

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

INTERCULTURALIDAD E INTERMEDIALIDAD,
EL VIAJE DE CENICIENTA A TRAVÉS DEL TIEMPO,
DE LOS GRIMM A *INTO THE WOODS*

TESINA

PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS ALEMANAS)

PRESENTA

NAYTZE VALENCIA CUEVAS

ASESORA

MTRA. ADRIANA HARO-LUVIANO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., AGOSTO DE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco a mi madre, quien siempre ha estado a mi lado para lo que he necesitado, también a Adriana, quien creyó en mí y en mi tema y se decidió emprender viaje junto a mí y a la chica de pequeños pies.

Gracias a las dos.

Índice

1. Introducción	4
1.1. Objetivo y justificación	4
1.2. Marco teórico	5
2. Antecedentes	7
2.1. El cuento y el mito	7
2.2. El cuento tradicional y el cuento alemán (<i>das Märchen</i>)	12
2.2.1 Versiones de “Cenicienta”	18
3. Interculturalidad e Intermedialidad	23
3.1. Del papel al celuloide, el paso de “Cenicienta” de un mundo a otro	27
3.2. Cenicienta en el entorno social y político de una época	33
3.3. El paso del tiempo y su influencia en la trama (1812 - 2015)	39
3.4. <i>Into the Woods</i>	44
4. Conclusiones	56
Anexos	59
1. Puntos del cuento tradicional según Propp	60
2. Línea del tiempo	61
3. Las distintas Cenicientas a detalle	62
Bibliografía y filmografía	67

1. Introducción

Ya sea la versión del francés Perrault, que luego popularizo Walt Disney, o la de los Hermanos Grimm, “Cenicienta” es uno de los cuentos más conocidos alrededor del mundo. Esto se debe principalmente a la pérdida de fronteras territoriales y lingüísticas junto con el salto que los cuentos escritos han dado a otros medios como el teatro, la televisión y el cine. Especialmente en una época como la nuestra en la que presionar un simple botón abre un gran abanico de posibilidades y pone a nuestra disposición toda clase de contenido.

A lo largo de este trabajo se rastreará la historia de Cenicienta desde una de sus primeras representaciones en China hasta el musical que Disney sacó en 2014 en el que retoma al personaje desde una perspectiva distinta a la de su película de los años cincuenta, haciéndola más cercana a la de los Hermanos Grimm. Se expondrá el papel que las distintas versiones han tenido en varios medios de difusión a lo largo del siglo pasado y se hará énfasis en la influencia del cuento alemán en éstas.

1.1. Objetivo y justificación

Se pretende rastrear la influencia que el cuento de “Cenicienta”, recopilado por los Hermanos Grimm en su obra *Kinder- und Hausmärchen*, ha tenido en el mundo cinematográfico de los siglos XX y XXI; se abarcará desde los primeros cortometrajes hasta las grandes producciones que hoy en día se exhiben en millones de salas alrededor del mundo, pasando por distintas series animadas y de *live action*, así como sus cameos en animes (animación japonesa) y otros medios como la música, el teatro, los videojuegos y otros géneros literarios como la novela. En los anexos del final se recopilaron distintas versiones de la historia provenientes de distintos medios.

Para conseguirlo se hará una breve investigación sobre los orígenes de la historia,¹ también se hablará un poco de los inicios del cine en el siglo XIX y XX, y el uso que se le dio en los distintos momentos de la historia mundial, ya sea como una herramienta de entretenimiento o como una de manipulación social. Debido a este ir y venir a través de la historia y los medios, esta tesina funcionará también como un análisis de literatura comparada entre los cuentos, las obras de teatro, las películas y una que otra novela. Acompañaremos a la chica de pies pequeños por un viaje intercultural e intermedial a través del tiempo y el espacio.

La literatura alemana ha sido una parte importante de la historia literaria en todo el mundo, su influencia se puede observar en infinidad de medios de la actualidad, ya sean películas, obras de teatro, libros (tanto de entretenimiento como especializados), videojuegos, etc.; sin embargo, en nuestra facultad no existen tesis ni tesinas realizadas por otros alumnos sobre las historias de los Hermanos Grimm, historias que no sólo son un pilar cultural, sino que además fueron las primeras muestras de un estudio filológico de la lengua alemana que hasta ese momento no existía.

Los Hermanos Grimm no sólo hicieron una recolección de cuentos y uniformaron sus distintas versiones, sino que uniformaron un imaginario colectivo que ha persistido hasta nuestros días. Pero la principal razón por la que decidí este tema es la falta de investigaciones especializadas por parte de los alumnos en sus trabajos de titulación dentro de la UNAM sobre estos temas, tanto sobre el trabajo de los Hermanos Grimm, como sobre la interculturalidad e intermedialidad de la literatura alemana en general.

¹ Por “orígenes” este trabajo entenderá específicamente las primeras representaciones que han llegado hasta nuestros días de la idea de una chica huérfana y buena, abusada por su familia política y que es ayudada por un ser mágico que le concede un deseo para acudir a alguna clase de festejo, baile o celebración y que la lleva a conocer a la persona con la que se casará.

Las preguntas que este trabajo busca resolver son: ¿cuál ha sido la influencia de la “Cenicienta” de los Hermanos Grimm en el mundo cinematográfico moderno? ¿Cómo ha llegado hasta nuestros días? ¿Por qué esta historia ha sobrevivido mientras otras no han conseguido tener la misma fama y difusión? ¿Qué diferencias existen entre las versiones filmicas y el cuento alemán, y por qué existen?

1.2. Marco teórico

Se resolverán estas preguntas con ayuda de distintos expertos en el tema, no sólo con lo relacionado a los cuentos tradicionales (Propp y Bettelheim), sino también con apoyo de las bases de la interculturalidad (Alavez y Marlene y Dietrich Rall) y la intermedialidad (Quiroga, Cesteros y Moreira). Al finalizar se hará un trabajo de comparación entre el cuento y la película *Into the Woods* mostrando los paralelismos de las dos versiones y comparándolos con otras cintas previas, desde la más antigua (*Aschenputtel*, 1920), pasando por la más conocida (*Cinderella*, 1950) hasta las más actuales (*Cinderella*, 2015).

Las traducciones del alemán al español que aparecen a lo largo de este trabajo las realicé yo con ayuda y correcciones de mi asesora Adriana Haro Luviano. Se decidió utilizar distintos nombres para Cenicienta dependiendo de la versión de la que se esté hablando o su origen para facilitar la lectura de esta investigación, esto se explicará con mayor detalle llegado el momento.

2. Antecedentes

El tratar un texto tan antiguo como “Cenicienta” se vuelve una tarea difícil debido a todos los aspectos que hay que tomar en cuenta: se trata de una historia tan antigua, con presencia en tantas culturas y que cuenta con tantos motivos literarios que se repiten a lo largo del tiempo que el estudioso debe tener cuidado de no dejar de lado ningún elemento importante de la historia u olvidar alguna de las cientos de versiones que existen en el mundo y que haya tenido una representación importante hasta nuestros días. Este es un trabajo de rastreo descomunal por lo que se debe limitar a algunas versiones que según mi criterio son las más representativas para esta tesina.

Si bien es cierto que las dos versiones literarias que conocemos hoy en día son las de Charles Perrault y la de los Hermanos Grimm, han existido muchas otras previas y posteriores y, en realidad, cada nueva interpretación –ya sea en forma de cuento, cómic, obra teatral, serie, caricatura o película, que se ha basado en la historia de la pequeña niña de diminutos pies (o dedos, en algunas versiones)– se transforma en una nueva composición y se suma a la ecuación.

Pero para poder afirmar que “Cenicienta” es un cuento tradicional, primero debemos explicar lo que se considera “un cuento tradicional”, sus posibles orígenes y aquellos elementos que lo definen como género.

2.1. El cuento y el mito

¿Qué fue primero, el cuento o el mito? Existen muchas discusiones sobre el tema. Los defensores de la teoría indianista insisten en que los cuentos han derivado de mitos, mientras que los de la teoría antropológica afirman que los cuentos fueron creados en

primer lugar y por lo tanto los mitos han derivado de estos (Del rey:50); sin embargo, lo que realmente importa es que esta pregunta se ha abordado desde una perspectiva oposicional, lo importante no es descubrir cuál fue primero ni cómo sucedió, sino por qué.

En su obra *El cuento tradicional*, Antonio del Rey Briones habla de distintas teorías sobre el origen de los cuentos, entre ellas está la que postula un único origen común localizado en la India (2007:34). La teoría sobre el origen oriental es mencionada también por Bruno Bettelheim (1994:277) y en ella explica que todos los cuentos tradicionales vinieron de esta región y fueron importados por los comerciantes y viajeros europeos a sus propias tierras. En esencia, esta teoría es también una conjetura, puesto que el hecho de que los primeros registros que se tiene de algunas temáticas en los cuentos de hadas sea de esta zona, no significa que no hayan podido surgir antes o simultáneamente en otros sitios del planeta y en otras civilizaciones.

Para Del Rey Briones el origen antropológico de los cuentos se basa en que “pueblos diferentes que poseen un estado de civilización semejante y participan de creencias y costumbres similares, generan, en consecuencia, relatos muy parecidos” (2007:32). Lo cual explica el hecho de que existan cuentos similares en regiones muy distintas del planeta que no tuvieron un contacto previo para poder intercambiar estos conocimientos.² La teoría psicológica se podría relacionar con ésta, ya que las civilizaciones y creencias las hace el Hombre, que suele volcar sus experiencias elementales, comunes a todos los seres humanos, en relatos imaginarios con ayuda de sus mecanismos mentales innatos. (66) En los cuentos se reflejan la psique, y los miedos y pensamientos de los hombres, de los antiguos y los modernos, de no ser cierta esta aseveración, estos relatos ya no tendrían

² En el caso de los Grimm, se debe recordar que muchos de los individuos fuente a los que entrevistaron para unificar los cuentos eran hijos de emigrantes hugonotes (protestantes franceses), lo que explica un poco los paralelismos entre las versiones francesas y alemanas.

ninguna importancia en nuestros días. Pero siguen volviendo del cajón del olvido del mismo modo en que el ave fénix renace de sus cenizas, más fuerte y más sabia que antes de morir. En el caso de los cuentos, este renacimiento llega en forma de novelas, cuentos, series, películas e incluso videojuegos.

Por otro lado, la teoría historicista, o ritualista, “estudia los cuentos en relación con las condiciones históricas y económicas en que surgieron, y en concreto a partir de su relación con determinados rituales primitivos”. (Del Rey:59) Esta teoría se relaciona tanto con la psicológica como con la antropológica; con la primera, al hablar de las condiciones del ser humano que rodearon la creación de los cuentos; y, con la segunda, al hablar de rituales primitivos similares que se han encontrado en distintas partes del planeta.

La teoría filológica concuerda con los estudios y trabajos de los Hermanos Grimm en esta área, quienes advirtieron, a lo largo de su viaje para recolectar cuentos de habla alemana, que estos tenían versiones paralelas en otros territorios y lenguas muy distintas a la suya. Lo que los llevó a concluir que los cuentos tenían un origen común que se remontaba a épocas muy antiguas. Wilhelm Grimm insistió en que los cuentos son en realidad restos de mitos y que tener esto en cuenta es algo importante para su comprensión (Del Rey:34); sin embargo, esto no tiene por qué ser del todo cierto, ya que existen diferencias fundamentales entre estos dos géneros que imposibilitan que uno derive directamente del otro.

Por otro lado, Enrique Anderson Imbert no trata dichas diferencias como teorías sino como conjeturas y menciona la existencia de siete: la religiosa, en la que Dios dio al hombre la gracia de contar maravillas. La mitológica, que habla de mitos primitivos que explicaban los misterios del universo, sus personajes se convertirían posteriormente en los héroes de los cuentos. La simbolista, que surgió cuando autores iniciados en un sistema de

creencias lanzaron mensajes en forma de cuentos explicando que en cada cuento había una clave. La psicoanalista, interpretaba que los deseos y temores reprimidos en el subconsciente se manifestaban en sueños y fantasías que se transformaron en cuentos. La evolucionista, que hablaba del nacimiento de los cuentos en el nivel más bajo de la consciencia y que estos evolucionarían junto con la humanidad. La antropológica explica que los cuentos son un reflejo de costumbres de sociedades primitivas que sobrevivieron con un interés nuevo, independientemente del significado de las costumbres iniciales, y, finalmente, la ritualista, que trataba el origen de los cuentos como ritos que se dejaron de practicar pero que no se perdieron del todo. (20-21)

Si bien es cierto que los cuentos y los mitos comenzaron a desarrollarse en una época antigua en la que el pensamiento humano y las creaciones producidas por él estaban regidas por el *mythos* y una concepción del mundo muy diferente a la que se tiene actualmente, como explica Del Rey Briones, con el paso del tiempo se fueron separando. Mientras el cuento permaneció como parte del conocimiento popular manteniendo una historia cerrada y multiplicándose en este sentido, el mito se expandió creando las bases para complejos sistemas mitológicos y religiosos en su momento, relacionando una historia y personaje con otros dentro de la misma cosmovisión. Si se tuviera que poner en imágenes, podemos decir que el mito se desarrolló como las raíces de un árbol, en donde todos los relatos se relacionan unos con otros; mientras que el cuento se apreciaría como un montón de canicas, hechas con los mismos materiales pero que no necesitan de las demás para existir o tener sentido. Esta visión en la que los cuentos se aprecian de forma individual y los mitos como una cosmovisión completa es la diferencia fundamental entre ambos; sin embargo, existen otras que giran en torno a tres aspectos principales: los personajes; los lugares y los tiempos; y la ética y el desenlace.

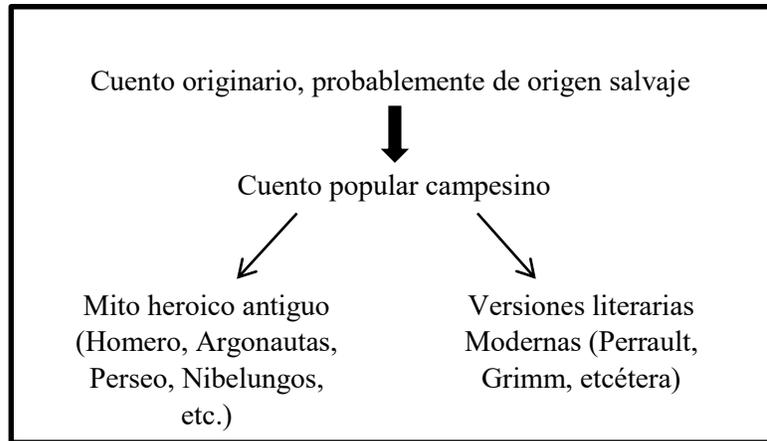
El cuento maneja personajes sin un nombre específico³ que viven sus aventuras en lugares y tiempos vagamente indicados en sus fórmulas narrativas: “En un reino muy lejano...”, “Hace mucho tiempo...”, etc. Al final el personaje principal siempre se alza con el triunfo sobre sus enemigos y la barrera entre el *bien* y el *mal* está firmemente delimitada, no existen los medio-tonos ni en las acciones de los personajes ni en ellos mismos, que son buenos o malos, y concluye –en casi todos los casos– con el restablecimiento de la justicia; siempre desde un criterio socialmente aceptado para la época.

