. Jan Svankmajer. Athanor, Barrantov Biografia, FilmFour & Illumination Films: 2000. Fílmico.
- Ponyo*. Dir. Hayao Miyazaki. Studio Ghibli & Nippon Television Network: 2008. Fílmico.
- The Princess and the Frog*. Dir. Ron Clements y John Musker. Walt Disney Pictures: 2009. Fílmico.
- Rusalka*. Dir. Anna Melikyan. Central Partnership: 2007. Fílmico.
- The Secret of Kells*. Dir. Tomm Moore y Nora Twomey. Paul Young & Didier Burnner: 2009. Fílmico.
- Shrek 2*. Dir. Andrew Adamson, Kelly Asbury & Conrad Vernon. Dreamworks & Pacific Data, 2004. Fílmico.
- Shrek the Third*. Dir. Chris Miller & Raman Hui. Dreamworks & Pacific Data, 2007. Fílmico.
- Sita Sings the Blues*. Dir. Nina Paley. 2008. Fílmico.
- Shrek Forever After*. Dir. Mike Mitchell. Dreamworks & Pacific Data, 2010. Fílmico.
- Sleeping Betty*. Dir. Claude Cloutier. National Film Board of Canada (NFB): 2007. Fílmico.
- Spirited Away*. Dir. Hayao Miyazaki. Tokuma Shoten, Studio Ghibli & Nippon Television Network: 2001. Fílmico. *The Sorcerer's Apprentice*. Dir. David Lister. Walt Disney Pictures: 2002.
- Stardust*. Dir. Matthew Vaughn. Paramount Pictures: 2007. Fílmico.

*Sydney White*. Dir. Joe Nussbaum. Morgan Creek Productions, SW7D Productions & Clifford Werber Productions: 2007. Fílmico.

*Tangled*. Dir. Nathan Greno y Byron Howard. Walt Disney Animation Studios & Walt Disney Pictures: 2010. Fílmico.

*Teeth*. Dir. Mitchell Lichtenstein. Pierpoline Films: 2007. Fílmico.

*La véritable histoire du Chat Botté*. Dir. Jerome Deschamps, Pascal Hérold, Macha Makeleff. Herold and Family, MK2 Productions et France 3 Cinéma: 2009. Fílmico.

*The Year of the Fish*. Dir. David Kaplan. Funny Cry Happy: 2007. Fílmico.

**CORPUS ANALIZADO Y DESESTIMADO**

- Afanásiev, Alexandr N. *El vampiro y otros cuentos: Cuentos populares rusos IV*. Trad. Isabel Vicente. Madrid: Anaya, 2008. Impreso.
- . *La princesa hechizada y otros cuentos: Cuentos populares rusos III*. Trad. Isabel Vicente. Madrid: Anaya, 2008. Impreso.
- . *El anillo mágico y otros cuentos: Cuentos populares rusos II*. Trad. Isabel Vicente. Madrid: Anaya, 2007. Impreso.
- Andersen, Hans Christian. *Contes d'Andersen*. Adapt. J. Franco. Alzira [Valencia]: Bromera, 2005. Impreso.
- . *Cuentos*. Trad. Blanca Ortiz Ostale. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2005. Impreso.
- . *La reina de las nieves y otros cuentos de Andersen*. Trad. María Victoria Martínez Vega. León: Everest, 2005. Impreso.
- Barber, Antonia. *Cuentos ocultos de Europa del Este*. Trad. Jorge González Batlle. Barcelona: Blume, 2003. Impreso.
- Borovsky, Luisa, ed. *Historias mágicas de Oriente*. Trad. Khalatbaree, Farideh y Mohammad Reza Yusefi. Barcelona: Brosquil, 2005. Impreso.
- Bravo-Villasante, Carmen. *Cuentos populares de Iberoamérica*. Madrid: Gaviota, 2005. Impreso.
- Calleja, Seve (comp.). *Basajaun, el señor del bosque: Cuentos y leyendas populares vascos*. Madrid: Gaviota, 2005. Impreso.
- Cardeñoso, Concha. *Más cuentos de Maricastaña*. Barcelona: Timun Mas, 2001. Impreso.
- Durán, Teresa. *Gigantones; Enanitos*. Barcelona: Edebé, 2005. Impreso.
- Escuder Palau, Tomás. *Contalles valencianes*. Barcelona: Cadí, 2005. Impreso.
- Esterl, Arnica. *Los mejores cuentos de las 1001 noches*. Trad. María Teresa Marcos Bermejo. Boadilla del Monte (Madrid): S.M., 2007. Impreso.
- Franco, Josep. *Rondalles Valencianes*. Alzira: Bromera, 2008. Impreso.
- Gaban, Jesus et al. *El libro de los cuentos y leyendas de América Latina y España*. Barcelona: Ediciones B, 2000. Impreso.
- Gasol, Anna y Teresa Blanch. *Cuentos japoneses*. Barcelona: Edebé, 2009. Impreso.
- Grimm, Jacob y Wilhelm. *Los mejores cuentos de los hermanos Grimm*. Trad. Luis Sepúlveda. León: Everest, 2007. Impreso.

---. *Mis cuentos preferidos de los hermanos Grimm*. Adapt. Alberto Jané. Barcelona: Combel, 2007. Impreso.

---. *La bella durmiente y otros cuentos: Cuentos completos II*. Trad. Karin Gottschalk Madrid: Anaya, 2006. Impreso.

---. *Caperucita Roja y otros cuentos: Cuentos completos I*. Trad. María Antonia Seijo. Madrid: Anaya, 2006. Impreso.

---. *La llave de oro y otros cuentos: Cuentos completos*. Trad. María Antonia Seijo. Madrid: Anaya, 2006. Impreso.

---. *Piel de oso y otros cuentos: Cuentos completos III*. Trad. María Antonia Seijo. Madrid: Anaya, 2006. Impreso.

---. *Cuentos de los hermanos Grimm*. Trad. RoxanMadrid: Gaviota, 2005. Impreso.

---. *Hans Christian Andersen. Los maravillosos cuentos de siempre*. Trad. María Antonia Seijo. Madrid: Anaya, 2002. Impreso.

---. *El señor Korbes y otros Cuentos de Grimm*. Trad. Pedro Gálvez. Valencia: Media Vaca, 2001. Impreso.

Guelbenzu, José María. *25 cuentos tradicionales españoles*. Trad. Madrid: Siruela / Barcelona: Aura Comunicación, 2005. Impreso.

Herreros, Ana Cristina y Jesús Gabán. *25 cuentos populares de miedo*. Madrid: Siruela, 2009. Impreso.

--- y Jesús Gabán. *Libro de las brujas españolas*. Madrid: Siruela, 2009. Impreso.

---. *Cuentos del Mediterráneo*. Boadilla del Monte [Madrid]: S.M., 2005. Impreso.

Mandela, Nelson, comp. *Mis cuentos africanos*. Trad. María Corneiro. Madrid: Siruela, 2007. Impreso.

Matthews, Caitlín. *Cuentos de hadas: leyendas celtas*. Barcelona: Elfos, 2004. Impreso.

Matthews, John. *El libro de los gigantes, fantasmas y duendes: Relatos tradicionales de todo el mundo*. Trad. Roberto C. Rosaspini. Barcelona: Brosquil, 2003. Impreso.

Miranda Ruíz, Xosé. *Contos prodixiosos I. Contos da tradición oral*. Vigo: Xerais, 2004. Impreso.

---. *Contos prodixiosos II. Contos da tradición oral*. Vigo: Xerais, 2004. Impreso.

Olafsson, Kristin R. y Marisol Alvarez eds. *Cuentos populares islandeses*. Reikiavik [Islandia]: Iceland Review, cop. 2000. Impreso.

Orihuela, Luz. *El pastor mentiroso; Como la sal; El soldadito de plomo; El león y el ratón*. Barcelona: Combel, 2007. Audio libro.

- Perrault, Charles. *Cuentos de hadas*. Trad. Luis Alberto Cuenca. Madrid: Rey Lear, 2008. Impreso.
- . *Cuentos*. Trad. Elena Ruis. Barcelona: Edhasa, 2003. Impreso.
- . *Cuentos de Charles Perrault*. Trad. Luis Bonmati Mingnot. Zaragoza: Edelvives, 2003. Impreso.
- . *Cuéntame un cuento 4*. Adapt. Concha Cardeñoso. Barcelona: Timun Mas, 2000. Impreso.
- Revejo, Carlos. *Cuentos a la luz de un candil: cincuenta cuentos de hadas, astucias y encantamientos*. Madrid: SM, 2001. Impreso.
- Rodari, Gianni. *Biblioteca de los cuentos de Gianni Rodari*. Trad. Mario Merlino. Barcelona: Edebé, 2006. Impreso.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio. *Mis favoritos. Cuentos de animales*. Sevilla: Algaida, 2007. Impreso.
- . *Mis favoritos. Cuentos de costumbres*. Sevilla: Algaida, 2007. Impreso.
- . *Mis favoritos. Cuentos maravillosos*. Sevilla: Algaida, 2007. Impreso.
- . *Cuentos de la Media Lunita 1*. Sevilla: Algaida, 2006. Impreso.
- . *Cuentos de la Media Lunita 2*. Sevilla: Algaida, 2006. Impreso.
- . *Cuentos de la Media Lunita 3*. Sevilla: Algaida, 2006. Impreso.
- . *Cuentos de la Media Lunita 4*. Sevilla: Algaida, 2006. Impreso.
- Strausfeld, Michi y Ramón Besora, eds. *25 cuentos populares de los 5 continentes*. Trad. Ramón Besora. Madrid: Siruela /Barcelona: Aura Comunicación, 2007. Impreso.
- . *25 cuentos populares de Europa*. Madrid: Siruela; Barcelona: Aura Comunicación, 2006. Impreso.
- Strich, Christian ed. *El libro de los 101 cuentos: los cuentos más bellos de toda Europa*. Madrid: Anaya, 2005. Impreso.
- Urbina, Pedro Antonio. *Cuentos de mar, osos, tigres y panteras*. Madrid: Palabra, 2004. Impreso.
- Uribe, Verónica ed. *El libro de oro de los niños*. Caracas: Ekaré, 2005. Impreso.
- . *El libro de oro de los cuentos de hadas*. Caracas: Ekaré, 2003. Impreso.

**FUENTES PRIMARIAS NO PERTENECIENTES AL CORPUS**

**(ÁLBUMES Y PELÍCULAS)**

Ahberg, Janet y Allan Ahberg. *El cartero simpático o unas cartas esepciales*. Trad. Antoni Vincens y Xabier Roca. Barcelona: Destino, 1991.

Browne. Anthony. *Mi mamá*. Trad. Carmen Esteva. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Browne. Anthony. *Mi papá*. Trad. Juan Camilo Sierra. Carmen Esteva. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Browne, Anthony. *Voces en el parque*. Trad. Carmen Esteva. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Browne. Anthony. *El túnel*. Trad. Carmen Esteva. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Browne. Anthony. *Gorila*. Trad. Carmen Esteva. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Cole, Babette. *El libro apestoso*. Trad. Francisco Segovia. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Dahl, Roald. *Cuentos en versos para niños perversos*. Trad. Miguel Azaola. Madrid: Alfaguara, 1982.