Por el contrario, en los mitos los lugares están claramente definidos, el tiempo no es tan claro pero es posible ubicarlo con más precisión que en los cuentos ya que suelen mencionar eventos que sí sucedieron, como la destrucción de Troya que, como se ha comprobado, fue devastada en más de una ocasión, y es posible ubicarla en la historia.⁴ Los personajes tienen, en la mayoría de los casos, una doble moral que se mueve entre el terreno de lo *bueno* y de lo *malo* arbitrariamente y además son frecuentes los mitos en los que las situaciones no se resuelven justamente, según el concepto de justicia que se ha manejado desde tiempo inmemorial. (Del Rey:58)

Se puede hablar de un origen común de ambos géneros, pero que en algún momento se dividió en dos, hecho que derivó en relatos muy distintos unos de otros cuyas características están bien definidas. Del Rey lo expone claramente en el siguiente diagrama:

³ Esta clase de personajes que carecen de un nombre son también llamados “personajes tipo” ya que aparecen de manera continua en distintas obras y aunque pueden cambiar en aspecto y forma en esencia siguen siendo iguales y desempeñan el mismo papel; como ejemplo tenemos al arquetipo de la madrastra malvada que aparece en “Cenicienta” pero de la que tenemos noticias desde el papel que Venus juega en el relato de “Psique y Cupido” en la obra de Apuleyo: *El Asno de Oro*. En dicha historia escuchada por el protagonista Venus le plantea una serie de tareas a Psique con la esperanza de que falle y deje de buscar a su hijo, al que la muchacha hirió al descubrirle cuando él le había indicado que no debía verlo. (1986, 2012:162-167)

⁴ Sus ruinas fueron descubiertas en 1781 por Heinrich Schilemann. Él, junto con otros arqueólogos como Wilhelm Dörpfeld, Sperlling y Blegen y su equipo no se han puesto de acuerdo con respecto a la razón de la destrucción de la ciudad; sin embargo, todos hablan de más de una guerra en el territorio y ubican el definitivo alrededor del 1,200 a.C. (Existe un artículo completo que habla sobre esto: “Studio Troica”, *ver* bibliografía secundaria)



[Del Rey Briones, *El Cuento tradicional*, 38]

Como se observa, todas las teorías sobre el origen de los cuentos se relacionan unas con otras, lo que significa que Del Rey Briones puede tener razón al hablar de un cuento originario (de origen salvaje) presente en muchas culturas en un momento semejante de su desarrollo que derivó en el cuento popular campesino del cual surgieron tanto el mito como el cuento tradicional, de esto se hablará a profundidad en un momento.

2.2. El cuento tradicional y el cuento alemán (*das Märchen*)

¿Qué es el cuento tradicional? Esta clase de cuento es una narración en la que se pueden observar distintos elementos comunes en todos aquellos relatos que se jacten de pertenecer a este género. A lo largo del tiempo se ha tratado de definir lo que hace que un cuento pertenezca a la lista de “cuentos tradicionales” y no de “cuentos literarios”. A primera vista ha parecido una tarea sencilla; sin embargo, no lo es.

En un principio se podría decir que el cuento tradicional es aquel relato corto que nos contaron de pequeños y que ha existido desde hace muchos años; no obstante, se trata de una definición muy vaga que en realidad no dice ni explica nada. Han sido varios autores quienes han tratado de definir, de manera formal y humanista, qué es un cuento

tradicional;⁵ sin embargo, fue Vladimir Propp quien sentó las bases para poder estudiar estos cuentos desde un punto de vista formalista, resumiendo las características que debe tener un cuento tradicional en un máximo de 31, con la posibilidad de que ciertos aspectos se repitan con el fin de aumentar el suspenso y que otros se eliminen por no ser necesarios.

Antonio del Rey Briones, en su obra *El cuento tradicional*, hace un resumen de dichos puntos, más claro de entender que el del mismo Propp: (2007:20-27)

- 1.- Uno de los miembros de la familia se aleja de casa: *Alejamiento*.
- 2.- Recae en el protagonista u otro personaje una prohibición: *Prohibición*.
- 3.- Se desobedece la prohibición: *Transgresión* (funciones preparatorias).
- 4.- El agresor intenta obtener noticias: *Interrogatorio*.
- 5.- El agresor recibe informaciones sobre su víctima: *Información*.
- 6.- El agresor intenta engañar a su víctima para causarle algún daño o apoderarse de ella o de sus bienes: *Engaño*.
- 7.- La víctima se deja engañar y ayuda al enemigo a su pesar: *Complicidad*.
- 8.- El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios: *Fechoría* (función clave).
- 8-a.- Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de ellos tiene ganas de poseer algo: *Carencia*.
- 9.- Se difunde la noticia de la fechoría o de la carencia; se dirigen al héroe con una pregunta o una orden; se la llama o se le hace partir: *Mediación, Momento de transición*.
- 10.- El héroe buscado acepta o decide actuar: *Principio de la acción contraria*.
- 11.- El héroe sale de su casa para llevar a cabo su misión: *Partida* (El héroe entra en acción lo que deriva en el planteamiento de la trama, a partir de este punto se inicia el desarrollo de la acción). Entra el *donante*.
- 12.- El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico: *Primera función del donante*.
- 13.- El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante: *Reacción del héroe*.
- 14.- El objeto mágico pasa a disposición del héroe: *Recepción del objeto mágico*.
- 15.- El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda: *Desplazamiento* (A estas alturas, el héroe ya sabe lo que debe hacer y a dónde debe de ir).
- 16.- Héroe y agresor se enfrentan en un combate: *Lucha*.
- 17.- El héroe recibe una marca: *Marca*.
- 18.- El agresor es vencido: *Victoria*.
- 19.- La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada: *Reparación* (el héroe logra su objetivo).
- 20.- El héroe regresa: *Vuelta*.

⁵ Como Stith Thompson y Antti Amatus Aarne.

- 21.- El héroe es perseguido: *Persecución* (esto sucede cuando no se ha presentado la lucha y la victoria definitiva).
- 22.- El héroe es auxiliado: *Socorro* (nuevas dificultades).
- 23.- El héroe llega de incógnito a su casa desde otra comarca: *Llegada de incógnito*.
- 24.- *Pretensiones engañosas* (alguien con una marca o señal falsa [17] trata de hacerse pasar por el héroe).
- 25.- *Tarea difícil* (normalmente tareas imposibles que se dejan al héroe con el fin de que éste fracase).
- 26.- La tarea es realizada: *Tarea cumplida* (únicamente con la ayuda de auxiliares u objetos mágicos).
- 27.- El héroe es reconocido: *Reconocimiento* (puede ser luego de las tareas realizadas [26] o al enseñar la marca [17]).
- 28.- El falso héroe, el agresor o el malvado, queda desenmascarado: *Descubrimiento* (Paralelo al punto anterior).
- 29.- *Transfiguración* (el héroe se quita su disfraz y recupera su verdadera forma).
- 30.- El héroe falso o el agresor es castigado: *Castigo*.
- 31.- El héroe se casa y asciende al trono: *Matrimonio* (Aunque pueden darse otros desenlaces equivalentes como la simple reparación del mal, la vuelta a casa a salvo, la obtención de fortuna, la recuperación de salud, etc.).

Es importante no confundir estos 31 punto con motivos literarios ya que los primeros son sólo una serie de características establecidas para delimitar qué relatos entran en la categoría de Cuentos Tradicionales mientras que los segundos son “la unidad mínima en que pueden descomponerse los elementos constituyentes de la fábula o el tema de una obra narrativa o dramática” (*Diccionario de términos literarios* s.v. Motivos).

Por ejemplo en “Cenicienta”: el motivo de la madre o madrastra malvada que maltrata a la heroína de la historia se encuentra en la obra de Apuleyo, *El asno de oro*, en el personaje de Venus, diosa que maltrata a Psique, esposa de su hijo y por lo tanto su hija, y la castiga obligándola a cumplir distintas tareas imposibles con la esperanza de que falle.

Verificando y comparando varios cuentos,⁶ uno puede percibir que abarcan varias, si es que no la totalidad, de estas características, facilitando la tarea de definir lo que es un cuento tradicional (maravillosos o de hadas, como se le conoce en español), excluyendo

⁶ Para ver ejemplo de “Cenicienta” ver anexo 1.

otra clase de cuentos que podrían ser similares, pero que no cuentan con las especificaciones establecidas por Propp.

En la esfera cultural alemana, los cuentos tradicionales son llamados *Märchen*, término que se le da a los cuentos de origen europeo, especialmente teutón.

En el *Sachwörterbuch der Literatur* el *Märchen* se define como una narración breve destinada al entretenimiento en prosa, es de origen popular y trata sucesos y estados de creación fantástica que no toman en cuenta la temporalidad ni existen en espacios determinados. Su contenido se basa en la aparición de fuerzas sobrenaturales en la vida cotidiana como gigantes, enanos, dragones, hadas, brujas, magos y otros eventos sobrenaturales que contradicen las leyes de la naturaleza pero que se convierten en verosímiles dentro de ese universo: una improbabilidad hace verosímil otra improbabilidad. Además, conllevan un código moral u orden mundial propio: la recompensa a los buenos y el castigo a los malos. (1961:355)

Podemos ver que aunque en esta definición los elementos del *Märchen* no se dividen por puntos, como lo hace Propp, sí se toman aspectos que se mencionaron con anterioridad como parte fundamental de los cuentos de hadas: la aparición de seres mágicos, a quienes Propp llama *donantes*, las recompensas para los héroes y los castigos a los villanos, así como cierto grado moralizador en las historias que se refleja en la misma idea de que el bien y el mal son polos opuestos incapaces de comulgar en un mismo ser.

Por otro lado, en el *Schülerduden*, un diccionario especializado en el léxico literario,⁷ se divide al *Märchen* en dos líneas que dependen de su contenido y origen, el

⁷ No se consultó bibliografía más especializada porque el género literario no está a discusión y una bibliografía general es más que suficiente para este trabajo.

Kunstmärchen y el *Volksmärchen*, división que se menciona en el *Sachwörterbuch der Literatur* pero que se explica mejor en este segundo texto.

En el *Schulerduden* (1989:271) se plantea que los *Kunstmärchen* son obras que se orientan en dirección opuesta a los *Volksmärchen* y son construidos con un tono artificial encaminado a temas filosófico-psicológicos y suele tratarse de obras cuyo autor es reconocido, al contrario de los *Volksmärchen* que provienen de la tradición oral de un pueblo y carecen de un autor en forma. Los primeros aparecieron durante el Edad Media y retomaron su popularidad durante el Rococó y, posteriormente, en el Romanticismo.⁸ Algunos de sus representantes más importantes fueron: en la teoría J. G. Herder; y autores como Novalis y E. T. A. Hoffman, cada uno de los cuales aportó algo nuevo al género, desde historias inocentes hasta elementos demoníacos.

Aschenputtel, así como otros cuentos que aparecen en la recopilación de los Hermanos Grimm, pertenece a la categoría de *Volksmärchen* que se definen como obras con una visión del mundo muy ordenada y sencilla, que se rige por los opuestos en los personajes (bueno-malo, bonito-feo, valiente-cobarde, tonto-listo, etc.), con conflictos que se resuelven felizmente como el narrador y el espectador podrían suponer. Formalmente, el *Märchen* se caracteriza por reflejar una rutina diaria realista, con un lenguaje aproximado a las inflexiones diarias del idioma. Suelen iniciar con frases como “Había una vez...” y

⁸ El romanticismo alemán enfoca sus esfuerzos por ablandar las fronteras, quiere derribar por completo los muros entre la literatura y la vida. Schlegel y Novalis acuñaron para esto el término *Romantisieren* (romantizar). [...] En el *Athenäum*, fragmento 116, es donde aparece este término por primera vez y dice: “La poesía romántica es una progresiva poesía universal. Su meta no es tan sólo unir de nuevo todos los géneros separados de la poesía y poner en contacto a ésta con la filosofía y la retórica, sino que, además, ora ha de mezclar, ora ha de fundir la poesía y la prosa, la genialidad y la crítica. Tiene que hacer viva y sociable la poesía, y hacer poética la vida y la sociedad...” A través del espíritu de la poesía ha de ensalzarse todo con todo, han de superarse los límites y las especializaciones. No sólo tienen que superarse las especializaciones en el ámbito literario, tal como sucede cuando se mezclan los diversos géneros, o las especializaciones entre las diversas actividades espirituales [...]; debe eliminarse además la separación entre la lógica de la vida y del trabajo cotidianos y las restantes actividades libres y creadoras del espíritu. (Safranski, 2009:56)

finalizar con “... y vivieron felices para siempre”.⁹ En el *Schulerduden* se menciona también que el número tres suele jugar un papel importante, por ejemplo, cuando al héroe se le asignan tres tareas a realizar,¹⁰ muchas veces para poder mantener el suspenso en la historia. (1989:269-270) En *Aschenputtel* tenemos a tres mujeres malvadas (las dos hermanastras y la madre), son tres las noches del baile y son tres atuendos distintos los que el árbol da a la protagonista, cada uno más espléndido y hermoso que el anterior. (Grimm; 1963:16-18)

Además de estas definiciones, Max Luthi, en su libro *Das europäische Volksmärchen*, menciona cuatro estilos propios en este tipo de narraciones:

son unidimensionales, lo real y lo fantástico convergen en un mismo mundo sin que se experimente una ruptura en la historia; son planos, es decir, que los personajes no poseen individualidad; hay aislamiento y solidaridad, los protagonistas suelen estar aislados sin relacionarse con su familia ni otros personajes en su entorno, el aislamiento es la representación de la trama; y, finalmente la sublimación y contenido de elementos fácticos, los motivos del *Märchen* son realmente foráneos, el miedo a lo sobrenatural no existe, los núcleos sexuales están faltos de erotismo, la muerte y los actos violentos son referidos como algo natural. Por otro lado, se reflejan todas las características esenciales de la existencia humana.¹¹ (1989:270)

Considerando todos estos elementos se vuelve evidente que la definición de *Volksmärchen* coincide con la que Propp propone sobre la definición de cuento tradicional

⁹ En alemán los cuentos suelen terminar con la frase: “...und wenn sie nicht gestorben sind” que se traduciría literalmente como “y si no han muerto...”; sin embargo, en las traducciones al español se dejó la frase “y vivieron felices para siempre” por ajustarse mejor a este idioma.

¹⁰ Este es un motivo literario presente en muchas obras, no sólo en los cuentos tradicionales.

¹¹ Max Luthi („Das europäische Volksmärchen“, 1974, 8. Auflage 1985) nennt vier wichtige Merkmale des Märchenstils: 1. Eindimensionalität, d. h. das Realistische und das Magische liegen in einer Ebene, das Magische wird nicht als plötzlicher Einbruch in die reale Welt dargestellt oder empfunden; 2. Flächenhaftigkeit, d. h. die Auftretenden Personen sind Menschen ohne unverwechselbare Individualität, ohne Innenwelt, ohne differenzierte Umwelt; 3. Isolation und Allverbundenheit, d. h. die Handlungsträger des Märchen sind isoliert, ohne lebendige Beziehung zu Familie, Volk oder irgend einer anderen Gemeinschaft; isolierend ist auch die Darstellung der Handlung, der es nicht auf der Schilderung des jeweiligen Milieus, sondern auf die einsträngige Handlungslinie ankommt; Episoden werden ohne Beziehung aneinandergereiht, ohne daß der Held etwas dazulernt. Auf Grund ihrer Isolation sind Märchenfiguren jedoch jederzeit in der Lage, neue Verbindungen einzugehen oder alte zu lösen: so steht der sichtbaren Isolation die unsichtbare Allverbundenheit gegenüber; 4. Entwirklichung (Sublimation) und Welthaltigkeit, d. h. die Motive des Märchens sind wirklichkeitsfremd: Angst vor dem Übernatürlichen gibt es nicht, sexuellen Stoffkerne fehlt jede eigentliche Erotik, Mord und Gewalttat werden wie selbstverständlich berichtet; andererseits spiegeln sich im Märchen alle wesentliche Charakteristika des menschlichen Daseins. (1989:269-270)

y los elementos que debe tener, y es posible que la única diferencia real entre ambos conceptos sea el término y el lugar de origen.

Lo mismo ocurre con los cuentos tradicionales, como “Cenicienta”, que cuentan con versiones casi idénticas provenientes de distintos lugares y épocas.

2.2.1 Versiones de “Cenicienta”

Cuando alguien piensa en la historia de Cenicienta probablemente lo primero que le vendrá a la mente es un carruaje en forma de calabaza, un hada madrina y una zapatilla de cristal. Aquellos que han tenido la fortuna de ver otras representaciones de la obra pensarán en pajaritos recogiendo semillas de entre las cenizas y un zapatito de oro, pero todos coincidirán con que se trata de la historia de una niña que sufre de abuso por parte de su familia política y es obligada a vivir como sirvienta o esclava en su propia casa hasta que acude a un baile, conoce a un príncipe y éste llega a rescatarla.