Gomi, Taro. *Todos hacemos caca*. Trad. Leopoldo Iribarren. New York: Kane/Miller Books, 1997.

Holzwarth, Werner y Wolf Erlbruch. *El topo que quería saber quién se había hecho aquello en su cabeza*. Trad. Miguel Azaola. Madrid: Alfaguara, 2007.

Munsch, Robert y Michael Martchenko. *La princesa vestida con una bolsa de papel*. Trad. Shirley Langer. Toronto: Annick Press, 1991.

Pescetti, Luis. *Caperucita Roja, tal como se la contaron a Jorge*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

Wadell, Martin y Patric Benson. *La princesa peleona*. Madrid: Anaya, 1999.

Wayne-Von-Königslöw. *En la poceta*. Caracas: Ediciones Ekaré/Banco del Libro, 1989.

\*\*\*

*Blancanieves y los siete enanitos*. Dir. David Hand et al. Walt Disney Pictures: 1937.

*La Bella y la Bestia*. Dir. Gary Trousdale y Kirk Wise. Walt Disney Pictures: 1991.

*Cenicienta*. Dir. Clyde Geronomi et al. Walt Disney Productions: 1950.

*Cenicienta*. Dir. Kenneth Branagh. Walt Disney Pictures: 2015.

*El graduado*. Dir. Mike Nichols. United Artist Studios: 1967.

*Gato con Botas*. Dir. Walt Disney. Laugh-0-Gram Films: 1922.

*La Sirenita*. Dir. Ron Clements y John Muerker. Walt Disney Pictures: 1989.

*Three Little Pigs*. Dir. Burt Gillett. Walt Disney Productions: 1933.

## FUENTES SECUNDARIAS

Adorno, Theodor W. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge, 1991. Impreso.

--- y Edgar Morin. *La industria cultural*. Trad. Susana Constante. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1967. Impreso.

Aguirre Romero, Joaquín M. "Intertextualidad: algunas aclaraciones". *Literaturas.com* Sept. 2001. Web. 3 Feb. 2015. <http://www.literaturas.com/16colaboraciones2001jmaguirre.htm>

Alberghene, Janice M. "Humor in Children's Literature." *Journal of Children in Contemporary Society: Humor and Children's Development. A Guide to Pactical Applications* 2.1/2 (1988/1989): 223 — 245. Impreso.

Albero, Jaume. *La fantasia infantil i Walt Disney. Usos educatius i trampes mediàtiques del conte de fades*. Lleida: Pagès Editors, 2004. Impreso.

Alexander, Lily. "Storytelling in Time and Space: Studies in the Chronotope and Narrative Logic on screen." *Journal of Narrative Theory* 37.1 (2007): 27-64. Impreso.

Almodovar, A.R. "Introducción." *Cuentos al amor de la lumbre I*. Madrid: Anaya, 2000. 3-15. Impreso.

Altmann, Anna E. "Parody and Poesis in Feminist Fairy Tales." *Canadian Children's Literature*. 73 (1994): 24-41. Impreso.

Appadurai, Arjun. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy." *Public Culture* 2(2) 1990: 1-24. Impreso.

Ariès, Phillipe. *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. Trad. Robert Baldick. New York: Vintage Books, 1962. Impreso.

Aristóteles. *Poética*. Trad. Ángel J. Cappelletti. Monte Ávila Editores: 1998.

Ashliman, D.L. *Folk and Fairy Tales: a Handbook*. Westport, CT: Greenwood Press, 2004. Impreso.

Bacchilega, Cristina. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. Impreso.

Bajour, Cecilia. "¿Quién es el dueño de la verdad? Los problemas de la ficción en ¡La verdadera historia de los tres cerditos! de Jon Scieszka y Lane Smith". *Imaginaria* 188, 2006. Web. 2 julio. 2009. <http://www.imaginaria.com.ar/18/8/el-dueno-de-la-verdad.htm>

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1984. Impreso.

---. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel." *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson & Mitchael Holquist. Austin: University of Texas, 1981. Impreso.

Baldick, Chris. *Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press, 2008. Impreso.

Barth, John. "The Literature of Exhaustion." *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press, 1984. Impreso.

Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Trad. José Miguel Marinas. México D.F.: Siglo XXI, 2007. Impreso.

Bauman, Zigmunt. *Globalization: The Human Consequences*. New York: Columbia University Press, 1998. Impreso.

Bariaud, Françoise "Age Differences in Children's Humor". En: *Journal of Children's Literature in Contemporary Society*. McGhee, Paul E. & Mary Frank eds. *Understanding and Promoting the Development of Children's Humor: A Guide to Practical Applications. / Journal of Children in Contemporary Society* 20 1/2 1988: 15-45. Impreso.

Beckett, Sandra L. *Recycling Red Ridding Hood*. New York: Routledge, 2002. Impreso.

---. "Parodic Play with Painting in Picture Books". *Children's Literature* 29 (2001): 175-195. Impreso.

Bellorín, Brenda. "La poética documental de Roberto Innocenti: iniciación en la ética y la historia". *Arte y Álbumes ilustrados. Catálogo del III Salón del Álbum Infantil Ilustrado*. Ed. Antonio Ventura. Ayuntamiento de Alicante: Alicante, 2011.

---. "Efectos especiales: el peso de los aspectos materiales del libro-álbum en adaptaciones actuales de *Los tres cerditos*" *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Eds. Teresa Colomer, Bettina Kümmerling-Meibauer, and María C. Silva-Díaz. Barcelona: GRETEL; Caracas: Banco del Libro, 2010.

---. "Los cuentos de hadas post-Disney: el caso de *Los tres cerditos*". Tesina. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. Impreso.

Benjamin, Walter. "El narrador". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991: 111-134. Impreso.

---. "Experiencia y pobreza". *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1982: 167-173. Impreso.

---. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1982: 17-59. Impreso.

---. "La tarea del traductor". *Angelus Novus*. Trad. H.A. Murena Barcelona: Edhasa, 1971: 128-143. Impreso.

Beriaín, Joxetxo. *La lucha de los dioses en la modernidad: del monoteísmo religioso al politeísmo cultural*. Barcelona: Anthropos, 2000. Impreso.

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Silvia Furió. Barcelona: Editorial Crítica, 1997. Impreso.

Bortolotti, Gary R. & Linda Hutcheon. "On the Origin of Adaptation: Rethinking Fidelity Discourse and «Success» —Biologically." *New Literary History* 38.3 (2007): 443-458. Impreso.

Bottigheimer, Ruth B. *Fairy Tales: A New History*. New York: State University of New York, 2009. Impreso.

---. "Misperceived Perceptions: Perrault's Fairy Tales and English Children's Literature." *Children's Literature* 30 (2002): 1-18. Impreso.

---. *Grimms's Bad Girls & Bold Boys: The Moral and Social Vision of Fairy Tales*. New Haven and London: Yale University Press, 1987. Impreso.

---. *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusions, and Paradigm*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986. Impreso.

Bruzzone, Gian Maria. "Érase una vez Walt Disney". *Cuadernos de literatura infantil y juvenil* 15 (1990): 24-35. Impreso.

Buckingham, David. *After the Death of Childhood: Growing up in the Age of Electronic Media*. Cambridge: Polity Press, 2000. Impreso.

Campbell, Joseph. "The Fashioning of Living Myths": *Jungian Literary Criticism*. Richard P. Sugg, ed. Evanston: Northwestern University Press, 1992. Impreso.

---. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Trad. Luisa Josefina Hernández. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959. Impreso.

Campos Fernández Figares, María del Mar. "Las sagas en formato audiovisual: de la literatura al cine y la televisión". *Primeras Noticias. Literatura Infantil y Juvenil* 221 (2006): 67-72. Impreso.

Chapman, Anthony J. & Hugh C. Foot, eds. *It's a Funny Thing, Humour: International Conference on Humour & Laughter*. Oxford: Pergamon Press, 1977. Impreso.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1989. Impreso.

Cherie, Allan. *Playing with Picturebooks: Postmodernism and Postmodernesque*. New York: Palgrave MacMillan, 2012. Impreso.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997. Impreso.

Clark, Cristina. "Children's and Young People's Readings Today: Findings from the 2011 National Literacy Trust's Annual Survey." *Literacytrust.org.uk* 2012. Web. 7 abril. 2015. [http://www.literacytrust.org.uk/assets/0001/8829/Young\\_people\\_s\\_reading\\_2012\\_-\\_Final.pdf](http://www.literacytrust.org.uk/assets/0001/8829/Young_people_s_reading_2012_-_Final.pdf)

Clark, Dorothy G. "Hyperread: Children's Literature, CD-Roms, and the New literacy." *The Lion and the Unicorn* 30 (2006): 337-359. Impreso.

Collins, Jo & John Jervis. *Uncanny Modernity: Cultural Theories, Modern Anxieties*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan, 2008. Impreso.

Cooper, Jean C. *Cuentos de hadas: alegorías de los mundos internos*. Málaga: Sirio, 1986. Impreso.

Colomer, Teresa. "Álbumes ilustrados y cambio de valores en el cambio de siglo". Eds. Teresa Colomer, Bettina Kümmerling-Meibauer y María Cecilia Silva-Díaz. *Cruces de miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Caracas: Banco del Libro; Barcelona: GRETEL, 2010. Impreso.

---. "La educación sentimental en los libros actuales". *6º Encontro Nacional / 4º Encontro Internacional de investigação em leitura, literatura infantil & ilustração*. Braga: Universidade do Minho, 2008. Impreso.

---. "La formación y renovación del imaginario cultural: el caso de Caperucita Roja". Eds. Lluch, Gemma y Montse Jutge. *De la narrativa oral a la literatura para niños*. Bogotá: Norma, 2006. Impreso.

---. "La biblioteca de la humanidad". *Cuadernos de Pedagogía* 352 diciembre (2005): 25-28. Impreso.

---. *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. Barcelona: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998. Impreso.

---. et al. *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002. Impreso.

--- y Teresa Durán. "La literatura en la etapa de educación infantil". *Didáctica de la lengua en la educación infantil*. Eds. Montserrat Bigas y Montserrat Correig. Madrid: Síntesis, 2000. Impreso.

Cortázar, julio. "Algunos aspectos del cuento". *Cuadernos hispanoamericanos* 255 (marzo 1971): 403-406. Impreso.

Cross, Julie. *Humor in contemporary Junior Literature*. New York: Routledge, 2011. Impreso.

Cuadra, Alvaro. "La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital". W.benjamin.org 2007. Web. 1 nov. 2010. [http://www.wbenjamin.org/obra\\_de\\_arte.html](http://www.wbenjamin.org/obra_de_arte.html)

Dautant, Maité. "El humor en los libros para niños". *Barataria* 11 2009: 2-7. Impreso.

Darnton, Robert. *La gran matanza de los gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Trad. Carlos Valdés. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.