Rastrear los orígenes de dicha historia, como ya se dijo, es imposible; sin embargo, se puede llevar a cabo un trabajo de rastreo en el tiempo para conocer los primeros cuentos con esta historia de los que se tienen noticias.¹² La versión que aparece en China llamada “Yeh-Shen”, y publicada en el *Yuyang Tsatsu*, un libro de historias sobrenaturales escrito por Tuan Ch’eng Shin († 863) es la primera de la que se tiene registro; no obstante, no es tan conocida ni difundida como la que Charles Perrault transcribe en sus *Cuentos de mamá ganso* o la que posteriormente publican los Hermanos Grimm en sus *Kinder- und Hausmärchen*.

Las tres versiones cuentan con elementos similares como la existencia de una madrastra y su hija –o hijas– que hacen miserable la vida de la heroína, la presencia de esta última en un baile que le cambiará la vida, el posterior matrimonio con un príncipe o rey y

¹² Ver anexo 2.

el consecuente castigo a quienes habían sido malas con ella. También el donante existe en los relatos antes nombrados, pero es un elemento que cambia de forma o disfraz en cada una de las versiones: de las espinas de un pez en el cuento de Yeh-Shen, a un hada madrina en el de Perrault y a un árbol que lleva el espíritu de la madre de la protagonista en su interior en el caso de los Grimm.

Este intercambio de apariencias o fachadas es algo típico en un cuento ya que “los personajes están diseñados de manera genérica y esquemática hasta el punto de que, en la mayoría de las ocasiones, resultan intercambiables dado que no poseen por lo general un rasgo que los individualice” (Del Rey:56), lo que facilita el seguimiento de un historia para encontrar sus diferentes versiones, pues no se busca el *quién* hace algo o el *qué* hace, sino el *cómo* se hace (Del Rey:17). Ese *cómo* es lo que constituye un cuento tradicional y es lo que ayuda a identificar a aquéllos con las mismas acciones para englobarlos en una misma historia.

A pesar de estas similitudes en las tres historias, nos podemos encontrar con una excepcional: el nombre de la protagonista. Como ya se mencionó en los cuentos tradicionales el uso de nombres es bastante limitado y cuando se requieren se usan denominaciones genéricas con el fin de que haya mayor identificación del receptor con los personajes; cuando estos nombres no son genéricos, se utilizan en su lugar apodos o mote como en el caso de Cenicienta (que dormía en las cenizas) o Caperucita Roja (prenda que la niña solía usar con frecuencia).

Mientras que en la versión de Perrault, el nombre de la protagonista es Cendrillon (proveniente de *endre*: ceniza), en la de los Grimm, su nombre es Aschenputtel (*Aschen* es el equivalente alemán de la palabra *endre*, cenizas). Es interesante ver que en la versión inglesa, Cinderella, la traducción se haya realizado de manera incorrecta, ya que *endre*

deriva del término *cinerem* (ceniza), es decir, el polvo gris y sin impurezas que resulta de una combustión completa, mientras que *cinder*, de dónde proviene Cinderella, se refiere a los residuos impuros de una combustión incompleta.¹³ Esto es relevante puesto que muestra las leves diferencias que pueden llegar a mostrar los cuentos tradicionales, o de hadas, cuando transitan de una región y tiempo a otra.

En la versión China no se hace ninguna referencia a la existencia de las “cenizas” como algo que identificaba a la protagonista ya que siendo una cultura muy distinta a la europea, dicha palabra no conlleva un significado precisamente negativo, como sucedía en la Europa del siglo XVIII y XIX –donde sólo las criadas y gente de servicio dormían junto a las cenizas en la cocina. En su lugar, el nombre: Yeh-Shen (Ye Xian, 叶限), significa “pies de loto” que describe la característica física principal de la protagonista. Como podemos ver, el paralelismo se encuentra en la forma en la que son llamadas las chicas: las tres reciben el mote de algo que las caracteriza y diferencia del resto de las mujeres en la casa que habitan.

A pesar de que los cuentos tradicionales y los mitos no son lo mismo –como ya se explicó previamente– se pueden encontrar ciertos paralelismos entre ambos. Retomando la historia de “Psique y Amor” tenemos como ejemplo una de las tareas que Venus le asigna a Psique en la que debe separar “trigo, cebada, mijo, garbanzos, lentejas y habas” (Apuleyo; 1986: 162) para que pueda ir con Amor. En *Aschenputtel* su madrastra le pone una tarea muy similar (sacar las lentejas de entre las cenizas) para permitirle ir al baile... sobra decir que aunque ambas muchachas consiguen resolver de forma exitosa ambos castigos, ninguna consigue lo que desea.

¹³ Este estudio filológico no se encuentra dentro del texto principal, sino en una nota al pie de la obra *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* de Bruno Bettelheim. (1994:298)

Luego de la publicación de *Aschenputtel* y *Cendrillon*¹⁴ surgieron un gran número de adaptaciones transportadas a otros medios como la música, el teatro —óperas, con marionetas, musicales y tradicional—, el cine y la televisión. Todas estas nuevas visiones de las dos historias base, han enriquecido las dos historias con nuevos detalles en los que los recopiladores europeos no se detuvieron, como sucede con el aspecto de la protagonista.

De la historia de la chica de los pies pequeños nacen muchas reinterpretaciones; sin embargo, no es sino hasta el siglo XX gracias a los avances tecnológicos y la llegada de la globalización que algunas se vuelven más conocidas y comienzan a influir definitivamente en el ideario universal. La más famosa en nuestros días es la producida por Disney Studios en su largometraje de 1950, *Cinderella*, que retoma la historia de *Cendrillon* casi en su totalidad e introduce elementos de *Aschenputtel*.

Pero Disney no fue el único que retomó a la heroína de pies pequeños: existe un cortometraje previo de Betty Boop (1934) llamado *Poor Cinderella*,¹⁵ que cuenta la historia de Cenicienta. También se han publicado novelas con dicha línea argumental y existen infinidad de adaptaciones, parodias y cameos¹⁶ alrededor del mundo en los que aparecen la protagonista o su zapato. Esto nos permite ver cómo nuestra protagonista va y viene de un medio a otro y de una tradición literaria a otra indistintamente.

Hoy en día “Cenicienta”, como muchos otros cuentos tradicionales, pertenece a todo el mundo y tratar de rastrear su origen es similar a llevar a cabo una de las tareas que se exigen al protagonista de cualquiera de estas historias: es imposible, sin la ayuda de un

¹⁴ A partir de este punto nos referiremos a la versión de los Hermanos Grimm como *Aschenputtel* y a la de Perrault como *Cendrillon*, también nos referiremos como *Cinderella* a la versión de Disney de 1950.

¹⁵ Se puede encontrar el línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=wjpCaEhBNJU> [Febrero 2018]

¹⁶ El cameo es un término utilizado para referir el momento en que un elemento externo a la historia principal pero fácilmente reconocido por un público en particular, aparece en un relato (ya sea un cómic, película, serie, etc), como ejemplo de esto se puede tomar las películas de superhéroes, en la mayoría de ellas Stan Lee, creador de Marvel Cómics, aparece como extra.

donante o un *objeto mágico*, decir cuál versión surgió antes que otra y resulta tan absurda como el tratar de determinar de qué lugar es realmente originario dicho cuento. Esta es una de las características que dotan a los cuentos tradicionales de su esencia, su imposibilidad de rastreo y, por lo tanto, su carencia de nacionalidad. Del Rey Briones dice algo al respecto:

Por lo general los cuentos tradicionales se han agrupado en colecciones en función del lugar donde se han recogido, de manera que tenemos colecciones de cuentos franceses, alemanes, españoles, italianos, etc., pero esta práctica de poner de manifiesto las diferencias étnicas de los distintos grupos humanos no deja de ser bastante arbitraria, dado que, a poco que se haya profundizado en el estudio del cuento, se advierte que los mismos cuentos, con leves retoques y variantes, resultado de la adaptación a los diversos ámbitos, se encuentran en muchos países. Lo cual nos lleva a concluir que los cuentos no tienen una patria precisa, y que si hay un rasgo que podemos destacar de ellos es que son universales. (2007:114)

Como dice el autor, la universalidad es una de las razones que ha hecho que esta clase de cuentos sea conocida en todo el mundo, ya que, sin importar el idioma, la edad, el sexo e incluso la religión de los individuos, en todos lados existen historias con temáticas idénticas; después de todo, ¿cuál es realmente la diferencia entre una Cenicienta cuyo zapato era de cristal y otra cuyo zapato era de oro cuando la historia es en esencia la misma? La universalidad es un puente establecido hace mucho tiempo para llegar a la interculturalidad. De esto se hablará en el siguiente capítulo.

3. Interculturalidad e intermedialidad

Para poder hablar de la interculturalidad es necesario en un principio establecer el significado de la palabra *cultura*. En el libro: *Interculturalidad: concepto, alcances y derecho*, Aleida Alavez Ruiz da una definición que, a nuestro parecer, es de las más adecuadas:

[...] la cultura nace de los primeros contactos sociales que el ser humano lleva a cabo con la madre, el padre o ambos y con el resto de las personas que viven en su medio y que van acompañándolo en su desarrollo, así como la asimilación y adopción de conductas a lo largo de su vida. Partiendo del pensamiento, la cultura es lo que nos hace humanos y nos distingue del resto de las especies que habitan el planeta. (14)

El mundo es muy amplio, por lo que las distintas formas en las que los seres humanos nos desarrollamos son muy variables y dependen totalmente del entorno familiar, social, religioso y político que nos rodea. La interculturalidad es entonces “una herramienta de emancipación, de lucha por una igualdad real, o equidad real, en el sentido no solo cultural muy superficial sino también material” (Alavez:40); sin embargo, no nos debemos detener en la superficialidad cultural o lo material, la interculturalidad actual también se enlaza con la tolerancia y el respeto hacia los demás, con la intención de aprender del otro dejando de lado cualquier sentido de superioridad o inferioridad con respecto a los demás. Acerca de esto último, Marlene y Dietrich Rall, en su artículo “Imágenes del alemán, Alemania en México”, hablan precisamente sobre la forma en la que estos acercamientos ocurren en todos los pueblos tomando como ejemplo la manera en que los alemanes solían acercarse a México, cuando menos en el año 2003 que fue cuando se publicó su trabajo. En su artículo establecen tres formas específicamente: una supuesta superioridad, la extrañeza y la permeabilidad. (258)

La superioridad y la extrañeza son aproximaciones que por muchos siglos ha llevado a cabo el europeo hacia lo que su esfera cultural denomina “países tercermundistas” o “exóticos”,¹⁷ en otras palabras: “los Otros” son muy diferentes a ellos en cualquier sentido. Aunque desgraciadamente este acercamiento al Otro sigue existiendo, los estudios interculturales tratan de sensibilizarnos, en la medida de lo posible, ante esta conducta ya que lo que busca es alcanzar la permeabilidad mencionada por los Rall, quienes la equiparan con el concepto de “filia” de Pageaux, quien definió el término de la siguiente manera: “se trata de un intercambio bilateral sin superioridad de ningún lado”. (259)

Esa es la meta que la interculturalidad actual intenta alcanzar, pero ¿cuándo exactamente comenzó este intercambio cultural entre los seres humanos? Para responder a este cuestionamiento hay que recordar que el ser humano ha viajado grandes distancias desde hace siglos, y que en su búsqueda de conquista, conocimiento y expansión territorial se ha visto obligado a convivir con otras culturas, en ocasiones similares y en otras diametralmente opuestas. Los antiguos viajeros europeos acostumbraban traer distintos objetos –y prisioneros– de los sitios a los que viajaban con la intención de mostrar, en un inicio a sus regentes y posteriormente a sus familiares y amigos, un poco de aquellos mundos extraños y “exóticos” que habían conocido. Es entonces que la interculturalidad inicia cuando los cuentos de oriente –China, India, Japón, etc.– llegan a Europa y comienzan a crear un imaginario extravagante que termina maravillando a todos: reyes, cortesanos y plebeyos por igual.

Gracias a esta apropiación y occidentalización el mundo de las artes comienza a enriquecerse, la pintura cambia de temas, formas y técnicas, la música se ve invadida de

¹⁷ Esto se da también dentro del mismo continente europeo; sin embargo, se da una menor escala.

nuevos ritmos y compases, mientras que la literatura comienza a crear sus propias visiones de las historias extranjeras y las adapta para que sean más acordes con su propia ideología.

El acercamiento a los cuentos tradicionales es lo que interesa a este trabajo debido a la fama y divulgación que tienen y han tenido, desde su remoto pasado hasta nuestro mundo moderno sin limitarse a un territorio o una sociedad exclusiva, abarcando todo nuestro planeta independientemente del idioma y la idiosincrasia de cada territorio. De cierto modo, todos nosotros somos el resultado de cientos de años de viajes que derivaron en intercambios culturales alrededor del globo.

“Cenicienta” pertenece a ese selecto grupo de cuentos tradicionales que han sido afectados por el fenómeno de la interculturalidad desde hace cientos de años y es una de las razones por las que se ha mantenido vigente vadeando bosques, montañas y océanos. Su paso por el tiempo y la distancia ha enriquecido la historia de muchas formas distintas:

Se mencionó previamente a la *Yeh-Shen* proveniente de China cuya historia viajó a través del tiempo y el espacio haciendo paradas que –por distintas razones imposibles de abarcar en este trabajo– desconocemos¹⁸ hasta Francia cuando Perrault la puso por escrito y presentó ante la corte de Luis XIV. Luego recorrió otro siglo para alcanzar Alemania llegando en múltiples formas a los Hermanos Grimm, quienes trataron de uniformar la historia tomando los elementos que consideraron más recurrentes en las versiones que escucharon y creando así una nueva adaptación, que volvió a tomar las maletas – figurativamente hablando– hasta el siglo pasado, donde fue retomada por uno de los hombres más importantes del mundo cinematográfico de aquella época y trasladada esta vez a un nuevo entorno: el cine animado. Fue Walt Disney quien a partir de mediados del

¹⁸ Aunque existen muchas otras versiones de Cenicienta, éstas no se mencionarán, pues se trata de un trabajo que se centra en las adaptaciones más conocidas en la actualidad.

siglo pasado se adueñó de la historia haciendo que la suya sea la versión más conocida de Cenicienta hasta nuestros días, 78 años después de su estreno.

Al ver el desarrollo que el cuento de la pequeña huérfana ha tenido a lo largo de la historia no nos queda más que cuestionarnos qué clase de Cenicienta existirá en el futuro, de qué forma habrá evolucionado la historia y hasta qué punto seguirá siendo fiel a la visión que gran parte de la población comparte actualmente. Pero no sólo nos cuestionamos sobre las modificaciones que tendrá en un futuro, también podemos cuestionarnos la manera en la que el relato será representado: ha pasado de la oralidad, a la escritura, a la música, al cine y a la televisión, y conforme el ser humano evolucione y cree nuevos medios de difusión, los cuentos tradicionales –entre ellos “Cenicienta”– serán de los primeros en ser transportados –gracias a su amplia recepción, la simpleza de su argumento y la adaptabilidad de sus personajes– a estas nuevas formas de expresión que hoy no podemos imaginarnos. Este tránsito a otras formas de expresión es llamado intermedialidad. En palabras de Susana Pastor Cesteros, se trata de “[...] contar la misma historia mediante un instrumento distinto”. (1996:29)

Al pasar por los medios que acabamos de mencionar, “Cenicienta” se ha transformado en una historia que no sólo ha desfilado por distintas culturas a lo largo del tiempo y el espacio, sino que ha incursionado en absolutamente todos los medios de comunicación masivos que han existido hasta la actualidad, lo que la convierte no sólo en una obra intercultural y universal, sino también en una obra intermedial, como se ejemplificara a continuación.

3.1. Del papel al celuloide, el paso de “Cenicienta” de un mundo a otro

El salto de un medio de comunicación a otro es una hazaña que ha sido infravalorada por muchos. Cuando un individuo observa la adaptación de una historia escrita a un medio teatral o cinematográfico suele ser un juez demasiado estricto, por lo que no permite que la historia sea reescrita y reinterpretada por el guionista o el director, la mayoría de los espectadores toman una decisión puritana al querer comparar el texto con el celuloide, disciplinas muy distintas en su ejecución la una de la otra.

El cine y la televisión han tenido que soportar esta clase de críticas desde sus inicios. Horacio Quiroga, quien fungió muchos años como crítico de cine para varias revistas, delató el desdén que los intelectuales sentían hacia la nueva representación artística del siglo.¹⁹ Actualmente se le ha aceptado dentro de la categoría de “Arte”; sin embargo, ese lugar, su “verdad, fuerza franca y fresca [...], se lo debe a sí mismo, y lo adquirió con dolores y tanteos sin nombre” (264). El mundo no se lo puso tan fácil, el cine debió ganarse un lugar frente al resto de las disciplinas a fuerza de ensayo y error, de éxitos y fracasos, de pruebas y experimentos.