Davenport, Tom. "Some Personal Notes on Adapting Folk-Fairy Tales to Film." *Children's Literature* 9 1981: 107-115. Impreso.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka pour une littérature mineure*. Paris: Les Editions de Minuit, 1975. Impreso.

DeMause, Lloyd. "The Evolution of Childhood". *The History of Childhood*. Ed. DeMause, Lloyd. New York: Psychohistory Press, 1974. Impreso.

Dondis, D.A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1988. Impreso.

- Doughty, Amie A. *Folktale Retold: A Critical Overview of Stories Updated for Children*. Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2006. Impreso.
- Dresang, Eliza T. "Radical Change Theory, Postmodernism, and Contemporary Picturebooks". *Postmodern Picturebooks: Play, Parody, and Self-Referentiality*. Eds. Lawrence R. Sipe & Sylvia Pantaleo. New York: Routledge-Taylor & Francis, 2008. Impreso.
- Dundes, Alan. *Interpreting Folklore*. Bloomington: Indiana University Press, 1980. Impreso.
- Duran Armengol, Teresa. *Álbumes y otras lecturas: análisis de los libros infantiles*. Barcelona: Editorial Octaedro, 2009. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Idées. Paris: Gallimard 1963. Impreso.
- Ewers, Hans-Heino. "A Meditation on Children's Literature in the Age of Multimedia". *Children's Literature Global and Local: Social and Aesthetic Perspectives*. Oslo: Nous Press, 2005: 255-264. Impreso.
- Farrell, Michèle. "Celebration and Repression in Feminine Desire in Mme d'Aulnoy's Fairy Tale: La chatte blanche." *L'Esprit Créateur* 29.3 (1989): 52-64. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso". *Obras Completas XVII*. Trad. J.M. Charcot. Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 1976: 217-251. Impreso.
- Friedmeyer, Wendy. "The Disneyfication of Folklore: Adolescence and Archetypes." Teachingliterature.org 19 May 2003. Web. 14 jun. 2011. [http://www.teachingliterature.org/teachingliterature/pdf/story/disneyfication\\_friedmeyer.pdf](http://www.teachingliterature.org/teachingliterature/pdf/story/disneyfication_friedmeyer.pdf)
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*. Trad. E. Simons. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991. Impreso.
- Geer, Jennifer. "J.M. Barrie Gets the Miramax Treatment: Finding (and Marketing) Neverland". *Children's Literature Association* (2007): 193-212. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Giroux, Henry A. "Are Disney Movies Good for Your Kids?" *Kinderculture. The Corporate Construction of Childhood*. Eds. Shirley R. Steinberg y Joe L. Kincheloe. Oxford: Westview Press, 1997. Impreso.
- Golden, Joanne M. *The Narrative Symbol in Children's Literature: Exploration in the Construction of Text*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 1990. Impreso.
- Greenblatt, Stephen. "Introduction." *Representing the English Renaissance*. Ed. Greenblatt, Stephen. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1988. Impreso.
- Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique structural. Recherche de méthode*. Paris: P.U.F., 1986. Impreso.
- Haase, Donald. "Decolonizing Fairy-tale Studies." *Marvels & Tales* 24.1 2010: 17-38. Impreso.

Hade, Daniel. "Storytelling: Are Publishers Changing the Way Children Read?" *Horn Book Magazine* Sept-Oct 2002: 509-517. Impreso.

Hall, Stuart. "Old and New Identities, Old and New Ethnicities." *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Ed. Anthony D. King. Binghamton: State University of New York Press, 1991: 41-68. Impreso.

Hantiu, Ecaterina. "An (Un)Usual Transatlantic Traveller: The European Fairy Tale." *The Round Table. Patium Journal of English Studies* 1.1 Spring 2008. The Round Table. Web. 8 junio. 2011. [http://www.theroundtable.ro/index.php?option=com\\_content&view=article&id=8&Itemid=5](http://www.theroundtable.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=5)

Harries, Elizabeth Wanning. *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press, 2003. Impreso.

Hasting, A.Waller. "Moral Simplification in Disney's The Little Mermaid." *The Lion and the Unicorn* 17 1993: 83-92. Impreso.

Heisig, James W. "Bruno Bettelheim and the Fairy Tale." *Children's Literature* 6 197: 81-114. Impreso.

Held, Jacqueline. *L'imaginaire au pouvoir: Les enfants et la littérature fantastique*. Paris: Les Editions Ouvrières, 1977. Impreso.

Henke, Jill Birnie, Diana Zimmerman and Nancy J. Smith. "Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine." *Women Studies in Communication* 19.2 (1996): 229-249. Impreso.

Heuscher, Julius E. "Humour and Fairy Tales: Quest for Wider Worlds." *It's a Funny Thing, Humour*. Eds. Chapman, Anthony J., Hugh C. Foot. Oxford: Pergamon Press, 1977. Impreso.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988. Impreso.

---. *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985. Impreso.

James, Kathryn. "Crossing the Boundaries: Scatology, Taboo and the Carnavalesque in the Picture Book." *Papers* 12.3 2002: 19-27. Impreso.

Janer, Maria de la Pau. *Les rondalles del cicle de l'espos transformat: Pervivència en la literatura catalana de de tradició oral*. Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea, 1993. Impreso.

Jordanova, Ludmilla. "Children in History; Concepts of Nature and Society." *Children, Parents and Politics*. Ed. G. Scarre. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Impreso.

Jorgesen, Jane. "Monstrous Skin and Hybrid Identities in Cathrynne M.Valent's The Orphan's Tale." *Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales: How Applying New Methods Generates New Meanings*. Ed. Kércy, Anne. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2011: 1-16. Impreso.

- Joosen, Vanessa. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Detroit: Wayne State University Press, 2011. Impreso.
- . "Fairy-Tale Retelling Between Art and Pedagogy". *Children's Literature in Education* 36. 2 June 2005: 129-139. Impreso.
- Jones, Steven Swann. *The Fairy Tale: The Magic of Imagination*. New York: Twayne Publishers, 1995. Impreso.
- Jung, Carl Gustav. "Conscious, Unconscious and Individuation." *Collected Works of C. G. Jung 9.1: The Archetypes of the Collective Unconscious*. Trad. Stanley Godman. Princeton: Princeton University Press, 1968: 489-524. Impreso.
- . "Adaptation, Individuation, Collectivity." *Collected Works of C. G. Jung 18: Symbolic Life*. Trad. Stanley Godman. Princeton: Princeton University Press, 1979: 1084-1106. Impreso.
- King, Shelley. "Democratic Reading: Ideology and Genre in Pullman's *I Was a Rat!*" *Children's Literature* 37 2009: 165-193. Impreso.
- Knapton, Sarah. "Reading Fairy Stories to Children is harmful, says Richard Dawkins." *The Telegraph* 4 junio 2014. Web. 9 junio 2014. <http://www.telegraph.co.uk/news/science/science-news/10875912/Reading-fairy-stories-to-children-is-harmful-says-Richard-Dawkins.html>
- Knoepfmacher, Ulrich. C. "Introduction: Literary Fairy Tales and the Value of Impurity". *Marvels & Tales* 17 (2003): 15-36. Impreso.
- Kress, Gunther y Theo van Leeuwen. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge, 2005. Impreso.
- Kristeva, Julia. "Bajtín: la palabra, el diálogo y la novela". *Semiótica* 1. Trad. José Martín Arincibia. Madrid: Espiral-Fundamentos, 1978. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*. Trad. C. Jacobson and B.G. Schoepf. London: Allen Lane, 1968. Impreso.
- Lieberman, Marcia K. "'Some Day My Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale." *Don't Bet On the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Ed. Jack Zipes. New York: Routledge, 1987: 185-200. Impreso.
- Lewis, David. *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing text*. London/ NewYork: Routledge Falmer, 2001. Impreso.
- Lluch, Gemma. "De los narradores de los cuentos folclóricos a Walt Disney: un camino hacia la homogenización". Eds. Gemma Lluch y Montse Jutge. *De la narrativa oral a la literatura para niños*. Bogotá: Norma, 2006. Impreso.
- y Montse Jutge. "Walt Disney: el creador del nostre imaginari". *Faristol* 42 2002: 6-9. Impreso.

Lurie, Alison. *Don't Tell the Grown-Ups: Why Kids Love the Books they Do*. New York: Avon Books, 1990. Impreso.

Lüthi, Max. *The European Folklore: Form and Nature*. Pennsylvania: The Institute for the Study of Human Issues, 1982. Impreso.

Lyon Clark, B. *Kiddie Lit: The Cultural Construction of Children's Literature in America*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2003. Impreso.

Lyotard, Jean-François. *La postmodernidad (explicada a los niños)*. Trad. Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1994. Impreso.

MacLuhan, Marshal, Bruce R. Powers. *The Global Village: Transformation in World Life and Media in the 21st Century*. New York: Oxford University Press, 1989. Impreso.

Malarte-Felman, Claire. "Folk Materials, Re-Visions, and Narrative Images: the Intertextual Games the Play". *Children's Literature Association Quarterly* 28 2003-2004: 210-217. Impreso.

Manresa, Mireia. *L'Universe lector adolescent. Dels habits de la lectura a la intervenció educativa*. Barcelona: Rosa Sensat, 2013. Impreso.

Mause, Lloyd (ed.). *A History of Childhood*. New York: Psychohistory Press, 1974. Impreso.

McCallum, Robyn. "Metafiction and Experimental Works." *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Ed. Peter Hunt & Sheila G. Bannister Ray. New York: Routledge, 1996: 397-409.

MacCann, Donnarae & Olga Richard. *The Child's First Books: A Critical Study of Pictures and Texts*. New York: H.W. Wilson, 1973.

Messerli, Alfred. "Spatial Representation in European Popular Fairy Tale." *Marvels & Tales*, 19.2 (2005): 274-284. Impreso.

Nel, Philip. "Is there a Text in This Marketing Campaign? Literature, Marketing and Harry Potter." *The Lion and the Unicorn* 29 (2005): 236-267. Impreso.

Nikolajeva, Maria. *Retórica del personaje en la literatura para niños*. Trad. Ignacio Padilla. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.

---. *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. London: Routledge, 2009. Impreso.

---. *Aesthetic Approaches to Children's Literature, an Introduction*. Lanham: Scarecrow Press Inc., 2005. Impreso.

---. *Children's Literature Comes of Age*. New York: Garland, 2001. Impreso.

---. "Fairy Tales and Fantasy. From Archaic to Postmodern". *Marvels & Tales* 17 (2000): 138—156.