Celia Romea, en su artículo “¿Qué une y qué separa al cine y a la literatura?”, hace hincapié en la importancia de comprender ambos géneros como algo distinto, y por lo tanto incomparable. Explica que “para poder relacionar literatura y cine hay que tener en cuenta la forma y el contenido específico de cada forma de expresión y establecer coordenadas para comprobar qué les acerca y qué les separa” (23). La autora lleva a cabo un paralelismo

¹⁹ Sería difícil especificar en cuáles de todos los artículos que escribió entre 1919 y 1931 habla especialmente de este tema; sin embargo, es un tópico constante en su trabajo. Para una mirada global de lo que pensaba, es recomendable leer el recuento hecho en la obra: *Cine y literatura* publicada en 2007, que abarca su trabajo en las revistas: *Caras y Caretas*, *El hogar*, *Atlántida* y el Diario *La Nación*.

entre ambos muy completo y que procura abarcar los puntos más importantes que ella entiende de ellos:

- El cine presenta imágenes concretas y rígidas que no podemos modificar y la literatura permite una representación visual múltiple de las palabras.
- La imagen fotográfica y filmica está motivada; tiene analogía, en determinado grado, con la realidad representada (mientras que) la falta de motivación o la arbitrariedad de la palabra impide entender un discurso, exclusivamente verbal en una lengua desconocida, sin ningún otro apoyo, por no existir relación entre el significante y el significado representado.
- La imagen tiene un carácter simultáneo: en una simple ojeada percibimos un gran número de información, frente al inevitable carácter continuo del discurso verbal, en el que suceden fonemas, morfemas, palabras y frases estrictamente ordenadas que obligan a una audición o lectura del discurso completo para conocer y entender el sentido del contenido.
- Como contrapunto de lo anterior, la visión de una película requiere rigidez en el proceso; las imágenes pasan, miremos o no la pantalla, mientras que el ritmo y la velocidad lectora²⁰ son flexibles, los elige quien lee el texto. (24)

Con estos puntos trata de hacer comprender al lector-espectador que comparar y poner a pelear a dos géneros que nacen en esquinas opuestas del ring es un trabajo improductivo; además, al hacerlo, él mismo se pierde de una nueva interpretación de la historia que puede ser excelente de un modo único y particular al que no llegaría si se quedase estancada en uno de los extremos. Poco más adelante, Romea lo resume explicando que “la literatura es exclusivamente *palabra* en su función poética y en el cine la *imagen* tiene un valor paradigmático” (24-25). Sin embargo, una forma parte de la otra en ambos sentidos, el cine se vale de la *palabra* por medio de los actores para enriquecer y matizar su trabajo mientras que la literatura se vale de la *imagen* que el lector crea en su mente para ilustrar ciertas escenas. Por lo que, aunque en un principio se pueden ver como géneros diferentes, es importante recordar que ambos se necesitan mutuamente para poder

²⁰ Si bien es cierto que en la actualidad esta puede variar no sólo por el cine y la televisión sino por otras representaciones como el teatro y los audiolibros, no concierne a este trabajo el involucrarse más a fondo en este tema en especial.

crecer. Se debe “tener en cuenta la forma y el contenido específico de cada forma de expresión y establecer coordenadas para comprobar qué les acerca y qué les separa” (23). También se puede decir que se busca establecer cierta clase de conversación entre las diferencias y similitudes que engrandezcan la idea original, o en palabras de José Luis Moreira Fernández:

Debemos reconocer de entrada que toda obra de arte está en permanente *diálogo* con otras, lo cual nos lleva a valorar que en sí mismo no se trata de realizar una “comparación”, en sentido estricto, sino una puesta en común, un análisis en las influencias, incluso en las transposiciones que se pueden realizar como una aproximación intertextual entre dichas obras. (137)

Pero ¿cómo nace el cine y se convierte en lo que es hoy en día? La idea inició en la mente de los hermanos Lumière quienes crean el cinematógrafo, un aparato que combinaba las funciones de una cámara con las de un proyector, tenían la intención de fotografiar imágenes en movimiento y fue gracias a su ingenio que lo consiguieron en 1895; no obstante, para Agustín Neifert “no fue hasta la llegada de David Wark Griffith,²¹ que el cine adquiere categoría de lenguaje que incluye el uso de planos y la técnica del montaje, que permite no sólo establecer un ordenamiento secuencial de las escenas, sino también crear y modificar el ritmo e incluso el suspenso”. (28-29)

El cine, a partir de Griffith, ha requerido de ciertos aspectos esenciales para ser catalogado como tal: los principales son la *imagen* y la *historia*, y cada uno tiene a su propio creador. Es el guionista quien encarga de realizar la *historia* base, mientras que el director interpreta lo escrito y lo transforma en *imagen* con la ayuda de otras áreas como son: producción, coreografía, diseño de vestuario, fotografía, sonido, edición, y, más

²¹ (1875 – 1949 †) Actor y posterior director que fue conocido como el “padre del cine moderno” gracias a su capacidad de implementar y unificar toda técnica que se creaba en ese momento en el que cine se encontraba en el auge de su desarrollo. Se especializó en las películas mudas, por lo que con la llegada del sonido desapareció de la escena cinematográfica.

recientemente, efectos especiales. Así inició la relación tormentosa entre la narrativa de un guion y la del producto final.

Desde el momento en que la narrativa se inmiscuyó en el cine se necesitaron escritores que crearan una historia plausible para la pantalla grande,²² o sea, un buen guion. Para Xavier Robles, todo buen guion cinematográfico debe responder a seis preguntas básicas: “qué, quién, cuándo, cómo, dónde y por qué”. (30) A pesar de mencionar las seis hace hincapié en la importancia de los *porqués* que movilizan la obra, los motivos que llevan a los *quiénes* a responder el resto de las preguntas (30), preguntas que constituyen el centro de cualquier estructura narrativa, ya sea un cuento, una novela, una obra teatral, una película e incluso un videojuego.

En *La oruga y la mariposa* se menciona que “los primeros escritores del cinematógrafo tuvieron que sustentar sus textos en reglas dramáticas y convenciones literarias. Así, el teatro devino en padre del texto cinematográfico, y su madre es la literatura” (Robles 15). Tomando esto en cuenta es sencillo comprender el rumbo que poco a poco fueron tomando las historias en el cine. El por qué se decidió comenzar con obras de teatro puede ser por el hecho de que la estructura de éste facilita la adaptación mucho más que otra clase de obras literarias como el cuento o la novela, ya que esta última crea además conflictos de extensión.

El por qué el teatro fue uno de los primero elegidos para adaptarse al cine ha quedado claro, pero no se debe olvidar que el cuento fue también una de las primeras opciones, Susan Sontag explica en su artículo “De la novela al cine” que:

Parte de la base de que la duración normal, estipulada convencionalmente, de un film, puede servir para adaptar un cuento o una obra teatral, pero no una novela, porque ésta se basa precisamente en su capacidad casi ilimitada de expansión... Parece que la

²² Término usado para referirse al cine.

esencia misma del cine fuerza a abreviar, difuminar y simplificar la novela que adapta... Una novela menor podía servir como pretexto, como un repertorio de temas con los cuales el director puede jugar libremente. Con una buena novela, en cambio, existen problemas de ser fiel a ella. (21-32)

Así se ve que cuando el cine comenzaba y no se tenían las técnicas que se tienen hoy en día, se trataba de llevar a cabo historias sencillas “mediante una serie de sugerencias, gestos, matices e imágenes con tal precisión, que no requerirían mayor elaboración o explicación. H.E. Bates dijo: que no era mera coincidencia que algunas de las películas de más efecto fueran adaptaciones de novelas cortas” (Pastor 30) por lo que “alcanzar una fidelidad absoluta sólo lo permiten obras de pocas páginas para que la extensión de la filmación tenga una duración aceptable” (Romea 32).

A pesar de todo esto, con el paso del tiempo los guionistas y directores comenzaron a ser más audaces y a tomar distintas novelas de diferente longitud para adaptarlas a su disciplina sin importarles ya la idea de la *fidelidad* absoluta al texto original, comprendieron que, sin importar lo que hicieran, los espectadores nunca estarían conformes con su trabajo, especialmente por el hecho de que ambas figuras se convirtieron en juglares modernos dedicados a interpretar un texto previo y re-escribirlo a su manera, transformándose así en

transmisores de ideología, en una mercancía identificable: sus películas, sus textos, están siempre al servicio de alguien o de algo: del Estado, del capital, del imperio, de la sociedad civil, de su individualismo, de la homosexualidad, del feminismo, del machismo, de la globalización, del nacionalismo, del socialismo, de la anarquía, de cualquier cosa en la que crean, y por tanto están determinados por las ideologías que han moldeado sus puntos de vista y, en consecuencia, sujetos a las reglas del juego del sistema social en el que viven. (Robles 20)

Estas condiciones provocan que el espectador vea únicamente la interpretación personal e interesada de un guionista y un director, no importa que tenga un texto base

como referencia o, en el mundo moderno, interpretaciones cinematográficas y televisivas previas a su interpretación pero posteriores al material literario.

Susana Pérez Pico aborda esto en su estudio sobre la novela *Orgullo y prejuicio* de Jean Austen y dos de sus más conocidas adaptaciones, explica que la relación intertextual entre éstas es, hasta cierto punto, inevitable, estableciendo que el predecesor literario no es el único que el televidente toma en cuenta al momento de enfrentarse al producto presente. Para ella, las adaptaciones previas tienen tanta relevancia en la producción y recepción de los textos fílmicos como el hipotexto literario del que declaran proceder (46). Estos postulados se aplican perfectamente a la historia de Cenicienta y sirven de ejemplo sus innumerables reinterpretaciones fílmicas y televisivas, así como la cantidad de veces que el personaje o una referencia a éste, ha aparecido en otras historias.

Ya se mencionó que Disney fue quien a partir de 1950 estableció un nuevo canon de la historia de Cenicienta, pero no fue el primero que lo intentó en el siglo XX. Una de las primeras versiones de las que se tiene registro es un pequeño cortometraje de 1922 realizado por la pionera en animación de siluetas Lotte Reiniger con una duración de 12:40 minutos, quien se basó en el cuento de los Hermanos Grimm.²³ Esta primera entrega se llevó a cabo en la época anterior al uso de sonido en el cine de animación por lo que se trata de una entrega muda cuya historia se resume en pantallas de diálogo y se representa por medio de figuras negras en fondo blanco; es probable que en su momento haya sido acompañada por música; sin embargo, no hay registro de las piezas que se eligieron en su época.

La introducción del sonido en el cine en general y en el de animación revolucionó la industria y permitió nuevas interpretaciones de viejas historias, así en 1934 los hermanos

²³ Se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=LkcckmQFO4U> [Febrero 2018]

Fleisher sorprendieron a los seguidores de Betty Boop con una breve versión de Cenicienta de poco más de 10 minutos basada en el cuento de Perrault pero con el toque atrevido y coqueto que siempre ha caracterizado a su exuberante personaje de grandes ojos, largas pestañas y cabello corto.

Aunque Walt Disney comenzó a trabajar en la animación estadounidense desde principios de la década de los veinte con personajes icónicos como Mickey Mouse y el Pato Donald, es en 1937 cuando estrenó el primer largometraje animado sonoro y a color de la historia: *Blancanieves y los siete enanos* con una duración de 83 minutos. Asentó, de esta manera su imperio y papel en el mundo cinematográfico, y con él, los largometrajes animados mostraron todo el potencial que tenían, llegando para quedarse.

Así vemos que desde sus inicios el cine pasó por buenos y malos momentos. Inició con “estampas” en serie y distribuidas de acuerdo con las leyes del espacio escénico (teatral): entradas y salidas por los laterales e inmovilidad del punto de vista de la cámara (Neifert 28-29), pasó por el nacimiento del cine de animación con sus enormes maquinarias encargadas de sobreponer imágenes sobre imágenes para dar mayor realismo a los dibujos, y llegó hasta las grandes producciones actuales que se graban frente a una pantalla verde a la que posteriormente se le introducen efectos especiales, tanto visuales como acústicos, por medio de una computadora y un sinfín de programas especiales. El cine ha tenido una transformación que lo dejó irreconocible a sus inicios, y esa misma transformación le ha sucedido a los cuentos tradicionales como “Cenicienta” con el paso del tiempo.

3.2. Cenicienta en el entorno social y político de una época

El siglo XX fue una era marcada por los conflictos armados, desde revoluciones en países africanos y latinoamericanos e intervenciones armadas, hasta la llegada de las dos grandes

Guerras Mundiales que marcaron un punto de no retorno en la historia mundial, no sólo a causa del número de naciones que se involucraron, sino también por la letalidad de las armas desplegadas en ambas disputas, especialmente en la Segunda Guerra Mundial.

Explicar cada conflicto a lo largo del mundo sería abarcar temas que no incumben a este trabajo; sin embargo, es importante tenerlos en cuenta ya que fueron los que generaron el entorno de terror en el que la población mundial vivió a lo largo de casi 100 años y la forma en la que toda la situación influyó en el desarrollo de otras áreas como la tecnología y las artes, particularmente, el cine.

La Primera Guerra Mundial sacudió a Europa durante la segunda década del siglo, los conflictos territoriales y políticos que varias naciones europeas habían estado arrastrando por años, explotaron con el asesinato del Archiduque Franz Ferdinand, desembocando en una guerra sin precedentes que involucró a naciones de otros continentes como Rusia (en un principio) y los Estados Unidos de América para finales de la contienda. Ese primer ensayo de lo que una guerra de esa magnitud podría lograr, dio paso a que algunos países como los antes nombrados vieran el potencial económico que la producción de armamento tenía, comenzando así a basar gran parte de su economía en este nuevo rubro.²⁴

Crear mejores armas, más rápido y más poderosas para defender su territorio, se convirtió pronto en una prioridad, y Estados Unidos, país aislado territorialmente de sus posibles enemigos europeos, convirtió esta situación en un negocio convenciendo a su propia población de la pronta necesidad de convertirse en una nación poderosa en cuanto a armamento y a economía se refiere. El resto de Europa hizo lo mismo con su gente por lo

²⁴ Aunque la guerra no estaba fuera del presupuesto de las naciones europeas en el siglo XX, la Primera Guerra Mundial trajo como consecuencia el aumento en los fondos destinados a este rubro en todas las naciones involucradas (y muchas otras que vieron los resultados fatídicos de una guerra de dichas magnitudes).

que la producción armamentista imperó desde ese momento y se ha mantenido hasta nuestros días.

Para convencer a la población de una futura guerra inminente, los diferentes gobiernos hicieron uso de todas las herramientas a su alcance; la principal fueron los medios de comunicación que se encargaban de dar las noticias nacionales e internacionales: en aquella época el periódico, el radio y, con el paso del tiempo, la televisión, que jugó un papel muy importante al ser capaz de transmitir imágenes y audio al mismo tiempo. Se llegó a tal punto de manipulación mediática que incluso en los cómics e historietas se comenzaba a demonizar a figuras extranjeras que se alzaban como enemigos de cada nación.

Es por medio de la imagen y la palabra (juntas o separadas) que los gobiernos mostraron la peor cara de la guerra para así poder respaldar la producción masiva de armas de la que se harían uso posteriormente. Todo esto con el objetivo de transmitir un mensaje de miedo e incertidumbre que llevó a los pueblos a exigir a cada uno de sus gobiernos suficiente inversión armamentista para defenderse de cualquier conflicto.

La década de los 20's se definió por ser una época de opulencia económica en muchos países occidentales. Europa se recuperaba de la Primera Guerra Mundial y Estados Unidos se afianzaba como una nación unida y poderosa dispuesta a defender a los suyos a cualquier precio,²⁵ mantuvieron dicha actitud con la ayuda de los medios de comunicación a los que les pagaban por esta clase de propaganda. Más adelante y con el surgimiento de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos comienza a pensar en la intervención armada en territorio europeo para finalizar el conflicto en aquel territorio antes de que llegase a

²⁵ Es en esta época que el presidente estadounidense Jame Monroe habla de la famosa “Doctrina Monroe”, que defiende el territorio de las naciones del continente americano ante cualquier intervención europea. La frase con la que hoy en día se resume dicha doctrina es: “América para los americanos”.

América, para eso comienza a preparar a su población convenciéndolos de que es la única opción. Los medios de comunicación encausados a todas las edades jugaron un papel preponderante.

Un ejemplo de esto fue el primer ejemplar del cómic de *Capitán América*,²⁶ en cuya portada, el recién nacido superhéroe norteamericano aparece golpeando a Hitler. Si bien el cómic es publicado antes de la intervención estadounidense en la Segunda Guerra Mundial, ya en ese momento el pueblo estadounidense se encontraba a la expectativa de lo que sucedía en Europa y veía al gobernante alemán como un enemigo al cual vencer. Este es sólo uno de los ejemplos más conocidos de manipulación a favor de la intervención estadounidense, pero no es el único.

En todo el mundo se usan esta clase de estrategias para adoctrinar a todas las generaciones a favor de uno u otro bando y el invento de los hermanos Lumière tiene gran éxito exacerbando los ánimos nacionalistas y patrióticos en lugares como los Estados Unidos y Alemania, plantando nuevas semillas y nutriendo otras que ayudarían a desencadenar una nueva Guerra Mundial, esta vez con peores consecuencias para la humanidad.

La guerra devastó ciudades y pueblos enteros, asesinó a miles de personas entre soldados, civiles y prisioneros y dejó de ser un negocio redituable en las naciones que vieron su territorio dañado por el conflicto. Los ánimos nacionalistas se comenzaron a apagar poco a poco en las distintas poblaciones, así que para mantenerlos enardecidos, los gobiernos se vieron obligados a producir un buen número de películas encargadas de

²⁶ Marzo 1 de 1941, Autor: Jack Kirby, impreso por: Timely / Atlas [Timely Publications: 1-20; Co, Formato: cómic]

mantener en alto la moral de su gente por un lado y, por el otro, seguir demonizando a los enemigos.

Mientras Europa era desolada por la guerra, los Estados Unidos se mantuvieron sin intervenir abiertamente, no es sino hasta que su base militar en Pearl Harbor es atacada por un escuadrón kamikaze de bandera japonesa que deciden entrometerse para poner fin a la guerra lo antes posible, con el país norteamericano y Rusia de su lado, fue sólo cuestión de tiempo que los Aliados²⁷ ganasen la guerra, con la toma de Berlín por parte del ejército ruso.

Cuando la Segunda Guerra Mundial termina, Europa se encuentra destruida y los países que perdieron la guerra sufren las peores consecuencias, no sólo se encuentran con su población mermada, sus ciudades destruidas y, en el caso de Japón, lidiando con deformaciones causadas en los sobrevivientes de los dos ataques nucleares, sino que además se encuentran con sus territorios siendo repartidos entre las potencias vencedoras del conflicto. Para la Historia, Alemania se convierte en un país que debe ser dividido, ocupado y supervisado por el bien del resto del mundo obligando a sus habitantes a perder su identidad en el proceso.²⁸

Lo alemán no tarda en convertirse en un sinónimo de “maldad” y su arte y cultura se ven apartados del mundo, se relegan a un rincón oscuro donde permanecen olvidados por todos durante décadas. Los alemanes eran considerados crueles asesinos, así que nadie deseaba verse involucrado con ellos de ninguna forma.

²⁷ Conjunto integrado en principio por Gran Bretaña y Francia, a los que posteriormente se les unieron activamente la URSS (1941), Estados Unidos de América (1941) y China; sin embargo, contaron con el apoyo de 26 países más.

²⁸ Esta pérdida llegó a tal extremo que los cuentos de los Grimm fueron prohibidos a nivel escolar por un breve periodo en los territorios ocupados.

Para 1950, con la guerra finalizada y el mundo occidental en recuperación, el cine viajaba a través del mundo con relativa facilidad. Es entonces que la *Cinderella* de Disney se estrena y distribuye a lo largo de varios países generando un éxito inmediato entre los espectadores; así es como queda de manifiesto la inclinación generalizada por las versiones suavizadas y francesas –país Aliado– de los cuentos infantiles de Perrault sobre las crudas y alemanas –el “enemigo”²⁹– de los Hermanos Grimm.

El mundo, o cuando menos el mundo de los espectadores del cine, dio su veredicto con esta película, decidieron qué clase de cine querían y esperaban, y por cuál estarían dispuestos a pagar. Los animadores iniciaron su época dorada y Estudios Disney se terminó de asentar como El Estudio de animación más importante del mundo por los próximos años,³⁰ imponiendo así un reinado que tardó en permitir la proliferación de otros estudios que pudieran hacer una digna competencia.

Como Estudios Disney tenía el monopolio de las películas de animación, gracias principalmente a que aquellos países que podrían hacerle competencia se encontraban recuperándose de la Segunda Guerra, es su visión de los cuentos tradicionales la que las siguientes generaciones reconocen como original en los primeros instantes de su infancia, haciéndose tan populares que, con el paso del tiempo, las historias literarias se olvidaron.

Como ya se mencionó, el cine suele servir a propósitos relacionados directamente con inclinaciones políticas, religiosas y personales de los guionistas, directores y productores, Lotte Reiniger, al ser alemana, vio natural basar su cortometraje en el cuento de los Hermanos Grimm. Disney, al ser estadounidense, desechó de inmediato una versión escrita

²⁹ Hay que tener en cuenta el entorno sociopolítico de la época, aquí no se utiliza el término “enemigo” con fines de odio social ni racial, es simplemente una exaltación del punto de vista normalizado en los estadounidenses con respecto al pueblo alemán.

³⁰ Disney tuvo grandes éxitos, pero también hubo fracasos. La empresa estuvo al borde de la bancarrota y apenas se mantuvo a flote por varios años hasta el estreno de *La Sirenita* en 1989.

por el pueblo “enemigo” y eligió la de un “aliado”: la francesa de Perrault. Esta decisión no se centró únicamente en la “Cenicienta”, sino también fue el criterio para realizar muchas otras de sus películas infantiles.

3.3. El paso del tiempo y su influencia en la trama (1812 - 2015)

A lo largo del siglo XX Cenicienta cambió constantemente de nombre y rostro,³¹ inició como la alemana Aschenputtel (corto de Reiniger, 1922), siguió luego con un disfraz de ojos enormes y cabello corto en la adaptación de Betty Boop (*Poor Cinderella*, 1934) y se afianzó en el podio como una de las princesas más conocidas en todo el mundo como la *Cinderella* de Disney (1950). Después de esta última hubo muchas otras: recuperó su historia alemana para un musical en 1986 (*Into the Woods*) y luego se convirtió en una mezcla de *Cendrillion* y *Cinderella* en la serie animada de *Cinderella monogatari* (1992).

Pero en un siglo en el que los avances filmicos se desarrollaban a pasos agigantados, en el que se creaban nuevas técnicas alrededor de todo el mundo para rodar distintos tipos de películas, en el que había tantos pioneros explorando nuevas historias para relatar por medio de imágenes, diálogos y música ¿por qué de pronto todos olvidaron que existía una versión recogida de distintos sitios de habla alemana y uniformada por un par de lingüistas del siglo XIX? Si la versión más conocida comenzó a ser la de Perrault y Disney, ¿por qué nadie trató de crear un poco de sana competencia en la industria con una narración que difiere tanto de la de la zapatilla de cristal?

Por un lado, es probable que siendo la versión de Disney la más conocida y aceptada nadie quisiera arriesgarse a utilizar otra, retomar a la Cenicienta de Perrault y posteriormente de Disney era irse a lo seguro; por otro lado, el entorno social que rodeaba

³¹ Ver anexo 3.

al mundo en la segunda mitad del siglo XX estaba lleno de cierto desprecio y miedo hacia todo lo que estuviese relacionado con los alemanes, esto como resultado de las dos guerras mundiales ocurridas durante la primera mitad del siglo que inició y perdió el Imperio Austro-húngaro, que posteriormente se dividió en lo que actualmente se conoce como Alemania, Austria, Hungría, Chequia, Eslovaquia, Eslovenia, Croacia, Bosnia y Herzegovina así como algunos fragmentos territoriales de Serbia, Italia, Rumania, Polonia y Ucrania.

Es posible que la elección de Disney por esa historia no sólo haya sido influida por el origen de las versiones, sino también por el contenido de éstas. Mientras que el francés pinta un escenario mágico cuya maldad no excede ciertos límites que podrían ser tolerados (se debe recordar que eran historias infantiles suavizadas, recopiladas y editadas por un abogado favorecido por la realeza y perteneciente a la burguesía durante el reinado Luis XIV en Francia), la de los Hermanos Grimm es una historia en la que los “malos” no tienen límites en sus aspiraciones ni deseos, es también, desalmada, sanguinaria y cruda y luego de dos Guerra Mundiales, con sus horrores tan ampliamente difundidos a modo de propaganda por los distintos gobiernos, los pueblos no estarían interesados en ver a dos chicas que se mutilan los pies para conseguir un matrimonio con el hijo del rey:

Eso alegró a las dos hermanas, pues tenían bonitos pies. La mayor entró en la alcoba con el zapato para probárselo, su madre estaba con ella. Pero no pudo ponerse la diminuta zapatilla por culpa de su enorme pulgar. Entonces su madre le acercó un cuchillo y le dijo: “Córtate el pulgar, cuando seas reina no necesitarás caminar”. La muchacha se cortó el pulgar, metió el pie en el zapato e, ignorando el dolor, se acercó al hijo del rey. . . . Entonces la segunda hermana fue a la alcoba y felizmente entró su pulgar en la pequeña zapatilla, pero su talón era demasiado grande. Entonces la madre le dijo: “Corta un pedazo de tu talón, cuando seas reina no necesitarás caminar”. La

muchacha se cortó entonces un pedazo de su talón, metió el pie en el zapato e, ignorando el dolor, se acercó al hijo del rey.³² (Grimm 20-21)

O cómo unos pájaros las dejan ciegas como sanción por los abusos perpetuados a su amiga Aschenputtel, por muy merecido que tuvieran el castigo:

Cuando hubo de realizarse la boda con el hijo del rey, llegaron las falsas hermanas, querían congraciarse y tomar parte de su suerte. Cuando la novia se acercaba a la iglesia, la hermana mayor se colocó a su derecha y la menor a su izquierda. Entonces las palomas (que se encontraban sobre los hombros Cenicienta) le sacaron a cada una un ojo. Después, cuando salieron, la hermana mayor se colocó a la izquierda y la menor a la derecha, entonces las palomas les sacaron el otro ojo.³³ (Grimm 23).

Así la versión más importante de Cenicienta en el siglo XX se ve ligada en automático a su entorno social y cultural, recordando que la cultura es, como se mencionó previamente y basándonos en la definición de Alavez, producto de los contactos sociales entre los seres humanos y con el medio que los rodea.

Después de Disney la chica de diminutos pies ha sido apropiada por muchos otros productores y directores para sus trabajos, trabajos que han ido enriqueciendo la historia gracias a todos los cambios y aportaciones que han hecho, estableciendo su propia visión e interpretación de la obra. Hablando del mundo cinematográfico, la historia fue reducida a breves emisiones de diez a quince minutos,³⁴ fue alargada para cubrir series animadas de

³² Da freuten sich die beiden Schwestern, denn sie hatten schöne Füße. Die älteste ging mit dem Schuh in die Kammer und wollte ihn anprobieren, und die Mutter stand dabei. Aber sie konnte mit der großen Zehe nicht hineinkommen denn der Schuh war ihr zu klein. Da reichte ihr die Mutter ein Messer und sprach: »Hau die Zehe ab! Wenn du Königin bist, so brauchst du nicht mehr zu Fuß zu gehen.« Das Mädchen hieb die Zehe ab, zwangte den Fuß in die Schuh, verbiß den Schmerz und ging hinaus zum Königssohn. . . . Da ging diese (die andere Schwester) in die Kammer und kam mit der Zehe glücklich in den Schuh, aber die Ferse war zu groß. Da reichte ihr die Mutter nicht ein Messer und sprach: »Hau ein Stück von der Ferse ab! Wenn du Königin bist, so brauchst du nicht mehr zu Fuß zu gehen.« Das Mädchen hieb ein Stück von der Ferse ab, zwangte den Fuß in die Schuh, verbiß den Schmerz und ging hinaus zum Königssohn.

³³ Als die Hochzeit mit dem Königssohn gehalten werden sollte, kamen die falschen Schwestern, wollten sich einschmeicheln und dann seinem Glück teilnehmen. Wie die Brautleute nun zur Kirche gingen, schritt die älteste zur rechten, die jüngste zur linken Seite. Da pickten die Tauben (die auf dem Aschenputtels Schultern war) jeder ein Auge aus. Hernach, als sie hinausgingen, schritt die älteste zur linken und die jüngste zur rechten Seite. Da pickten die Tauben jeder das andere Auge aus.

³⁴ Betty Boop no es la única con un cortometraje, existe también el de Reiniger y Disney hizo un pequeño fragmento de la historia cuando apenas iniciaba como animador.

hasta 26 capítulos³⁵ e incluso se introdujo en recopilaciones teatrales, televisivas y cinematográficas en las que formaba parte de la trama, pero no era su historia ni se le trataba como la protagonista.

El musical *Into the Woods* es un claro ejemplo de la manera en la que la historia de Cenicienta se utiliza como una rama dentro de una historia mayor en la que muchos otros cuentos se ven involucrados. En este musical del año 1986, que posteriormente se convirtió en una película estrenada en el 2015, nos encontramos con una vieja conocida: Aschenputtel.

Si bien la versión de Disney era la más conocida a finales del siglo XX,³⁶ es en nuestro nuevo siglo que se le da una nueva oportunidad a la versión de los Grimm con esta entrega en la que la protagonista no podría ser más diferente de la chica rubia y de ojos azules que el cineasta norteamericano diseñó para su propia época y para un público mucho menos abierto, tolerante e intercultural que el actual en territorio estadounidense y mundial.

Es fascinante ver cómo todas las versiones –sin importar autor, director, guionista– consiguen mantener la esencia de la muchacha buena y amable que cumple con las obligaciones que se le imponen sin importar lo malvadas e injustas que puedan llegar a ser.

Esta personalidad es uno de los ejes inamovibles con que la historia cuenta para que ni ella, ni la protagonista puedan ser confundidas con otros cuentos tradicionales. Entre estos puntos se encuentran también: la muerte de la madre de la protagonista y la posterior aparición de una madrastra con una o dos hijas, las tres suelen abusar física y emocionalmente de la protagonista; la ausencia de una figura paterna que pueda servir de

³⁵ En 1994 la serie de *Cinderella Monogatari* comenzó a transmitirse, se trató de una serie de producción italo-japonesa que constó de 26 capítulos (más de 8 horas de video) en los que principalmente se abordó el carácter amable y bueno de la protagonista y se introdujeron conflictos políticos en el reino como el asesor que desea quedarse con el trono.

³⁶ En realidad desde mediado pues en 1950 fue nominada para “Golden Bär” (Oso de Oro) como “Mejor película musical” en el festival de cine alemán *Berlinale*, y ganó.

ayuda a su hija, ya sea porque el padre ignore o sea indiferente a los abusos que su primogénita sufre o por la muerte de éste; la ayuda de un donante, ya sea en forma de hada madrina, árbol, espinas de un pez o incluso un científico;³⁷ el apoyo de pequeñas criaturas no-humanas;³⁸ la presencia de un príncipe o emperador con el que la protagonista termina casándose; la existencia de un gran baile o festival que la conectará de manera definitiva con dicho personaje masculino, y, por último, el descubrimiento de su verdadero rostro frente a quienes pueden ayudarla y liberarla del yugo y los abusos que sufre en casa. Estos aspectos hacen que cualquiera sea capaz de reconocer la historia de Cenicienta sin importar el medio e idioma en el que se le presente.