- . *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature*. Lanham: Scarecrow Press Inc., 1991. Impreso.
- y Carole Scott: *How Picturebooks Work*. New York/London: Routledge, 2006. Impreso.
- Nodelman, Perry. *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2008. Impreso.
- . *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens, Ga.: University of Georgia Press, 1996. Impreso.
- . "The Eye and the I: Identification and First-Person Narratives in Pictures Books". *Children's literature* 19 (1991): 1-30. Impreso.
- Orenstein, Catherine. *Caperucita al desnudo*. Trad. Luis Noriega. Barcelona: Editorial Crítica S.L., 2003.
- Pantaleo, Sylvia & Lawrence R. Sipe, eds. *Postmodernism and Picturebooks: Play, Parody and Self-Referentiality*. New York: Routledge, 2008. Impreso.
- Paradiz, Valerie. *Clever Maids, The Secret History of the Grimm Fairy Tales*. New York: Basic Books, 2005. Impreso.
- Paruolo, Elena, ed. *Brave New Worlds. Old and New Classics of Children's Literature*. Bruxelles: Peter Lang, 2011. Impreso.
- Pershing, Linda & Lisa Gablehouse. "Disney's Enchanted: Patriarchal Backlash and Nostalgia in a Fairy Tale". *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Eds. Pauline Greenhill & Sidney Eve Matrix. Logan: Utha State University Press, 2010. Impreso.
- Piarotas, Mireille. *Des contes et des femmes : Le vrai visage de Margot*. Paris: Editions Imago, 1996. Impreso.
- Postman, Neil. *The Disappearance of Childhood*. New York: Vintage Books, 1994. Impreso.
- Propp, Vladimir. *Las raíces históricas*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998. Impreso.
- . *Morfología del cuento*. Trad. F. Díez del Corral. Madrid: Editorial Fundamentos, 1985. Impreso.
- Rahn, Susan. "Snow White's Dark Ride: Narrative Strategies at Disneyland." *Bookbird* 38 (2000): 19-24. Impreso.
- Robertson, Roland. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage Publications, 1992. Impreso.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio. "Los otros cuentos. El humor en los cuentos populares". *De la narrativa oral a la literatura para niños*. Lluçh, Gemma y Montse Jutge, eds. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006. Impreso.

- Röhrich, Lutz. *Folktale & Reality*. Trad. Peter Tokofsky. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. Impreso. Houndmill.
- Roland, Susan. C.G. *Jung and Literary Theory: The Challenge from Fiction*. Houndmills, London: MacMillan Press, 1999.
- Rossen-Knill, Deborah et al. "The Pragmatics of Verbal Parody". *Journal of Pragmatics* 27 1997: 719-752. Impreso.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emilio, o de la educación*. Trad. Ricardo Viñas. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Impreso.
- Samuels, Andrew, Bani Shorter & Fred Plaut. "Archetype, Myth, Numinosum." *Jungian Literary Criticism*. Ed. Richard P. Sugg. Evanston: Northwestern University Press, 1992: 187-191. Impreso.
- Schenda, Rudolf. "Telling Tales — Spreading Tales: Changes in the Communicative Forms of a popular Genre." Ed. Bottigheimer, Ruth. *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusions, and Paradigm*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986. Impreso.
- Schwarz, Joseph H. *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association, 1982. Impreso.
- Sholes, Robert, James Phelan and Robert Kellogg. *The Nature of Narrative: Revised and Expanded*. London: Oxford University Press, 2006. Impreso.
- Shortsleeve, Kevin. "The Wonderful World of the Depression: Disney, Despotism, and the 1930's or Why Disney Scares Us." *The Lion and the Unicorn* 28 2004: 1-30. Impreso.
- Silva-Díaz, Maria Cecilia. *La metaficción como un juego de niños: Una introducción al los álbumes metaficcionales*. Caracas: Banco del Libro, 2005.
- Silva-Díaz, Maria Cecilia. "Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario". Tesis. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. Impreso.
- Sipe, Lawrence R. "How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships." *Children's Literature in Education* 27 2 (1998): 29-108. Impreso.
- Stam, Robert. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. Impreso.
- Stephens, John and Robyn McCallum. *Retelling Stories, Framing Cultures: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*. New York & London: Garland Publishing, 1998. Impreso.
- . *Language and Ideology in Children's Fiction*. London & New York: Longman, 1992. Impreso.
- Stone, Kay. *Some Day Your Witch Will Come*. Detroit: Wayne University Press, 2008. Impreso.
- Storey, John. *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. Impreso.

- Sugarman, Sally. "Whose Woods Are These Anyhow?" *The Antic Art: Enhancing Children's Literary Experiences Through Film and Video*. Ed. Lucy Rollin. Fort Atkinson: Highsmith Press, 1993:141-151. Impreso.
- Tatar, Maria. *Los cuentos de hadas clásicos anotados*. Trad. Luis Noriega. Barcelona: Ares y Mares, 2004. Impreso.
- . *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*. Princeton: Princeton University, 2003. Impreso.
- . *Off with their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton: Princeton University, 1993. Impreso.
- . "Born Yesterday: Heroes in the Grimm's Fairy Tales". *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusions, and Paradigm*. Ed. Ruth B. Bottigheimer. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986. Impreso.
- Temporal, Josep. *Galàxia Propp. Aspectes literaris i filosòfics de la rondalla meravellosa*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998. Impreso.
- Tiffin, Jessica. *Marvelous Geometry. Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press, 2009. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Simbolismo e interpretación*. Trad. Claudine Lemoine y Mária Russotto. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992. Impreso.
- . *Teorías del simbolismo*. Trad. Carlos A. Herreño. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991. Impreso.
- . *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. Cleveland: Western Reserve University, 1975. Impreso.
- Trilling, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1972. Impreso.
- Van Der Linden, Sophie. "L'album en liberté". *Littérature de Jeunesse, Incertaines frontières*. Paris: Galimard Jeunesse, 2005. Impreso.
- Von Franz, Marie Louise. *Archetypal Patterns in Fairy Tales*. Toronto: Inner City Books, 1997. Impreso.
- . "El proceso de individuación". *El hombre y sus símbolos*. Dir. Carl Gustav Jung. Trad. Luis Escolar Bareño. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997. Impreso.
- . *The Interpretation of Fairy Tales*. Boston: Shambhala Publication, 1996. Impreso.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of the Self-Conscious Fiction*. London & New York: Methuen & Co., 1994. Impreso.
- Weaver, Matthew. "You Can Call Me a Big Bad Wolf But Not a Bore, Says Richard Dawkins." *The Guardian* 5 junio 2014. Web. 9 junio 2014. <http://www.theguardian.com/books/2014/jun/05/richard-dawkins-fairytales-not-harmful>

Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Trad. Luis Legaz Lacambra. Barcelona: Península, 2008. Impreso.

---. "La ciencia como vocación". *El político y el científico*. Trad. Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza editores, 1967: 180-231. Impreso.

White, Elwyn Brooks. "Some Remarks on Humor": *A Subtreasury of American Humor*, 1941. Impreso.

Woods, Naomi. "Domesticating Dreams in Walt Disney's Cinderella." *The Lion and the Unicorn* 20 (1996): 25-49. Impreso.

Zipes, Jack. *Relentless Progress: The Reconfiguration of Children's Literature, Fairy Tales, and Storytelling*. New York: Routledge, 2009. Impreso.

---. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Routledge, 2006.

---. *Why Fairy Tales Stick*. New York: Routledge, 2006. Impreso.

---. *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. New York: Palgrave MacMillan, 2002. Impreso.

---. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2002. Impreso.

---. *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000. Impreso.

---. *Fairy Tale as Myth / Myth as Fairy Tale*. (The Thomas D. Clark Lectures: 1993). Lexington: University Press of Kentucky, 1994. Impreso.





# ANEXOS

## ANEXO 1

### **LIBRO DE CÓDIGOS PARA LA BASE DE DATOS DE LOS ÁLBUMES** **CAMBIOS EN LOS ELEMENTOS NARRATIVOS**

- 1. Perspectiva, focalización y voz narrativa**
  - (1) No focalizada
  - (2) Focalizada
  
- 2. Tipo de focalización (ACEPTA MÚLTIPLES RESPUESTAS)**
  - (1) Protagonista
  - (2) Otros
  
- 3. Relaciones espacio-temporales**
  - (1) Mítico / Idílico (mundo remoto, ahistórico, rural)
  - (2) Lineal / Moderno (con presencia de elementos industriales y postindustriales)
  
- 4. Motivación (ACEPTA MÚLTIPLES RESPUESTAS)**
  - (1) Hambre / Supervivencia
  - (2) Iniciación
  - (3) Acenso / Cambio en el orden social
  - (4) Otros

## COMPLEJIDAD INTERPRETATIVA: DISTANCIA ENTRE EL TEXTO Y EL DESTINATARIO

- (1) Referencia a elementos de la comunicación literaria
- (2) Humor-Absurdo / Comicidad
- (3) Humor-Parodia y desmitificación
- (4) Humor-Trasgresión
- (5) Conocimientos culturales previos
- (6) Metaficción

## COMPLEJIDAD VISUAL A PARTIR DE LA RELACIÓN TEXTO-IMAGEN

### 1. Grado de complejidad

- (1) Acuerdo
- (2) Extensión
- (3) Contradicción

## INFLUENCIA DE LOS MEDIOS Y DE LA LITERATURA: ADECUACIÓN, ADAP- TACIÓN Y TRANSMEDIACIÓN

### 2. Estiramiento y subjetivización del tiempo

- (4) Sí
- (5) No

### 1. Énfasis en los elementos humorístico

- (6) Sí
- (7) No

### 1. Reducción o aumento de la violencia y la sexualidad (un grado más)

- (8) Sí
- (9) No

### 1. Reducción de secuencias narrativas o añadidura de subtramas y nuevos personajes

- (10) Sí
- (11) No

**2. Predominio de lo técnico y complejidad visual**

- (12) Sí  
 (13) No

**1. Referencias a la cultura de masas y los medios en general**

- (14) Sí  
 (15) No

**1. Referencias explícitas a la ficción audiovisual**

- (16) Sí  
 (17) No

**ANEXO 2****ANÁLISIS CUANTITATIVO A PARTIR DEL VACIADO****DE LAS FICHAS DE LOS ÁLBUMES**

Tal como se explicó en la metodología, al comienzo de la investigación se establecieron categorías, subcategorías e indicadores para analizar el corpus. A partir de éstos se diseñó una ficha que luego se utilizó para realizar un primer acercamiento a las obras, a fin de establecer con más exactitud cuáles eran los recursos empleados en los álbumes para actualizar los cuentos de hadas. La ficha estaba conformada por cuatro bloques principales (*cambios narrativos respecto a las formas tradicionales, complejidad interpretativa de acuerdo a la distancia entre el texto y el destinatario, complejidad visual a partir de las relaciones texto-imagen e influencia de los medios y la literatura infantil: adecuación, adaptación y trasmediación*). Los tres primeros bloques de la misma se centran en aspectos que son intrínsecos a la literatura infantil y a los cuentos de hadas, así como a las relaciones que ambos establecen con los lectores. El último bloque se interrelaciona con los anteriores pero desde consideraciones vinculadas con las adecuaciones y variaciones que pueden darse en los cuentos de hadas por el influjo que tienen los medios, la cultura de masas y los recursos de los libros para niños. A través de estos ítems se busca detectar qué tipo de transformaciones y reformulaciones se dan en las obras y si éstas se mantienen cercanas o distantes a la tradición en la que se inscriben. Todo ello, suponiendo que, al tratarse de textos multimodales, buena parte de los cambios se generarían en las imágenes o gracias a la relación entre éstas y el texto.