Previamente se mencionó que en el cine la imagen juega un papel principal en el desarrollo de la historia por lo que el disfraz que los directores y productores deciden darle a la protagonista debe ser bien pensado, analizado y lo suficientemente impresionante para quedar en la memoria colectiva de los espectadores. Disney comprendió esto mucho más rápido que cualquiera, por lo que todas sus princesas, entre ellas Cenicienta, son fácilmente identificables únicamente por los colores de sus vestuarios y cabellos. Cualquiera puede reconocer entre todas las princesas cuál es Cenicienta, pues es la única que tiene su cabello rubio peinado hacia arriba y su vestido amplio y color azul cielo que muchas otras versiones posteriores se apropiaron para aprovecharse del trabajo realizado por la compañía estadounidense.

En la versión cinematográfica del musical *Into the Woods* (2014) la Cenicienta es interpretada por la actriz Anna Kendrick, quien no podría ser más opuesta a la de los años

³⁷ En la saga de *Crónicas lunares*, escrita por Marissa Meyer, es un científico proveniente de la luna el que ayuda a la protagonista Cinder a lo largo del primer libro, y es el mismo el que al final de este tomo le proporciona un nuevo pie biónico en lugar del famoso zapato de oro o cristal.

³⁸ No siempre se trata de animales, retomando la saga de *Crónicas lunares* es un robot la que se vuelve compañera de la protagonista en sus aventuras en lugar de los ya conocidos pájaros y ratones de las otras versiones previas.

cuarenta. No sólo se trata de una muchacha que no es particularmente hermosa, sino que además sus ropajes de diario, como el vestido que le concede su madre, se alejan lo suficiente del personaje de 1950 para permitir el renacimiento de la versión de los Grimm.

En seguida abordaré más detalladamente tanto el musical como la película homónima para explorar el papel de Cenicienta en ambos y compararlo con la pequeña *Aschenputtel* alemana.

3.4. *Into the Woods*

Into the Woods inició como un musical³⁹ en la década de los ochentas escrito por James Lapine y dirigido y producido por Rob Marshall. Creado en una época en la que éste género comenzaba a resurgir en el gusto del público.

Este musical retoma distintos cuentos tradicionales europeos. Por un lado cuenta la historia de *Jack y la habichuelas mágicas*, perteneciente a la tradición inglesa, por el otro se centra en la tradición alemana⁴⁰ con las historias de Caperucita Roja, Rapunzel y *Aschenputtel*.⁴¹

Es curioso cómo esta idea de retomar distintos cuentos tradicionales y unirlos en una única historia se ha vuelto una tendencia, no sólo en el teatro y el cine como es *Into the Woods*, sino también en la literatura, como hace Marissa Meyer en su tetralogía *Las crónicas lunares*, un universo futurista lleno de androides, con habitantes en la luna que planean acabar con los terrícolas y que retoma a distintas heroínas de los cuentos

³⁹ Este género se había mantenido con un perfil bajo en el gusto de cierta clase de público, no fue sino hasta el 2006 con la aparición de *High School Musical* (película musical no animada planeada para el canal *Disney Channel*, pero el proyecto creció tanto que se decidió lanzarlo directo en pantalla grande) que Disney decidió retomarlo en sus trabajos.

⁴⁰ Se menciona este título como parte de la tradición alemana debido a que los aspectos del personaje y la historia son los que aparecen en los cuentos de los Hermanos Grimm, no lo que redactó Perrault.

⁴¹ Al tratarse de la versión alemana, el nombre que se manejara para la Cenicienta del musical y la película derivada de éste será su correspondiente alemán: *Aschenputtel*

tradicionales: Cenicienta, Caperucita Roja, Rapunzel y Blancanieves. Y en la televisión como las series de *Grimm* y *Once Upon a Time*. En esta última, Cenicienta tiene una aparición en el cuarto capítulo de la primera temporada, se vuelve un personaje recurrente hasta la temporada 7, en la que el personaje es explotado con mayor fuerza. También tiene pequeños cameos en otras sagas cinematográficas como la de *Shrek*, pues aparece en la primera entrega cuando Lord Farquar debe elegir entre tres doncellas: Blancanieves, Cenicienta y Fiona, la protagonista, y en la tercera en la que Cenicienta se convierte en compañera de la protagonista para escapar de una torre en la que fueron hechas prisioneras.

Pero estas apariciones son más actuales y aunque la que atañe a este trabajo es de cierta forma contemporánea, tuvo sus orígenes en el teatro hace casi tres décadas.

Le guste o no a la sociedad admitirlo, la verdad es que el público que acude al teatro suele tener un nivel socioeconómico superior a la gran mayoría de la población. Esta abundancia propicia que se tengan mayores facilidades de viaje y tiempo libre para dedicar a su consumo cultural. Hay quien dice que la mejor manera de romper con estereotipos y de volvernos tolerantes con aquéllos que son diferentes a nosotros es viajar y conocer otras formas de pensar. Puede que ésta haya sido una de las razones por las que en los ochentas un musical que retomase historias tradicionales de los “malvados” de la Segunda Guerra Mundial tuviera una acogida lo suficientemente buena para llegar a Broadway en 1987, un año después de su debut en el Old Globe Theater en San Diego en donde se mantuvo en cartelera con casi 800 puestas en escena y ganó varios premios Tony, incluidos mejor partitura original, mejor libreto y mejor actriz en un musical.

Las representaciones del musical no se detuvieron ahí. En 1988 tuvo una gira nacional y posteriormente se puso en escena en varios lugares con distintos elencos y casas productoras: en 1990 por West End Production; en 1997 con la celebración de algunas

representaciones por su décimo aniversario; en 2002 tuvo un reestreno en Broadway; en 2010 otro reestreno esta vez en Londres y, finalmente, en 2012 vio de nuevo la luz como parte de la serie “Shakespeare in the Park” en Nueva York.⁴²

Aunque distintos musicales habían sido llevados a la pantalla grande desde los inicios del cine, *Into the Woods* es el primero que la compañía Disney decide adaptar para su público⁴³ casi treinta años después de su debut en el teatro estadounidense. Pero Disney no fue el primero que lo intentó, en 1990 Columbia Pictures realizó el primero de varios intentos para llevar la obra al cine.⁴⁴

Con el paso del tiempo, el miedo y odio que se mantuvo hacia los alemanes fue disminuyendo progresivamente. Las nuevas generaciones alrededor del mundo que avanzaban junto con la tecnología, comenzaron a conocerse a sí mismos y el lugar que ocupaban en el mundo y con este nuevo descubrimiento no pudieron evitar percatarse de que ahí afuera había otros como ellos, otros jóvenes con sus mismas formas de pensar y sentir... y muchos desearon conocerlos sin tomar en cuenta los antiguos conflictos que habían separado y dividido a sus padres y abuelos.

A finales del siglo pasado y gracias a todos los avances tecnológicos, como el uso de las computadoras en los hogares de clase media y media alta y posteriormente la llegada de internet, el mundo se hizo figurativamente más pequeño y la interculturalidad se ha ido afianzando gradualmente en la vida de buena parte de los individuos alrededor del mundo... para bien y para mal.

⁴² [broadwayworld.com](https://www.broadwayworld.com/tonyawardsyear.cfm?year=1988) (ed.). «1988 Tony Award Winners - Browse by Year» (en inglés). Consultado el 15 de marzo de 2015. [<https://www.broadwayworld.com/tonyawardsyear.cfm?year=1988> - 27 Abril 2018]

⁴³ Hay que recordar que a pesar de que las películas de Disney hasta los noventas pudieran considerarse una especie de musicales, todas estaban basadas en cuentos y libros, ninguna había sido adaptada directamente de un musical ya existente como lo fue *Into the Woods*.

⁴⁴ «"BWW EXCLUSIVE: Stephen Sondheim Talks Past, Present & Future".» (en inglés). [BroadwayWorld.com](https://www.broadwayworld.com/article/BWW-EXCLUSIVE-Stephen-Sondheim-Talks-Past-Present-Future-20101103-page2). 3 de noviembre de 2010. [<https://www.broadwayworld.com/article/BWW-EXCLUSIVE-Stephen-Sondheim-Talks-Past-Present-Future-20101103-page2> - 27 Abril 2018]

Estos cambios tecnológicos dejaron su huella en todos los campos de la humanidad, ya no sólo se trató de avances que ayudaron en el desarrollo de las ciencias exactas (matemáticas, física y química), sino que influyeron en las humanidades y en las artes.

Hoy en día es imposible pensar en el cine sin tener presentes los avances tecnológicos que hacen posibles las grandes producciones actuales. Mientras que en el siglo pasado lo más importante era que en las películas hubiera una buena historia y buenas actuaciones, hoy en día los efectos especiales juegan un papel tan importante en la recepción de la cinta como la historia y las actuaciones, y en algunas ocasiones es incluso superior.

Al basarse en un musical con una historia determinada, la película de *Into the Woods* tenía que llenar ciertos aspectos importantes antes de decantarse por los efectos especiales, no sólo se debía conseguir una buena adaptación del guion original que respetase tiempos e historia sin extenderse demasiado y sin incluir cosas que no estaban ahí en un inicio, sino que también se debió prestar atención a la elección del elenco, pues los actores debían encajar con cada papel y además tener la capacidad de cantar para que la cinta conservase la idea de un musical trasladado a la pantalla grande, por lo que los efectos, si bien son fundamentales en algunas escenas, no son lo primordial en la totalidad del filme.

Los efectos especiales se pueden contar con una sola mano: por un lado tenemos las apariciones de la bruja y sus tres transformaciones por la maldición de su madre, primero de hermosa a fea, luego viceversa y al final cuando se transforma en un montón de brea; también está el juego de tamaños entre la enorme gigante que busca a Jack y devasta el reino a su camino con los pequeños personajes que tratan de detenerla; y para concluir se crearon aves generadas por computadora cuyo papel es ayudar a Cenicienta en distintos momentos de la historia: primero, a recolectar las lentejas de la ceniza del hogar, luego le sacan los ojos a las malvadas hermanastras, también son ellas las que le cuentan de la

infidelidad de su príncipe y al final son las que le ayudan, a Cenicienta y a sus compañeros, a derrotar a la enorme gigante.

La historia del musical y la película es la misma: un panadero y su esposa desean tener un bebé. Un día la bruja que vive a su lado se acerca y les ofrece la opción de levantar la maldición que tenían encima, lanzada por ella misma muchos años antes, cuando el padre del panadero le robó unos frijoles mágicos, si le conseguían cuatro cosas necesarias para realizar una poción que le quitase la maldición que su madre le había lanzado a ella por perder esos frijoles. Cada uno de estos artículos pertenece o se relaciona con cuentos tradicionales.

Necesitan conseguir una “vaca blanca como la leche”, una “capa roja como la sangre”, un “cabello amarillo como el maíz” y, finalmente, una “zapatilla tan pura como el oro”. La bruja manda al panadero y a su esposa al interior del bosque en la búsqueda de estos elementos y es precisamente esto lo que le da nombre al musical y la película: *Into the Woods*, recordando que *Woods* significa *bosque*.

Los bosques solían reinar en gran parte de Europa, por lo que su presencia en los cuentos tradicionales como un sitio oscuro, mágico y peligroso es muy común. Las villas y pueblos solían estar rodeados de grandes y antiguos árboles por lo que el traslado de un lugar a otro era un viaje de varias horas a través de senderos que no siempre estaban bien dibujados entre los árboles y con el constante peligro de perderse, ser asaltados o atacados por bestias de la zona, especialmente lobos.

Y es precisamente este depredador el primer obstáculo para la poseedora original de la “capa roja como la sangre”: Caperucita, quien se encuentra con un lobo que la convence de distraerse del camino y aprovecha para ir a devorar a la abuela de la pequeña y esperarla disfrazado para comérsela también, todo en el mismo bosque que Jack debe atravesar para

vender a su “vaca blanca como la leche”, pues es vieja, ya no produce leche y está a punto de morir. El muchacho se encuentra a la mitad del camino con el panadero y su esposa, quienes le ofrecen cinco frijoles mágicos a cambios de la vaca —es curioso mencionar que en esta historia ellos no sabían que en realidad se trataba de frijoles mágicos, sólo sabían que la bruja había sido maldecida por la pérdida de ellos y que necesitaban conseguir esa vaca a pesar de no tener el dinero que Jack estaba solicitando por ella. Llega un momento en que el panadero manda a su esposa de regreso a casa con la vaca, pues está preocupado por su bienestar. Ella se va, pero esa noche se encuentra con Aschenputtel, quien escapaba del príncipe rumbo al árbol sobre la tumba de su madre que, efectivamente, se encontraba en el bosque. Ahí la esposa del panadero se da cuenta que trae puestas unas “zapatillas tan puras como el oro”, pero pierde a la muchacha de vista cuando la vaca emprende una rápida huida y se extravía en el bosque, donde a la mañana siguiente se encuentra a dos príncipes: uno enamorado de la chica de las zapatillas, quien la siguió al bosque y la sigue buscando, y el otro, su hermano, enamorado de una doncella que habita en una torre y que posee el cabello más largo y hermoso con el “color del maíz”... Ahí la mujer decide buscar a la muchacha y por la noche la engaña para que deje caer su cabello y le arranca un mechón a la doncella que nunca alcanza a ver y que resulta ser Rapunzel, la hermana menor del panadero que fue intercambiada por verduras del jardín de la bruja hace muchos años.

Los protagonistas son el panadero y su esposa quienes, igual que en los cuentos tradicionales, carecen de nombre propio y son identificados de acuerdo con su profesión. Ellos son los protagonistas porque las historias que se desarrollan a su alrededor están fuertemente ligadas a la misión que les da la bruja y a su propio pasado: Rapunzel es la hermana perdida del panadero entregada a la bruja cuando aún era un bebé; son ellos los que le dan los frijoles mágicos a Jack; es el panadero el que ayuda a Caperucita Roja y a su

abuela; es su esposa la que oculta el paradero de Aschenputtel al príncipe la primera y la última noche en el bosque; y es la bruja la que acude a ellos en busca de su ayuda para recuperar su antigua belleza.

Y como pasa en los cuentos tradicionales, no se puede llegar a un “final feliz” sin antes pasar por algunos problemas. Sí, es cierto que el panadero consigue la “capa roja como la sangre” cuando rescata a Caperucita y a su abuela del estómago del lobo, y su esposa consigue la “zapatilla pura como el oro” de Aschenputtel la tercera noche del baile, pero el cabello de Rapunzel no funciona debido a que la bruja ya lo había tocado y la vaca muere una hora antes de conseguir todos los elementos. Todo parece perdido, hasta que la bruja consigue revivir a la “vaca blanca como la leche” y le dan de comer los tres ingredientes sobrantes, salvo que en lugar del cabello de Rapunzel le dan pelos de choclo (pelo de una mazorca), logrando extraer de sus ubres la poción que le devuelve la belleza perdida a la bruja y elimina la maldición sobre la pareja.

Los cuentos originales que aparecen en la historia terminan con la boda de Aschenputtel, la riqueza de Jack y su madre, Caperucita viva y bien con su abuela y Rapunzel escapando con su príncipe; sin embargo, en el musical se les da una segunda parte que se aleja bastante del “... y vivieron felices para siempre”: la esposa del panadero había tratado de comprarle su zapato de oro a Aschenputtel con el último frijol mágico, pero la muchacha lo había arrojado en el piso del bosque de donde brotó una segunda planta que llegó hasta la casa de los gigantes en las nubes. Por ahí bajó la esposa del gigante, asesinado por Jack, en busca del muchacho que le había arrebatado a su esposo. El reino tiembla bajo los pies de la mujer quien termina destruyendo todo a su paso, asesinando a todo aquel que se cruza por su camino, dejando huérfana a Caperucita Roja, provocando indirectamente que un criado de la madrastra de Aschenputtel asesinase a la

madre de Jack, pisoteando el bosque incluyendo el árbol y la tumba de la madre de Aschenputtel, destruyendo la torre en la que Rapunzel había vivido y sembrando el miedo y el caos por todos lados.

Es en ese caos en donde los personajes principales se encuentran de nuevo justo en el bosque, ahí la esposa del panadero pierde la vida al caer por un barranco, ahí la bruja encuentra a Jack y propone entregarlo a la gigante para que deje de destruir el reino y todo a su paso y ahí el panadero, Aschenputtel y Caperucita Roja se lo impiden haciendo que se convierta en un montón de brea al cansarse de la actitud irresponsable de los demás, quienes no admiten haber jugado un papel activo para provocar el desastre que en ese momento aquejaba al reino.

Ya se ha dado una visión global de cada uno de los personajes y lo que les sucede en el musical, pero la que nos interesa es Aschenputtel y la relación que se mantiene con su homónima del cuento tradicional de los Grimm.

En el primer momento en que inicia la historia aparece Aschenputtel y su primera línea es: "I wish". Ella, al igual que el resto de los personajes, desea con todas sus fuerzas algo en su vida, algo que la haga mejor. En su caso desea ir al baile que el rey dará en palacio. En la película nos encontramos con una muchacha menuda y de cabello y ojos castaños que sigue las ordenes de su malvada madrastra y de sus burlonas hermanastras. Por muy humillantes que éstas sean. La joven se encarga de los quehaceres de la casa, de cocinar y de ayudar a arreglar a sus hermanastras. Como en el cuento, ha dejado de ser la hija del señor de la casa⁴⁵ para convertirse en la criada de todos, incluido su padre, quien no tiene un papel activo en el abuso pero tampoco lo detiene.

⁴⁵ En la película, el narrador menciona al padre de la protagonista al decir que se ha casado pero no tiene un papel mayor en toda la historia; por otro lado, en el cuento es una presencia constante pero pasiva.

La historia comienza exactamente el primer día del baile que se da en el palacio real. Cuando Aschenputtel ruega a su madrastra que le autorice ir al baile, la malvada mujer vacía un recipiente completo lleno de lentejas y le dice a la joven que si consigue separarlas en menos de dos horas podrá ir. Este es un pasaje del cuento de los Grimm que se respeta en la película y entra en la clasificación propuesta por Propp sobre los cuentos tradicionales en el punto 12: *El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico: Primera función del donante*. La prueba para Cenicienta es separar las lentejas de las cenizas y el donante, el espíritu de su madre, le ayuda en la forma de aves que bajan del cielo para asistirle. Si bien en el cuento esto se repite una vez más, duplicando la cantidad de lentejas, en la película sólo sucede la primera vez, seguramente por cuestiones de tiempo.

Igual que en el cuento, las dos hermanastras de Aschenputtel son hermosas de rostro, pero horribles de corazón, ellas se burlan del deseo de la joven de ir al baile y corean las palabras de su madre: “No, Cenicienta, no tienes vestido y no sabes bailar, sólo harás que se burlen”.⁴⁶ Es interesante ver que los guionistas de la película y el musical respetaron los pocos diálogos que aparecen en el cuento, pues la madrastra dice exactamente las mismas palabras en ambos casos, tanto la primera vez que la muchacha le pide permiso de ir al baile (arriba) como cuando se lo niega de tajo poco antes de salir a la primera noche de fiesta junto con sus hijas: “Eso no te va a ayudar: tú no vienes con nosotras pues no tienes vestidos y no puedes bailar, nos avergonzarás”.⁴⁷

En las dos historias la muchacha corre a la tumba de su madre y le cuenta su situación rogándole por su ayuda; mientras en la película las hojas del árbol la rodean y se aprecia la

⁴⁶ Nein, Aschenputtel, du hast keine Kleider und kannst nicht tanzen: du wirst nur ausgelacht. (Grimm:16-18)

⁴⁷ Es hilft dir alles nichts: du kommst nicht mit, denn du hast keine Kleider und kannst nicht tanzen; wir müßten uns deiner schämen. (Grimm:16-18)

forma en la que su vestido y zapatos son transformados en hermosas piezas fabricadas de oro. En el cuento son dos palomas las que le bajan un vestido de oro y plata junto con unas zapatillas de seda y plata para esa noche.⁴⁸ Este cambio se debe, probablemente, a las limitaciones de tiempo que tiene un filme; aunque en la película únicamente aparece el ruego en la tumba de la madre la primera noche, el baile dura tres noches en ambas versiones y además tenemos a un príncipe que sale del baile en búsqueda de la muchacha de la que se ha enamorado a lo largo de la velada.

También se respeta el plan del príncipe para que la muchacha no se escape en la tercera noche, pues Aschenputtel entona una canción junto a las escaleras del palacio una vez que ha perdido una de sus zapatillas por culpa de la brea que el joven heredero había mandado verter en los escalones, canción en la que ella se plantea la posibilidad de permitir que él conozca su verdadera identidad junto con su posición actual como sirvienta en la casa de su padre... Después de mucho pensarlo decide dejar a propósito el zapato para que él la busque, algo contrario a lo que sucede en el cuento, en donde el zapato se queda por causa de la brea y la prisa de Aschenputtel por escapar, la joven nunca tiene la intención de dejarlo ahí ni de ser descubierta.

Cuando el príncipe llega a la casa de la familia de Aschenputtel la madrastra trata de ponerle el zapato a sus dos hijas dejando afuera de la habitación al príncipe, y es el momento en que las mutila para que la zapatillas les calce; las malvadas mujeres fracasan en su plan y mientras en el cuento los pajaritos son los que avisan al príncipe del engaño, en la película es el narrador el que menciona la sangre escurriendo por el zapato cuando las dos hermanastras salen a ver al príncipe con el pie mutilado, del mismo modo es el que

⁴⁸ Se hace la aclaración de que los necesita para esa noche porque en el cuento cada noche cambia de ropajes y el zapato de oro aparece hasta la tercera velada mientras que en la película aparece desde la primera y la muchacha repite su vestimenta las tres noches.

explica que como castigo por su crueldad hacia la muchacha de pies pequeños, las aves les sacan los ojos.

El director y el productor decidieron evitar ciertas escenas de manera directa limitándose a sugerirlas en el pensamiento de los espectadores y dejarlos a ellos llenar los espacios en blanco que no aparecen en la pantalla. Si bien hacen un primer plano⁴⁹ sobre el rostro de la madrastra con el cuchillo antes de rebanar los pies de cada una de sus hijas no se aprecia el momento en el que todo sucede; del mismo modo, cuando las aves llegan para dejar ciegas a las hermanastras sólo se ve una toma en la que las aves bajan en picada al rostro de las dos muchachas sin que se vea el momento en que todo sucede.

En la escena de la boda vemos a todos los personajes consiguiendo lo que deseaban al principio de la película: Jack y su madre ahora son ricos y viven bien gracias a lo que el muchacho le robó al gigante, Cenicienta se ha casado y ha conseguido salir de la casa en la que abusaban de ella, Rapunzel se encuentra viviendo en el palacio al lado de su príncipe, el que quedó ciego por culpa de la bruja y recuperó la vista por las lágrimas de su amada cuando la encontró en un pantano, Caperucita Roja está al lado de su madre y su abuela y el Panadero y su esposa tienen un hermoso bebé en brazos. Todos parecen estar a punto de vivir “Felices por siempre” hasta que la tierra se sacude y el pánico invade el corazón de todos, quienes se repliegan de vuelta a sus hogares a través del bosque. Así nos encontramos con todos los personajes de nuevo donde comenzaron: entre árboles acercándose a un destino incierto y peligroso.

⁴⁹ Término que en cine se refiere a la realización de un encuadre central sobre algo en particular que el director desea resaltar, normalmente se hace sobre rostros; sin embargo, también pueden señalarse objetos con esta técnica para que el espectador no pierda detalle de algo importante.

El príncipe de Cinderella,⁵⁰ al ser el próximo rey del reino, sale para investigar lo que causa el movimiento de la tierra, Cinderella aprovecha para escapar del castillo e ir a visitar la tumba y el árbol de su madre, desgraciadamente los encuentra destruidos por causa de lo que ella cree es una serie de terremotos. Posteriormente el panadero le aclara que se trata de una gigante molesta. El hombre la invita a unirse a su grupo junto con Caperucita Roja, que en ese momento de la película tiene una capa hecha con la piel del lobo, su esposa y su bebé

En México, la película llevó el nombre de *En el bosque*, aunque su estreno se había propuesto para el 26 de diciembre del 2014, un día después del estreno en salas estadounidenses, por causas de fuerza mayor llegó a las salas mexicanas hasta el 5 de febrero del 2015,⁵¹ empatando el año de su estreno con la cinta de *Cinderella*, un *live action*⁵² producido también por Disney, que se basó en su película homónima de 1950 con algunos cambios en el guion y la historia para darle una mayor profundidad al personaje protagónico y a su conflicto familiar pero que mantiene la esencia de su primera versión.

Al tratarse de una película pensada originalmente en inglés, el llevarla a otros países suponía un reto para los encargados del doblaje, pues no se trataba únicamente de hacer empatar el diálogo con el movimiento de labios de los actores estadounidenses, sino que dichos diálogos debían mantener la esencia de la historia y el ritmo de cada una de las canciones. En México, se tomó la decisión de doblar los diálogos, pero mantener las canciones en inglés haciendo de esta una obra bilingüe.

⁵⁰ A partir de este punto se le llamará Cinderella, pues es el nombre que recibe en la película y ya no tiene relación con el cuento de los Hermanos Grimm

⁵¹ <http://www.sandiegored.com/es/noticias/90006/Retrasan-estreno-de-quot-Into-The-Woods-quot-en-Mexico> (consultado el 27-oct-2017)

⁵² Término que se refiere al cambio de una cinta animada a una cinta con actores de carne y hueso en la que se respeta la historia y la caracterización de los personajes.

4. Conclusiones

Es fundamental que el estudio de los cuentos tradicionales sea explorado a mayor profundidad tanto por los alumnos como por los profesores de esta institución. Es preocupante el hecho de que en 50 años que lleva esta carrera este sea el primer trabajo de titulación —a nivel licenciatura— que aborda uno de los primeros trabajos filológicos de la lengua alemana: la recolección y unificación de cuentos tradicionales a lo largo del territorio de habla alemana.

El viaje llevado a cabo desde la antigua y tradicional china hasta los tiempos modernos fue el inicio de un interesante trabajo de reflexión sobre el origen común que tantas historias tienen. También dejó en evidencia el desconocimiento generalizado que actualmente se tiene de las raíces de muchas de estos relatos.

Se trabajó con una versión cruda y que, para este trabajo, fue la primera de la que se tiene registro (Yeh-Shen). Se nombraron también dos similares entre ellas, pero con diferencias fundamentales en la actitud y situaciones que los personajes viven (Perrault y Grimm). Se habló del papel fundamental que la versión de Walt Disney de 1950 tuvo, y aún tiene, en el imaginario colectivo sobre la chica de diminutos pies y gran corazón.

Además, se mencionaron varias apariciones de la protagonista o de su historia en cine y televisión en forma de cameos o para enriquecer un poco el hilo argumental principal. Y se comparó una de las últimas apariciones teatrales y cinematográficas (película de *Into the Woods*) con el cuento de los Hermanos Grimm (*Aschenputtel*) para ver qué elementos rescató dicha película, también del estudio de Walt Disney, de uno de los cuentos más conocidos de los hermanos alemanes.

La idea para ese trabajo nació al percatarme que en la actualidad los cuentos tradicionales —independientemente de si se trata de cuentos catalogados como europeos,

chinos, rusos, etc.— son una parte muy importante en el desarrollo de los niños en México y en otros lugares del mundo. Los avances tecnológicos y la apertura de las distintas fronteras culturales y económicas han permitido que hoy en día los múltiples relatos, tanto mitológicos como aquellos catalogados como cuentos tradicionales, de todo el mundo se difundan y entremezclen con mayor facilidad.

La intermedialidad, así como la interculturalidad, se han transformado en elementos base de las culturas actuales convirtiéndose en ejes sobre los que las sociedades se balancean todos los días, para bien o para mal. Las repercusiones que adquieren en la vida diaria de los individuos afectan todos los aspectos de su vida, como la economía, la educación y, por supuesto, las artes.

Cenicienta ha pasado por casi todos los medios existentes en la actualidad, comenzó como un cuento oral que después fue puesto por escrito en distintos momentos de la historia de la humanidad y en distintos lugares. En el siglo XX, con la llegada del cine y la televisión, su camino fue mucho más variado e interesante. Es sumamente llamativo poder observar que una única visión de la historia —Cinderella, 1950— haya tenido la capacidad de recorrer el mundo e influir a millones de espectadores⁵³ haciendo que éstos creyeran, durante una larga parte de su vida, que lo que sus ojos habían visto era una historia nueva, para luego darse cuenta que esta versión, que ellos daban por única y original, no era más que una reinterpretación de otra historia mucho más antigua.

El recorrido de Cenicienta por la oralidad, la escritura, el teatro, la música, la televisión, el cine, y los videojuegos no se ha detenido, ni lo hará. Con el paso del tiempo encontraremos nuevos medios de expresión que tomarán esas breves historias y sencillas de

⁵³ Especialmente a quienes la vieron durante su infancia y nunca leyeron la leyenda que aparece al inicio de la película, la cual indica en qué cuento se basó, en este caso en la versión del francés Perrault.

trasladar que conocemos como “cuentos tradicionales” y las modelarán y transformarán a su propia conveniencia. Es un recorrido cuyo destino desconocemos, pero sabemos que será verdaderamente interesante y pintoresco.

Anexos

Anexo 1

Puntos del cuento tradicional según Propp

Título		Aschenputtel	Into the Woods
Año		1812	2014
Lugar de origen		Alemania	EE. UU.
Medio		Cuento	Película-Musical
		Hermanos Grimm	Disney
1	Alejamiento	La madre muere	La madre y, posteriormente, el padre mueren
2	Prohibición	Llegan la madrastra y hermanastras y la tratan como a una sirvienta. Cuando se hace el baile real, le prohíben ir.	Llegan la madrastra y hermanastras y la tratan como a una sirvienta. Cuando se hace el baile real, le prohíben ir.
10	Principio de la acción contraria	Va llorando a la tumba de su madre y le expresa su deseo de ir al baile.	Va llorando a la tumba de su madre y le expresa su deseo de ir al baile.
11	Partida - Llegada del donante	Aparecen las aves blancas en el árbol sobre la tumba de su madre.	Se escucha la voz de su madre proviniendo de la tumba y el árbol que crece sobre ésta
12	Primera función del donante	El ave le da el primer vestido y los primeros zapatos	Esa voz consuela a su hija.
13	Reacción del héroe	Agradecimiento	Agradecimiento
14	Recepción del objeto mágico	Recibe el vestido y los zapatos todas las noches hasta los zapatos de oro de la tercera noche	Su ropa se transforma en un hermoso vestido de oro y zapatillas a juego
15	Desplazamiento	Se dirige al baile	Atraviesa el bosque para acudir al baile
16	Lucha	Se siente descubierta y huye de vuelta a su hogar, esto ocurre las tres noches.	Se siente descubierta y huye de vuelta a su hogar, esto ocurre las tres noches.
17	Marca	La última noche pierde su zapatilla dorada.	La última noche deja su zapatilla dorada en las escaleras del palacio.
24	Pretensiones engañosas	Las hermanastras se prueban la zapatilla y se mutilan a ellas mismas para que les quede.	Las hermanastras se prueban la zapatilla y se mutilan a ellas mismas para que les quede.
27	Reconocimiento	Le prueban el zapato de oro y el príncipe la reconoce.	El príncipe la reconoce y le prueba el zapato sólo para confirmar que es ella.
28	Descubrimiento	Las dos hermanastras son descubiertas con sangre escurriendo del zapato cuando el príncipe se alejaba con cada una. Las regresa.	Las dos hermanastras son descubiertas cuando el príncipe se percata de la sangre en el zapato.
29	Transfiguración	Aschenputtel se pone el zapato.	La heroína se pone el zapato.
30	Castigo	Las hermanastras son cegadas por las aves amigas de Aschenputtel.	Las hermanastras son cegadas como castigo por su maldad hacia la protagonista.
31	Matrimonio	Se casan.	Se casan.