El análisis de la data recogida en las fichas de los 130 álbumes del corpus permitió observar algunas tendencias, que se resume a continuación en cuadros y gráficas y se interpreta en textos explicativos relativos a cada ítem de la ficha. Estas tendencias se desarrollaron posteriormente en la **PARTE III** a través del estudio detallado de obras que se consideraron representativas de la muestra, bien por su apego a la tradición o su ruptura con la misma o por la manera en que expresan la tensión entre el conservadurismo y la renovación al combinar elementos tradicionales con formas propias de las narrativas de hoy.

En los siguientes cuadros y gráficos se ilustran y comentan brevemente los aspectos más resaltantes de esta fase del análisis, a partir de la frecuencia con la que aparecieron los ítems de la ficha.

## 1. CAMBIOS NARRATIVOS RESPECTO A LAS FORMAS TRADICIONALES

### 1.1. PERSPECTIVA, FOCALIZACIÓN Y VOZ NARRATIVA

Desde dónde se narra un relato determina en gran medida el desarrollo de una historia. Los cuentos de hadas tradicionales suelen contarse desde una perspectiva omnisciente, con lo cual el desplazamiento de esta perspectiva a otra puede ser empleado como un recurso para renovar la historia temática, estructuralmente, etc. Tomando esto en cuenta, se clasificaron las obras entre no focalizadas y focalizadas, considerando el punto de vista elegido en las imágenes, el texto o en ambos códigos.

NARRACIONES FOCALIZADAS Y NO FOCALIZADAS	FRECUENCIA	PORCENTAJE
No Focalizada	111	85,4 %
Focalizada	19	14,6 %
Total	130	100 %

Cuadro1. Narraciones focalizadas y no focalizadas

## PERSPECTIVA NARRATIVA

- No Focalizada
- Focalizada

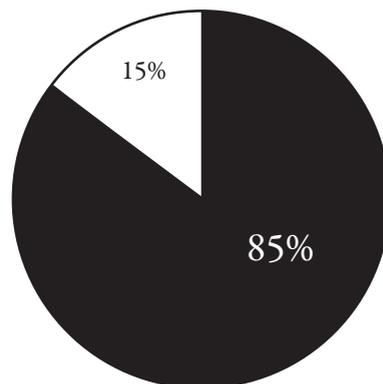


Gráfico 1. Narraciones focalizadas y no focalizadas

Como puede verse en el cuadro 1 y el gráfico 1, en la mayoría de los libros (85.4%) la voz es exterior como corresponde a los cuentos tradicionales. En otras palabras, predomina la tendencia a contar las historias desde una perspectiva omnisciente. Sin embargo, 19 de los 130 libros presentan alguna forma de focalización, lo cual se desvía de la convención. Aunque 14,6% pueda parecer poco de entrada, es un número elevado considerando que, tanto en la literatura infantil como la destinada a adultos, la mayoría de las obras no son focalizadas.

### 1.2. TIPO DE FOCALIZACIÓN

La premisa de esta subcategoría era, por un lado, que la focalización puede ocurrir en más de un personaje o desplazarse a otros elementos de la narración y, por otro, que la focalización tiende a articularse a partir del protagonista, con lo cual una distinción importante era identificar si el foco estaba puesto en el protagonista o en otros. Este ítem de la ficha admitía que hubiese más de una respuesta, considerando que en una misma obra podía haber más de un tipo de focalización a lo largo de su desarrollo o que la imagen podía focalizarse en algo mientras que el texto no lo hiciera o viceversa. Por ello, la frecuencia de las opciones es similar tanto para el “protagonista” y “otros”. En el 19 libros que mostraron una focalización, 14 (51,9%) lo estaban en el protagonista, mientras que en 13 de ellos (48,1%) se encontró al menos alguna forma de focalización adicional. Estos juegos de focalización se consideraron como una tendencia importante, por lo cual a lo largo de la **PARTE III** se indaga sobre cómo se da y qué genera el perspectivismo.

TIPOS DE FOCALIZACIÓN	FRECUENCIA	PORCENTAJE
En el protagonista	14	51,9 %
Otros	13	48,1 %
Total	27	100 %

Cuadro 2. Tipos de focalización presente en las obras

### TIPOS DE FOCALIZACIÓN

- En el protagonista
- Otros

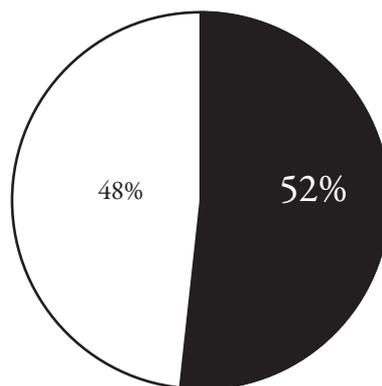


Gráfico 2. Tipo de focalización presente en las obras

### 1.3. RELACIONES ESPACIOTEMORALES

Los cuentos de hadas tradicionales se caracterizan por desarrollarse en un lugar remoto y un tiempo impreciso. La premisa del análisis era que en las versiones contemporáneas tienden a determinarse más las relaciones espaciotemporales a través de marcas específica históricas, geográficas, etc. En tal sentido, se analizó si en los álbumes había un movimiento en la descripción de tales elementos tanto en el texto como en las imágenes, dividiéndolos entre “míticos” (donde predomina lo idílico, rural, ahistórico, una configuración atemporal, cíclica) y “lineales” (con un grado de acercamiento a la realidad a través de la presencia de elementos industriales y postindustriales que movieran la historia). Como puede verse en el cuadro 3 y el gráfico correspondiente, los cuentos de hadas siguen ubicándose en el orden mítico (80,8%), pero hay una tendencia considerable (19,2%) a que en los marcos espaciotemporales se vayan introduciendo aspectos del mundo moderno tanto a través de la ambientación (v.g. el mobiliario, la arquitectura, la presencia de los medios de transporte y comunicación) como de la caracterización de los personajes (v.g. la manera de vestir). En la **PARTE III** del trabajo se profundiza en cómo se van introduciendo estas referencias al mundo contemporáneo e

industrializado a partir de los indicadores, así como en las implicaciones que éstas tienen en que el cronotopo como unidad que fija a través del tiempo y el espacio un esquema narrativo.

RELACIONES ESPACIOTEMORALES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Mítico/ idílico (mundo rural, ahistórico)	105	80,8 %
Lineal / Moderno (presencia de elementos industriales)	25	19,2 %
Total	130	100 %

Cuadro 3. Relaciones espaciotemporales

### RELACIONES ESPACIOTEMORALES

- Mítico/Idílico (mundo rural, ahistórico)
- Linear/Moderno (presencia de elemntos industriales)

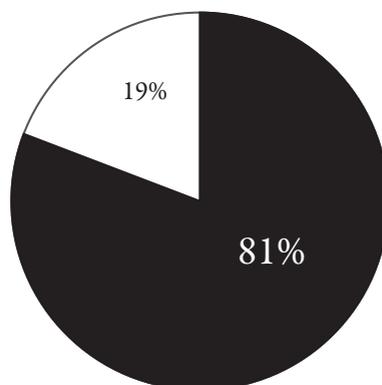


Gráfico 3. Relaciones espaciotemporales

### 1.4. MOTIVACIÓN

En general, los cuentos de hadas clásicos se orientan a que las necesidades y los deseos de sus protagonistas se cumplan. En ese sentido, hay una relación estrecha entre las motivaciones, el desarrollo y el desenlace del esquema del viaje del héroe. Considerando que podía haber más de un tipo de motivación, este ítem de la ficha admite respuestas múltiples. Por ello, la sumatoria de las opciones sobrepasa el número de libros del corpus (141) indicando que, en efecto, hay obras en las que confluyen varias motivaciones. De esto se deduce que los cuentos llegan a hacerse más complejos por esta vía, en cuanto que se pueden combinar, por ejemplo, el deseo de superación del héroe con la intención paródica del autor.

En el análisis de la muestra llama la atención la variedad de motivaciones que mueven a sus protagonistas. La diversidad habla de distintas cosas a la vez: la pluralidad de las obras del corpus en cuanto a este elemento, la preponderancia de

los motivos de los cuentos maravillosos clásicos y una tendencia a que aparezcan nuevos tipos de motivaciones, más relacionadas con las intenciones del autor que con los actantes en las historias.

El peso de la tradición se ve en que aún la trama gira en torno a la supervivencia de los personajes en condiciones adversas (29,8%), la iniciación de los jóvenes en la vida adulta (25,5%) o alrededor de la restauración de un orden social perdido o la creación de uno nuevo (16,3%); elementos que suelen estar interrelacionados en cuanto que expresan el crecimiento del personaje a través de su preservación, la confrontación y la superación de pruebas.

El que 28,4% de las obras presenten otro tipo de motivaciones puede tomarse como un indicador significativo de que se están transformando los temas, las tramas y los argumentos de los cuentos de hadas actuales para niños. El movimiento parece orientarse a que las motivaciones sean externas, más relacionadas con la escenificación de mundo civil y sus leyes, la insistencia en lo moral, el juego paródico con los elementos del género, la explicitación del artificio, etc.

TIPO DE MOTIVACIÓN	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Hambre/ supervivencia	43	29,8 %
Iniciación	36	25,5 %
Acenso/cambio de orden social	23	16,3 %
Otros	40	28,4 %
Total	141	100 %

Cuadro 4. Tipos de motivación

#### TIPO DE MOTIVACIÓN

- Hambre / supervivencia
- Iniciación
- Acenso / cambio de orden social
- Otros

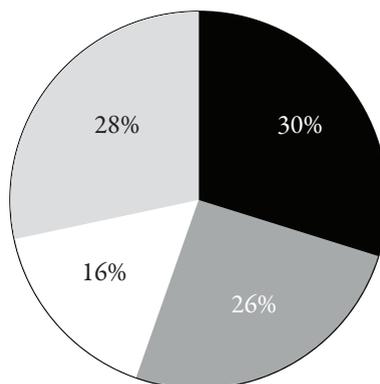


Gráfico 4. Tipos de motivación

## 2. COMPLEJIDAD INTERPRETATIVA: DISTANCIA ENTRE EL TEXTO Y EL DESTINATARIO

Los ítems que se reúnen en este bloque de la ficha buscan analizar la distancia que hay entre el texto y el destinatario de acuerdo a lo que el primero exige del segundo; es decir, según las competencias del lector para interpretar ciertos elementos de las obras. Para ello se observa si se hace referencia a elementos de la comunicación literaria y la explicitación del pacto narrativo, cómo se presenta el humor (formas simples y complejas, relacionadas con la transgresión), las alusiones a elementos culturales y si se explicita la saturación intertextual o se plantean recursos propios de la metaficción.

El análisis muestra que la complejidad se plantea fundamentalmente por medio del humor, en especial a través de sus formas simples –absurdo, comicidad– (23.1%), seguidas por las formas complejas, parodia y desmitificación (19,7%). La transgresión es menos recurrente pero aún así se registró en 12 libros. Todo ello indica que el humor tiene un lugar importante en los cuentos de hadas ilustrados para niños.