Anexo 2 Línea del tiempo

Año	Título	Medio	Lugar	Dueño
Siglo IX	Yeh-Shen (Ye Xian, 叶限)	Relato	China	Tuan Ch'eng Shin
1607	Cendrillion	Cuento	Francia	Charles Perrault
1812	Aschenputtel	Cuento	Alemania	Bruder Grimm
1817	Cenicienta o el triunfo de la bondad	Ópera cómica en dos actos	Roma, Italia	Gioachino Rossini
1922	Cinderella	Corto (12:40 min)	Alemania	Primerose production, Lotte Reiniger
1934	Betty Boop - Poor Cinderella	Corto (10:21 min)	EE. UU.	Fleischer Studios
1950	Cinderella	Pélicula animada	EE. UU.	Disney
1994	Cinderella	Película animada	Japón / EE.UU.	Jetlag productions
1996	Cinderella monogatari	Serie animada (26 capítulos de 20 min cada uno)	Japón/Italia	Tatsunoko productions
2001	Shrek 1	Película animada	EE. UU.	Dream Works Animation
2007	Shrek the Third	Película animada	EE. UU.	Dream Works Animation
2009	Cendrillion	Canción basada en una ópera	Japón	Vocaloid
2011-2017	Grimm	Serie televisiva	EE. UU.	NBC
2011-actual	Once Upon a Time	Serie televisiva	EE. UU.	ABC productions
2012	Cinder - Crónicas lunares	Novela de ciencia ficción	EE. UU.	Marissa Meyer
2013	Kaginami no asube	Juego	Japón	Broccoli
2014		Anime (capítulo 10)		
2014	Into the Woods	Película-Musical	EE. UU.	Disney
2015	Cinderella	Película- <i>Live Action</i>	EE. UU.	Disney
2016	Cinderella	Ópera trasladada a una ópera actual	Alemania	Alma Deutscher
2016	Trolls	Película animada	EE. UU.	Dream Works Animation

Anexo 3

Las distintas Cenicientas a detalle

Aschenputtel (1812) Cuento de origen alemán

Hermanos Grimm		
Madre muerta	Sí	
Nuevo matrimonio	Sí	
Padre muerto	No - tolera el abuso	
Madrastra malvada	Sí	
Hermanastra mayor	Mala y bonita	
Hermanastra menor	Mala y bonita	
Animales	ayuda	Palomas y aves
	malos	No hay
Donante	Espíritu de su madre en la forma de un ave blanca sobre un árbol que la protagonista plantó en su tumba.	
Noches de baile	3	
Marca u objeto mágico	Zapatilla de oro	
Castigo	Sí (a las hermanas)	
Matrimonio	Sí	

Cendrillion (1607) Cuento de origen francés

Charles Perrault		
Madre muerta	Sí	
Nuevo matrimonio	Sí	
Padre muerto	No - tolera el abuso	
Madrastra malvada	Sí	
Hermanastra mayor	Mala y fea	
Hermanastra menor	No tan mala pero es fea	
Animales	ayuda	6 ratones, 1 rata, 6 lagartos
	malos	No
Donante	Hada madrina	
Noches de baile	2	
Marca u objeto mágico	Zapatilla de cristal	
Castigo	No	
Matrimonio	Sí	

Cinderella (1922)

Corto de origen alemán (12:40 min)

Primerose production, Lotte Reiniger

Madre muerta	Sí	
Nuevo matrimonio	Sí	
Padre muerto	No se menciona	
Madrastra malvada	Sí	
Hermanastra mayor	Mala y fea	
Hermanastra menor	Mala y fea	
Animales	ayuda	Aves
	malos	No
Donante	Espíritu de su madre en la forma de un ave blanca sobre un árbol que la protagonista plantó en su tumba.	
Noches de baile	1	
Marca u objeto mágico	Zapato de oro	
Castigo	Sí, la madrastra es partida por la mitad	
Matrimonio	Sí	
Basada en	la versión de los Hermanos Grimm	
NOTAS:	Pertenece al cine mudo, se relata lo que va sucediendo por medio de siluetas oscuras que parecen haber sido hechas con papel y tijeras (o eso es lo que relatan en la introducción). Se basa en la historia de los Grimm; sin embargo, hay ciertas diferencias como el número de noches del baile y una breve reunión del rey y el príncipe con algunos sabios y un bufón. Fuera de eso se respeta bastante la historia alemana.	
Fuente	https://www.youtube.com/watch?v=LkckmQFO4U	

Betty Boop - Poor Cinderella (1934)

Corto de origen estadounidense (10:21 min)

Fleischer Studios

Madre muerta	No se menciona	
Nuevo matrimonio	No se menciona	
Padre muerto	No se menciona	
Madrastra malvada	No se menciona	
Hermanastra mayor	Mala y fea	
Hermanastra menor	Mala y fea	
Animales	ayuda	6 ratones, 2 lagartos
	malos	No
Donante	Hada madrina	
Noches de baile	1	
Marca u objeto mágico	Zapatilla de cristal	
Castigo	No	
Matrimonio	Sí	
Basada en	La versión de Perrault	
NOTAS:	En esta versión no hay un antes del baile, Cinderella no tiene ninguna familia, y ni siquiera sus hermanas reciben este título de parentesco con la protagonista. Además, ella siempre tiene la certeza de que se convertirá en princesa. La prueba del zapato se hace en la plaza principal, no de casa en casa.	
Fuente	https://www.youtube.com/watch?v=wjpCaEhBNJU	

Cinderella (1950)

Película animada de origen estadounidense

Disney		
Madre muerta		Sí
Nuevo matrimonio		Sí
Padre muerto		Sí
Madrastra malvada		Sí
Hermanastra mayor		Mala y fea
Hermanastra menor		Mala y fea
Animales	ayuda	1 perro, 1 caballo, ratones y aves
	malos	1 gato (Lucifer)
Donante		Hada madrina
Noches de baile		1
Marca u objeto mágico		Zapatilla de cristal
Castigo		No
Matrimonio		Sí
Basada en		La versión de Perrault
NOTAS:	Con esta versión se inicia la costumbre de hacer que los animales puedan hablar con la protagonista. Disney es el responsable de que las Cenicientas posteriores vistan de color azul para el baile.	

Cinderella (1994)

Película animada de origen japonés-estadounidense

Jetlag productions		
Madre muerta		Sí
Nuevo matrimonio		Sí
Padre muerto		No – viaje
Madrastra malvada		Sí
Hermanastra mayor		Mala y fea
Hermanastra menor		Mala y fea
Animales	ayuda	Aves mágicas conjuradas por el Hada madrina, 6 ratones, 6 lagartos y una rata
	malos	No
Donante		Hada madrina
Noches de baile		1
Marca u objeto mágico		Zapatilla de cristal
Castigo		No
Matrimonio		Sí
Basada en		La versión de Perrault
NOTAS:	El Hada madrina está presente desde poco después de que el padre se va de viaje. La magia del Hada madrina está presente cada que tratan de castigar demasiado a Cenicienta, es la que le ayuda y manda a las aves a recoger las lentejas (min 17). Al final, esta protagonista tiene deseos de ser rescatada por el príncipe, lo cual logra gracias a que se pone a cantar una vez queda encerrada.	

Cinderella monogatari (1996)
Serie de origen italo-japonés (26 capítulos de 20 min cada uno)

Tatsunoko productions		
Madre muerta		Sí
Nuevo matrimonio		Sí
Padre muerto		No – viaje
Madrastra malvada		Sí
Hermanastra mayor		Mala y bonita
Hermanastra menor		No tan mala y bonita
Animales	ayuda	2 ratones, 1 pájaro, 1 perro
	malos	1 gato (pero luego les ayuda)
Donante		Hada madrina
Noches de baile		1
Marca u objeto mágico		Zapatillas de cristal
Castigo		No
Matrimonio		Sí
Basada en		La versión de Perrault
NOTAS:	Las pruebas para demostrar que tan buena es son constantes a lo largo de toda la serie, la verdad es que del cuento vemos sólo pequeños fragmentos al principio de la serie y a partir del capítulo 24. Esta Cenicienta es de las más entregadas a su tarea de sufrir en silencio, al punto de que la prohibición de su madrastra por ponerse la zapatilla es obedecida y el Hada Madrina debe obligarla a dar el paso con magia. De esta versión se hicieron dos películas, en una se tomaron capítulos para darles una temática específica, como la conspiración contra el castillo y la otra es la que se apega al cuento original (quitando todo el material extra).	

Into the Woods 2015
Película-Musical de origen estadounidense

Disney		
Madre muerta		Sí
Nuevo matrimonio		Sí
Padre muerto		Sí
Madrastra malvada		Sí
Hermanastra mayor		Mala y bonita
Hermanastra menor		Mala y bonita
Animales	ayuda	Palomas y aves
	malos	No
Donante		Espíritu de su madre en la forma de un ave blanca sobre un árbol que la protagonista plantó en su tumba.
Noches de baile		3
Marca u objeto mágico		Zapatilla de oro
Castigo		Sí, a las hermanastras
Matrimonio		Sí
Basada en		La versión de los Hermanos Grimm
NOTAS:	Cuenta con un final posterior al matrimonio en el que ella decide separarse del príncipe al considerar aquella vida como irreal para sí misma.	

Cinderella (2015)

Película-Live Action de origen estadounidense

Disney		
Madre muerta		Sí
Nuevo matrimonio		Sí
Padre muerto		Sí
Madrastra malvada		Sí
Hermanastra mayor		Mala y fea
Hermanastra menor		Mala y fea
Animales	ayuda	4 Ratones, 2 lagartos y 1 ganso
	malos	1 gato (Lucifer)
Donante		Hada madrina
Noches de baile		1
Marca u objeto mágico		Zapatilla de cristal
Castigo		Sí, a la madrastra y las hermanastras
Matrimonio		Sí
Basada en		Su película de 1950 que a su vez se basó en el cuento de Perrault
NOTAS:	<i>Live action</i> de su versión de 1950, sin embargo en esta se incluye otra trama más conspiratoria contra el reino (como en la serie de 1996), el repudio por la caza (1996) y un contacto previo al baile entre el príncipe y Cenicienta en el que él dice que vive en el palacio, pero no dice quién es en realidad (1996). De la versión de Jetlag (1994) toman el momento en que comienza a cantar desde el ático para que la descubran y pueda probarse la zapatilla. Retoma de los Grimm la solicitud de la rama a su padre. Si bien la zapatilla de cristal sigue siendo algo icónico, el carruaje es de oro puro.	

Cuentos clásicos, Cenicienta

Corto (8:30 min)

posibles 80's o 90's

posibles 80's o 90's		
Madre muerta		Sí
Nuevo matrimonio		No se menciona
Padre muerto		No se menciona
Madrastra malvada		Sí
Hermanastra mayor		Mala y fea
Hermanastra menor		Mala y fea
Animales	ayuda	4 ratones y un gato
	malos	No
Donante		Hada madrina
Noches de baile		1
Marca u objeto mágico		Zapatilla de Cristal
Castigo		No
Matrimonio		Sí
Basada en		La versión de Perrault
NOTAS:	Algo interesante de esta versión, es que una de las hermanas tenía el pie aún más chico que Cenicienta, esto rompe con la idea del pie pequeño de la muchacha. Además, los zapatos dorados de los Grimm son usados por sus hermanastras, no por ella.	
Fuente	https://www.youtube.com/watch?v=r9loS0iGRJc	

Bibliografía (Principal):

- ALAVEZ RUIZ, Aleida. *Interculturalidad: concepto, alcances y derecho*. México: Ediciones Mesa Directiva Cámara de Diputados, 2014.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Grupo Planeta, 2007.
- APULEYO. *El Asno de Oro*. Ed. Y Trad. José María Royo. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.) 1986,2012, pp. 128-172.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de Hadas*. Barcelona: Crítica, 1994.
- DEL REY Briones, Antonio. *El cuento tradicional*. Madrid: Akal, 2007.
- ESTEBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 2000.
- GRIMM, Jacob y Wilhelm Grimm. *Kinder- und Hausmärchen*. Verlag Carl Ueberreuter, Wien, 1963.
- MOREIRAS FERNÁNDEZ, José Luis. “El concepto de fidelidad en la mediación del teatro al cine y a la televisión” *Intermediaciones, la mediación en el cine, la novela y el teatro*. Eds. Carmen Becerra y Carmen Luna. España: Academia del Hispanismo, 2009.
- NEIFERT, Agustín, ed. *Del papel al celuloide, escritores argentinos en el cine*. Buenos Aires: Ediciones La Crujia, 2003.
- QUIROGA, Horacio. *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada, 2007.
- PASTOR CESTEROS, Susana. *Cine y literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*. España: Universidad de Alicante, 1996.
- PÉREZ PICO, Susana. “Relaciones de intertextualidad en las adaptaciones audiovisuales múltiples: *Orgullo y prejuicio* (*Pride and Prejudice*, BBC, 1995: *Pride and Prejudice*, FOCUS, 2005)” *Intermediaciones, la mediación en el cine, la novela y el teatro*. Eds. Carmen Becerra y Carmen Luna. España: Academia del Hispanismo, 2009.
- RALL, Dietrich y Marlene Rall. “Imágenes del alemán y de Alemania en México”. *Mira que si nos miran. Imágenes de México en la literatura de la lengua alemana del siglo XX*. México: UNAM, 2003, pp. 257-271.

ROBLES, Xavier. *La oruga y la mariposa, los géneros dramáticos en el cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

ROMEA, Celia. “¿Qué une y qué separa al cine y a la literatura?”. *Cine y literatura. Relación y posibilidades didácticas*. Barcelona: I.C.E. Universitat Barcelona, 2001.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Tusquets editoriales México S.A. de C.V. Ciudad de México, 2009.

SCHUSTER-KRAEMER, Maria, red. *Schülerduden. Die Literatur, ein Sachlexikon für die Schule*. Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Mannheim, 1989.

SONTAG, Susan. “De la novela al cine”. *Revista de Occidente*. España: n°40, sept. (1984) 21-32. Web. Mayo, 2017.

THOORENS, León. *Italia y Alemania, de la edad media a la literatura contemporánea*. España: Ediciones Daimon, 1977 [Traducción de J. A. Fontanilla y L. Rodríguez].

VON WILPERT, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*, 3. Auflage, Alfred Kröner Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1961.

Bibliografía (Secundaria):

---, *Studia Troica*. Eberhard Karls Universität Tübingen/University of Cincinnati. von Zabern, Mainz, 1991.

MEYER, Marissa. *Crónicas lunares* (Colección), España: Montena.

PERRAULT, Charles. *Cuentos de Mamá Ganso*, dominiopublico.es

Filmografía (Principal):

Into the Woods. Dir. R. Marshall. Prod. R. Marschall, J. DeLuca, M. Platt y C. McDougall. 2014. EE. UU.: Walt Disney Pictures. Cinta cinematográfica.

Filmografía (Secundaria):

Aschenputtel. Dir. y guion Reiniger Lotte. 1922. Alemania: Institut für Kulturforschung Corto cinematográfico.

Cinderella. Dir. K. Branagh Prod. D. Barron, S. Kinberg, y A. Shearmur. 2015. EE. UU.: Walt Disney Pictures. Cinta cinematográfica.

Cinderella. Dir. C. Geronimi, W. Jackson y H. Luske. Prod. W. Disney. 1950. EE. UU.: Walt Disney Pictures. Cinta cinematográfica.

- Cinderella Monogatari*. Prod. Shuji Uchiyama. Dir. Hiroshi Sasagawa. 1996. Italia-Japón: Tatsunoko y Mondo TV. Serie de televisión.
- “Hyperion Heights”. *Once upon a time*. Dir. R. Hemecker. Guión E. Kitis y A. Horowitz. 2017. EE.UU.: ABC Productions. Programa de television.
- Poor Cinderella*. Prod. Guion Dave y Max Fleisher. 1934. EE.UU.: Fleisher Studios, Inc. Corto cinematográfico.
- “Price of Gold”. *Once upon a time*. Dir y guion. D. Goodman. 2011. EE.UU.: ABC Productions. Programa de television.
- Shrek the Third*. Dir. C. Miller. Prod. A. Warner, A. Adamson y D. Nolas Cascino. 2007. EE.UU.: Dreamworks Animation y Pacific Data Images. Cinta cinematográfica.
- Shrek*. Dir. Adamson, A., y V. Jenson. Prod. J. Katzenberg, A. Warner y J.H. Williams. 2001. EE.UU.: Dreamworks Animation y Pacific Data Images. Cinta cinematográfica.
- “The Final Battle Part 2”. Dir. R. Hemecker. Guion Guión E. Kitis y A. Horowitz. (2017). *Once upon a time*. EE.UU.: ABC Productions. Programa de television.
- “The Garden of Forking Paths”. *Once upon a time*. Dir. R. Underwood. Gion D. Goodman y B. Hales. 2017. EE.UU.: ABC Productions. Programa de televisión.
- “The Other Shoe”. *Once upon a time*. Dir. S. Pearlman. Guion J. Espenson y J. Schwartz. 2016. EE.UU.: ABC Productions. Programa de televisión.