Por otra parte, el hecho de que más de un cuarto de los libros (26,4%) haga referencias a la comunicación literaria (8,5%), presente recursos metaficcionales (17,9%) o saturación intertextual, señala una tendencia a hacer patente el artificio, lo cual hace pensar que en las obras se establecen nuevas relaciones con la fantasía (cuadro 5 y gráfico 5) y que los juegos paródicos con las versiones canónicas implican que el lector conoce o reconoce la estructura, los personajes, los ambientes y las características de éstas.

COMPLEJIDAD INTERPRETATIVA	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Referencia a elementos de comunicación literaria	10	8,5 %
Humor-Absurdo/Comicidad	27	23,1 %
Humor-Parodia y desmitificación	23	100 %
Humor-Transgresión	12	19,7 %
Conocimientos culturales previos	24	10,3 %
Saturación intertextual y metaficción	21	17,9 %
Total	117	100 %

Cuadro 5. Complejidad narrativo de acuerdo a las formas de distancia

### COMPLEJIDAD INTERPRETATIVA

- Referencia a elementos de comunicación literaria
- Humor-Absurdo/Comicidad
- Humor-Parodia y desmitificación
- Humor-Trasgresión
- Conocimientos culturales previos
- Metaficción

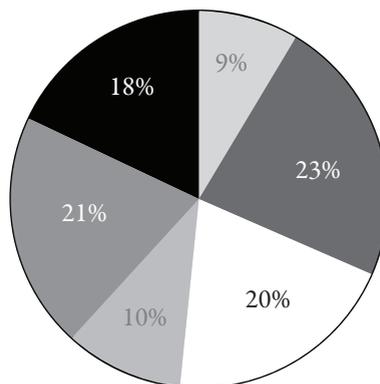


Gráfico 5. Complejidad narrativa de acuerdo a las formas de distancia

### 3. COMPLEJIDAD VISUAL A PARTIR DE LA RELACIÓN TEXTO-IMAGEN

Apuntando a comprender de qué manera se tornan más complejas las historias según cómo se distribuyen las tareas narrativas entre el texto y las imágenes, se ha analizado cómo es la interacción entre ambos códigos. En los casos donde las relaciones texto-imagen variaban de manera significativa se ha indicado. Por ejemplo, algunos libros presentaban tanto acuerdo como extensión y/o contradicción entre el texto y las imágenes.

Tal como se aprecia en el cuadro 6 y la gráfica 6 las relaciones texto-imagen tienden a ser convencionales, en cuanto a que en la mayoría de los libros ambos códigos comunican relativamente lo mismo (66,3%) o las imágenes expanden lo dicho por el texto (28%). Aunque hay ilustraciones estéticamente muy sofisticadas, en pocas ocasiones los códigos se contradicen (5,7%), de lo cual se puede inferir que los juegos paródicos no siempre ocurren a través del desencuentro del texto con la imagen.

COMPLEJIDAD VISUAL	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Acuerdo	128	66,3 %
Extensión	54	28,0 %
Contradicción	11	5,7 %
Total	193	100 %

Cuadro 6. Complejidad visual

**COMPLEJIDAD VISUAL**

- Acuerdo
- Extensión
- Contradicción

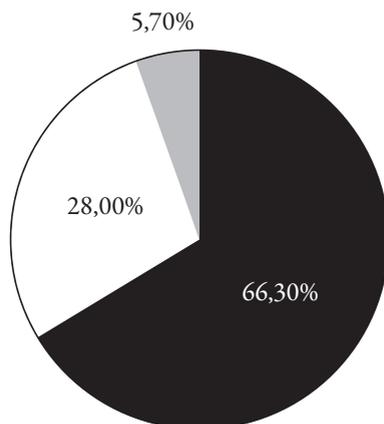


Gráfico 6. Complejidad visual

#### **4. INFLUENCIA DE LOS MEDIOS Y LA LITERATURA INFANTIL: ADECUACIÓN, ADAPTACIÓN Y TRANSMEDIACIÓN**

##### **4.1. ESTIRAMIENTO Y SUBJETIVIZACIÓN DEL TIEMPO**

Partiendo de la idea de que por la influencia del cine y por las propias características del álbum, cabría la posibilidad de que los cuentos de hadas desarrollaran más las historias tanto ampliando secuencias para hacer más tridimensionales los personajes o reflejando aspectos de su mundo interior en el paisaje o en la apariencia de los mismos, se analizó si la configuración espaciotemporal se hacía más subjetiva, centrándose en el personaje a través de estos recursos. El análisis muestra que en la mayoría de los casos (83,8%) la relación espaciotemporal no se articula alrededor de la subjetividad del personaje ni hay morosidad narrativa. Aún así, es importante destacar que en el resto de los libros esto se matiza mediante el uso expresivo de elementos compositivos, como el color, así como a través de cambios de focalización que se expresan fundamentalmente en las imágenes y el empleo del estilo surrealista. En el 15,4% donde si se da el estiramiento y subjetivización del tiempo esto sucede con mucha fuerza, lo cual es algo a estudiar con más detalle, tal como se hace en la **PARTE III**.

ESTIRAMIENTO Y SUBJETIVIZACIÓN DEL TIEMPO	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Sí	21	16,2 %
No	109	83,8 %
Total	130	100 %

Cuadro 7. Estiramiento y subjetivización del tiempo

### ESTIRAMIENTO Y SUBJETIVIZACIÓN DEL TIEMPO

- Sí
- No

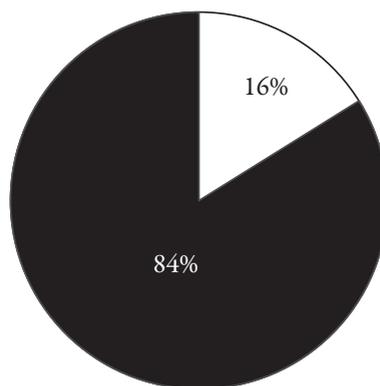


Gráfico 7. Estiramiento y subjetivización del tiempo

#### 4.2. ÉNFASIS EN LOS ELEMENTOS HUMORÍSTICOS

Como ya se ha explicado, la presencia del humor en los cuentos de hadas contemporáneos va desde la simple comicidad hasta complejos juegos paródicos y de transgresión. Para valorar este ítem de la ficha se consideró si el humor aumentaba respecto a la forma tradicional del relato, si se mantenía igual se registraba como “no”. En el corpus, 21,5% apela al humor como recurso para renovar el cuento. Éste se hace más presente en aquellos libros que se distancian más del texto canónico, siendo una de las estrategias que genera mayor complejidad interpretativa.

El humor en muchos casos, sobre todo cuando es paródico o transgresor, funciona como comentario crítico de la tradición en la que se inscriben los cuentos.

ÉNFASIS EN LOS ELEMENTOS HUMORÍSTICOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Sí	28	21,5 %
No	102	78,5 %
Total	130	100 %

Cuadro 8. Énfasis en los elementos humorísticos

### ÉNFASIS EN LOS ELEMENTOS HUMORÍSTICOS

- Sí
- No

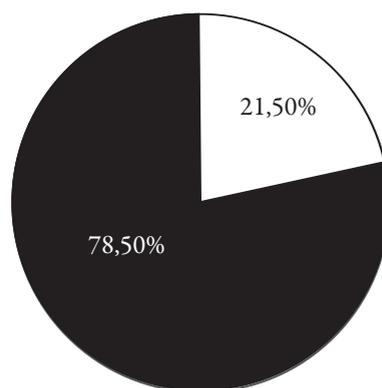


Gráfico 8. Énfasis en los elementos humorísticos

#### 4.3. REDUCCIÓN O AUMENTO DE LA VIOLENCIA Y LO SEXUAL (UN GRADO MÁS)

El 79% de los libros no posee un aumento o una reducción de la violencia y/o sexualidad con respecto a la versiones canónicas ya depuradas para niños. Sin embargo, en algunos libros se vuelve a versiones más cercanas a la tradición oral o a las primeras versiones literarias, con lo que, si bien no se aumenta lo sexual o la violencia un grado más, si que se rescatan elementos que habían sido suavizados por la literatura infantil. Esto tiene interés en cuanto que esa reafirmación o vuelta al género puede tomarse como una forma de ahondar en la transgresión y en lo carnavalesco.

En la mayoría de los casos donde hay un aumento de la violencia estos hechos se matizan mediante la caracterización y el humor y aunque se insista en ellos, extrañamente, tienden a neutralizarse. Esto abre líneas de reflexión en torno a la domesticación o trivialización de estos elementos. Quizás este sea algún efecto de la transmediación. Los dibujos animados acostumbra a sus espectadores a ver escenas violentas sin transcendencia; son experiencias que no traen consecuencias en el contexto de los relatos audiovisuales.

REDUCCIÓN O AUMENTO DE LA VIOLENCIA Y LO SEXUAL (UN GRADO MÁS)	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Sí	28	21,5 %
No	102	78,5 %
Total	130	100 %

Cuadro 9. Reducción o aumento de la violencia y lo sexual (un grado más)

#### REDUCCIÓN O AUMENTO DE LA VIOLENCIA Y EN LO SEXUAL

- Sí
- No

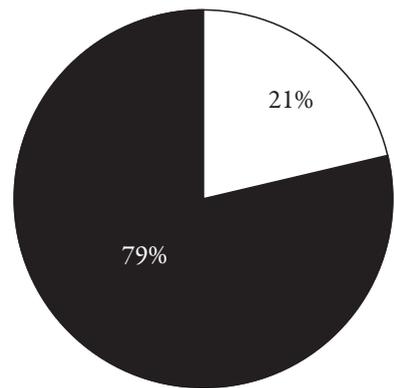


Gráfico 9. Reducción o aumento de la violencia y lo sexual (un grado más)

#### 4.4. REDUCCIÓN DE SECUENCIAS NARRATIVAS O AÑADIDURA DE SUBTRAMAS Y DE NUEVOS PERSONAJES

Las historias tienden a ser lineales y simples, apegándose a la tradición del cuento compacto. En la gran mayoría de ellas (83,1%) no se añaden subtramas, secuelas o presecuelas. También mantienen en líneas generales el mismo reparto de personajes. Aún así hay algunos relatos (16,9%) en los que se transforma el material base por esta vía. Estos cambios estructurales se vinculan con elementos como los cambios de focalización que se dan en los relatos. Por ejemplo, hay reescrituras de cuentos tradicionales que se actualizan mediante el perspectivismo y esto hace que cambie la secuenciación de la historia.

REDUCCIÓN DE SECUENCIAS NARRATIVAS O AÑADIDURA DE SUBTRAMAS Y DE NUEVOS PERSONAJES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Sí	22	16,9 %
No	108	83,1 %
Total	130	100 %

Cuadro 10. Reducción de secuencias narrativas o añadidura de subtramas y de nuevos personajes

#### REDUCCIÓN DE SECUENCIAS NARRATIVAS O AÑADIDURA DE SUBTRAMAS Y DE NUEVOS PERSONAJES

- Sí  
■ No

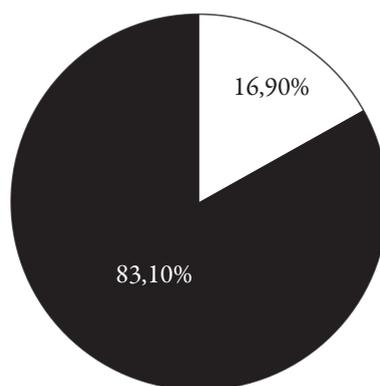


Gráfico 10. Reducción de secuencias narrativas o añadidura de subtramas y de nuevos personajes

#### 4.5. PREDOMINIO DE LO TÉCNICO Y DE LA COMPLEJIDAD VISUAL

Al tratarse de álbumes es natural que haya cierto nivel de complejidad visual, y esperable que el soporte adquiera relevancia. En mayor o menor medida, la narración visual elabora, amplía, especifica, extiende y complementa el texto; en algunos hasta se presentan relaciones de oposición o desviación, tal como se ha explicado. En el 63,1% de los libros no predomina lo técnico y/o la complejidad visual. Sin embargo, es la vía de actualización más patente en la muestra. A través de las imágenes se dan muchos de los cambios narrativos. Por ejemplo, los cambios en los marcos espaciotemporales suelen darse a través de la imagen y no en el texto.

El predominio de lo técnico ha tenido poca relevancia dentro de la muestra, probablemente porque los recursos de ingeniería de papel suelen reservarse para los libros destinados a niños más pequeños. Aún así, en algunas obras se utiliza el formato, el uso de ventanas y otros recursos para sumar a la complejidad visual.

PREDOMINIO DE LA COMPLEJIDAD VISUAL	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Sí	48	36,9 %
No	82	63,1 %
Total	130	100 %

Cuadro 11. Predominio de la complejidad visual

#### PREDOMINIO DE LA COMPLEJIDAD VISUAL

- Sí
- No

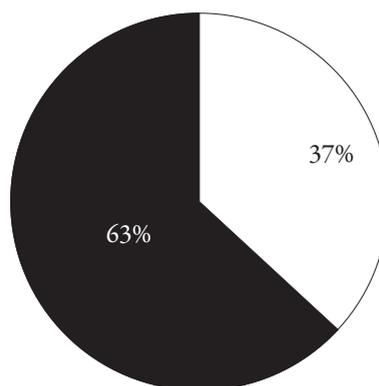


Gráfico 11. Predominio de la complejidad visual

#### 4.6. REFERENCIAS A LA CULTURA DE MASAS, LOS MEDIOS Y A LA FICCIÓN AUDIOVISUAL

El análisis de los álbumes con frecuencia pone de manifiesto las relaciones intertextuales internas y externas. Entre las segundas, están las referencias a la televisión, el cine, el ordenador, los medios impresos, etc. y las alusiones generales a la cultura de masas, las cuales se han registrado en el corpus en el 14,6%. De manera concreta los libros hacen referencia a la ficción audiovisual en 17,7% de los casos. La tendencia, aunque minoritaria, apunta a que las transformaciones del cuento de hadas en los álbumes infantiles está tocado por el sistema artístico actual y los medios. Es preciso considerar que los números dan cuenta de las alusiones explícitas pero que no contemplan aspectos como la influencia que pueden tener los medios y la ficción audiovisual en el estilo de la ilustración o el uso de recursos narrativos. Estos elementos denotan el influjo mediático y cultural en otro nivel; uno quizás más profundo porque implica que se asimilan o naturalizan recursos en el trasvase del material oral o escrito a textos multimodales. En este sentido, es

importante considerar elementos como la caracterización, el uso de la focalización, etc. para tener un entendimiento más amplio de cómo las referencias inciden en la adecuación, adaptación y transmediación de los textos.

CULTURA DE MASAS Y MEDIOS EN GENERAL	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Sí	19	14,6 %
No	111	85,4 %
Total	130	100 %

Cuadro 12. Cultura de masas y medios en general

#### REFERENCIAS CULTURA DE MASAS Y MEDIOS EN GENERAL

- Sí  
 No

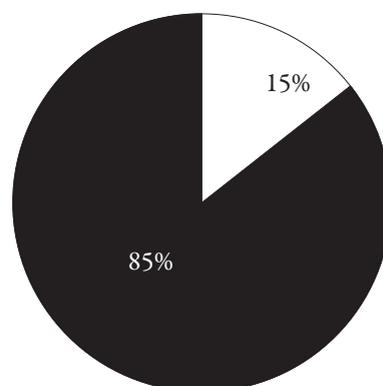


Gráfico 12. Referencias cultura de masas y medios en general

#### 4.6.2. ALUSIONES ESPECÍFICAS A LA FICCIÓN AUDIOVISUAL

ALUSIONES ESPECÍFICAS A LA FICCIÓN AUDIOVISUAL	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Sí	23	17,7 %
No	107	82,3 %
Total	130	100 %

Cuadro 13. Alusiones específicas a la ficción audiovisual

## REFERENCIAS A LA FICCIÓN AUDIOVISUAL

- Sí
- No

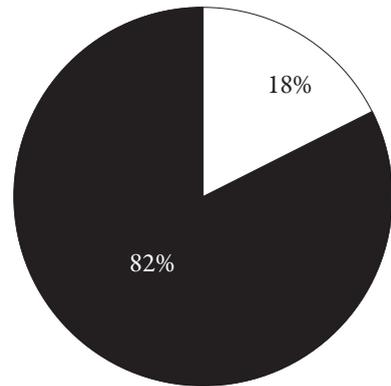


Gráfico 13. Referencias a la ficción audiovisual

## ANEXO 3

### BASE DE DATOS DEL CORPUS DE ÁLBUMES

(Remitirse al documento *Albumes.xlsx*. Disponible en el *pen drive* adjunto.)

## ANEXO 4

### LIBRO DE CÓDIGOS DEL CORPUS ANALIZADO Y DESCARTADO: ANTOLOGÍAS Y COLECCIONES

1. **Origen de acuerdo al autor**
  - (1) Canónico
  - (2) Anónimo / popular
2. **Origen de acuerdo a las imágenes**
  - (1) Ilustrador canónico
  - (2) Ilustrador contemporáneo consagrado
  - (3) Ilustrador novel o en vías de consagración
3. **Tipo de selección de acuerdo a los elementos internos a la narración**
  - (1) Por el personaje
  - (2) Por el lugar
  - (3) por clase de cuento popular (maravillosos, costumbre, etc.)

4. **Tipo de selección de acuerdo a los elementos externos a la narración**
  - (1) Autor o compilador
  - (2) Región o país de origen
  - (3) Popularidad
5. **Ilustraciones con estilo clásico**
  - (1) Canónico
  - (2) Repeticiones o estereotipos
6. **Ilustraciones que rompen con el estilo clásico**
  - (1) Sí
  - (2) No
7. **Formato: el tamaño**
  - (1) Grande
  - (2) Mediano
  - (3) Pequeño
8. **Formato: presentación**
  - (1) Tapa dura
  - (2) Rústica
9. **Formato: diagramación y diseño tradicional**
  - (1) Sí
  - (2) No
10. **Paratexto: incluye prefacio, introducción y/o estudio preliminar**
  - (1) Sí
  - (2) No
11. **Paratexto: incluye información sobre autores, compiladores y/o ilustradores**
  - (1) Sí
  - (2) No
12. **Paratexto: incluye información escueta sobre origen de los textos**
  - (1) Sí
  - (2) No

## ANEXO 5

### CUADROS Y RESULTADOS PORCENTUALES DE CADA ÍTEM DE LA FICHA CON GRÁFICOS ILUSTRATIVOS DEL CORPUS ANALIZADO Y DESCARTADO: ANTOLOGÍAS Y COLECCIONES

Se han incluido sin comentar los cuadros y gráficos que resumen el vaciado de las fichas de los 56 libros de antologías y colecciones de cuentos de hadas que fueron analizados al comienzo de la investigación. Las categorías y subcategorías son diferentes a las que se utilizaron para analizar los álbumes, puesto que la idea era dar cuenta de los aspectos editoriales de estos libros, mas que analizar uno por uno los cuentos que incluían.

#### 1. ORIGEN DE LA OBRA DE LA OBRA SEGÚN EL TIPO DE AUTOR

ORIGEN DE ACUERDO AL AUTOR	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Canónico	23	41,1 %
Anónimo/popular	33	58,9 %
Total	56	100 %

Cuadro 14. Origen de acuerdo al autor

#### ORIGEN DE LA OBRA DE ACUERDO AL AUTOR

- Canónico
- Anónimo / popular

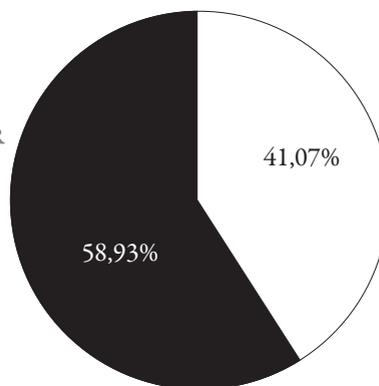


Gráfico 14. Origen de acuerdo al autor

## 2. ORIGEN DE LA OBRA SEGÚN EL TIPO DE ILUSTRADOR

ORIGEN DE ACUERDO A LAS IMÁGENES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Ilustrador canónico	2	3,6 %
Ilustrador contemporáneo consagrado	15	26,8 %
Ilustrador contemporáneo novel	39	69,6 %
Total	56	100 %

Cuadro 15. Origen de acuerdo a las imágenes

### DE ACUERDO AL ORIGEN DE LAS IMÁGENES

- Ilustrador canónico
- Ilustrador contemporáneo consagrado
- Ilustrador contemporáneo novel

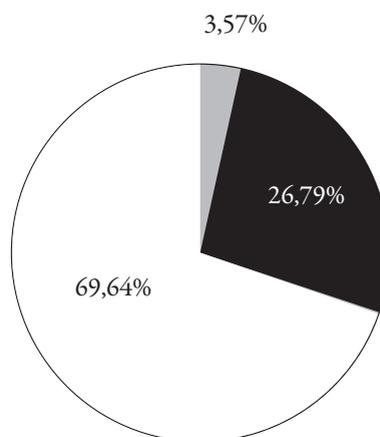


Gráfico 15. Origen de acuerdo al ilustrador

## 3. SELECCIÓN DE LA OBRA A PARTIR DE ELEMENTOS INTERNOS DE LOS RELATOS

SELECCIÓN DE ACUERDO A ELEMENTOS INTERNOS A LA NARRACIÓN	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Ausente	45	80,4 %
Por el personaje	5	8,9 %
Por el lugar	1	1,8 %
Por clase de cuento popular	5	8,9 %
Total	56	100 %

Cuadro 16. Selección de acuerdo a elementos internos a la narración

**SELECCIÓN DE CUENTOS DE ACUERDO  
A ELEMENTOS  
INTERNOS A LA NARRACIÓN**

- Ausente
- Por clase de cuento popular
- Por el lugar
- Por el personaje

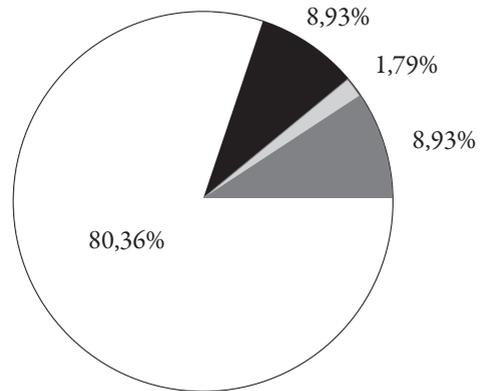


Gráfico 16. Selección de acuerdo a los elementos externos a la narración

**4. SELECCIÓN DE ACUERDO A ELEMENTOS EXTERNOS A LA NARRACIÓN**

SELECCIÓN DE ACUERDO A ELEMENTOS EXTERNOS A LA NARRACIÓN	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Autor, Compilador	21	37,5 %
Región o país de origen	28	50 %
Popularidad	7	12,5 %
Total	56	100 %

Cuadro 17. Selección de acuerdo a elementos externos a la narración

**SELECCIÓN DE LOS CUENTOS DE ACUERDO  
A ELEMENTOS EXTERNOS A LA NARRACIÓN**

- Autor, compilador
- Región o país de origen
- Popularidad

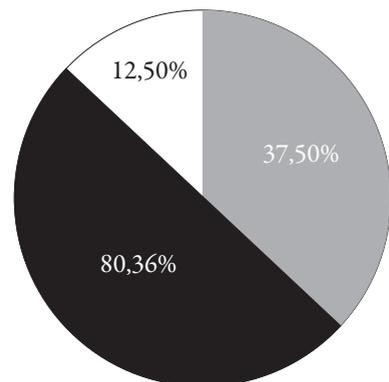


Gráfico 17. Selección de acuerdo a elementos externos a la narración

## 5. ILUSTRACIONES CON ESTILO CLÁSICO

TIPOS DE ILUSTRACIONES DENTRO DEL ESTILO CLÁSICO	FRECUENCIA	PORCENTAJE
No presenta	1	1,8 %
Canónico	6	10,7 %
Repeticiones	45	80,4 %
Sin determinar *	4	7,1 %
Total	56	100 %

Cuadro 18. Ilustraciones con estilo clásico

\* Sin Determinar tiene el valor 3 en el cuadro de Excel / Revisar base de datos

### ILUSTRACIONES CON ESTILO CLÁSICO

- No presenta
- Canónico
- Repeticiones
- Sin determinar

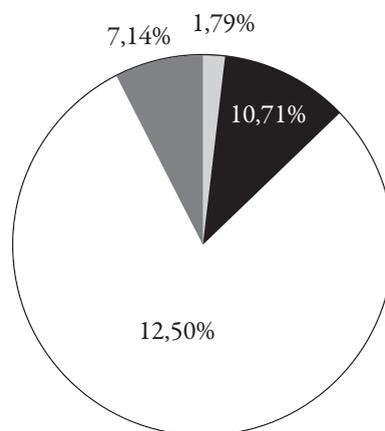


Gráfico 18. Ilustraciones con estilo clásico

## 6. ILUSTRACIONES QUE ROMPEN CON EL ESTILO CLÁSICO

ILUSTRACIONES QUE ROMPEN CON EL ESTILO CLÁSICO	FRECUENCIA	PORCENTAJE
No tiene	2	3,6 %
Sí	28	50,0 %
No	26	46,4 %
Total	56	100 %

Cuadro 19. Ilustraciones que rompen con el estilo clásico

### ILUSTRACIONES QUE ROMPEN CON EL ESTILO CLÁSICO

- No tiene
- Sí
- No

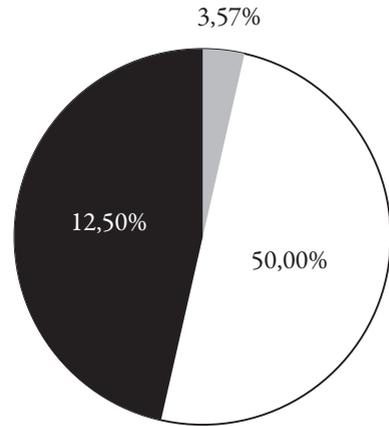


Gráfico 19. Ilustraciones que rompen con el estilo clásico

### 7. EL FORMATO DE LAS OBRAS SEGÚN SU TAMAÑO

FORMATO SEGÚN SU TAMAÑO	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Grande	9	16,1%
Mediano	40	71,4 %
Pequeño	7	12,5 %
Total	56	100 %

Cuadro 20. El formato de las obras según su tamaño

### FORMATO SEGÚN EL TAMAÑO

- Grande
- Mediano
- Pequeño

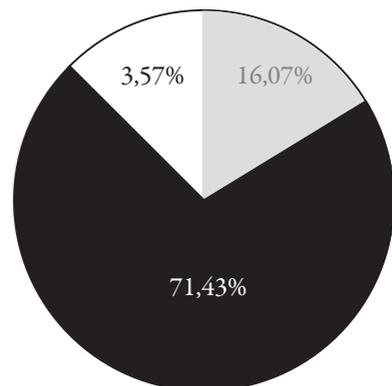


Gráfico 20. El formato de las obras según su tamaño

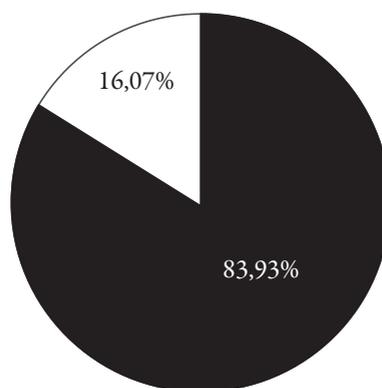
## 8. EL FORMATO SEGÚN LA PRESENTACIÓN

EL FORMATO SEGÚN LA PRESENTACIÓN	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Tapa dura	47	83,9 %
Rústica	9	16,1 %
Total	56	100 %

Cuadro 21. El formato según la presentación

### FORMATO SEGÚN LA PRESENTACIÓN

- Tapa dura
- Rústica



Gráfica 21. El formato según la presentación

## 9. El formato con diagramación y diseño tradicional

FORMATO CON DIAGRAMACIÓN Y DISEÑO TRADICIONAL	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Sí	51	91,1 %
No	5	8,9 %
Total	56	100 %

Cuadro 22. El formato con diagramación y diseño tradicional

**FORMATO: DIAGRAMACIÓN  
 Y DISEÑO TRADICIONAL**

- Sí
- No

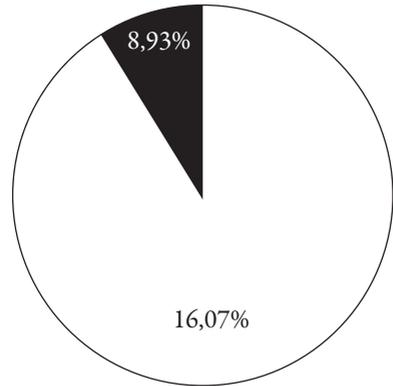


Gráfico 22. El formato con diagramación y diseño tradicional

**10. EL PARATEXTO: INCLUYE PREFACIO, INTRODUCCIÓN Y/O ESTUDIOS PRELIMINARES**

EL PARATEXTO: INCLUYE PREFACIO, INTRODUCCIÓN Y/O ESTUDIOS PRELIMINARES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Sí	36	64,3 %
No	20	35,7 %
Total	56	100 %

Gráfico 23. El paratexto: con prefacio, introducción y/o estudios preliminares

**PRETEXTO: CON PREFACIO,  
 INTRODUCCIÓN Y/O ESTUDIO PRELIMINAR**

- Sí
- No

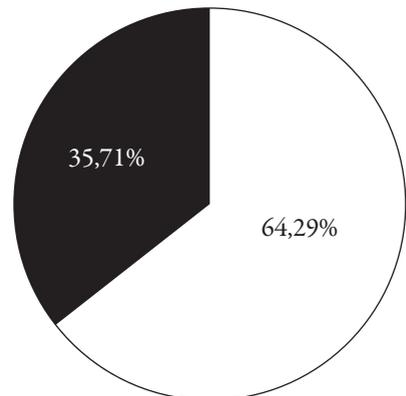


Gráfico 23. El paratexto: con prefacio, introducción y/o estudios preliminares

## 11. EL PARATEXTO: INCLUYE INFORMACIÓN SOBRE AUTORES, COMPILADORES, ILUSTRADORES

EL PARATEXTO: INCLUYE INFORMACIÓN SOBRE AUTORES, COMPILADORES, ILUSTRADORES	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Sí	29	51,8 %
No	27	48,2 %
Total	56	100 %

Cuadro 24. El paratexto: información sobre autores, compiladores, ilustradores

### PRETEXTO: INFORMACIÓN AUTORES, COMPILADORES / ILUSTRADORES

- Sí  
 No

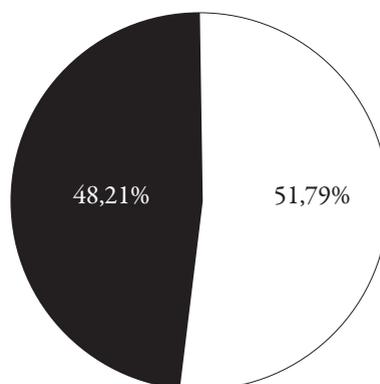


Gráfico 24. El paratexto: información sobre autores, compiladores, ilustradores

## 12. PARATEXTO: INFORMACIÓN, ESCUETA SOBRE EL ORIGEN DE LOS TEXTOS

PARATEXTO: INFORMACIÓN, ESCUETA SOBRE EL ORIGEN DE LOS TEXTOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Sí	23	41,1 %
No	33	58,9 %
Total	56	100 %

Cuadro 25. Paratexto: Información, escueta sobre origen de los textos

**PRETEXTO: CON INFORMACIÓN  
ESCUETA SOBRE ORIGEN DE LOS TEXTOS**

- Sí
- No

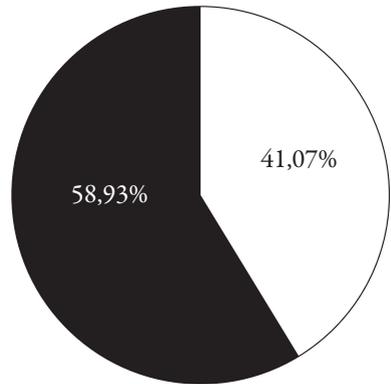


Gráfico 25. Paratexto: Información, escueta sobre origen de los textos

**ANEXO 6**  
**BASE DE DATOS DEL CORPUS DESCARTADO:**  
**ANTOLOGÍAS Y COLECCIONES**

(Remitirse al documento *AntologíasyColecciones.xlsx*. Disponible en el *pen drive* adjunto.)



*Colorín colorado,  
esta tesis se ha acabado.*



**F I N**



