

Hacia una nueva metamorfosis cinematográfica y televisiva del cuento clásico infantil: conciencia metanarrativa y responsabilidad social

*Towards a New Metamorphosis of Classical Tales on
Film and Television: Self-Awareness of Storytelling
and Social Responsibility*

LAIA FALCÓN DÍAZ-AGUADO
Universidad Complutense de Madrid
lfalcon@ccinf.ucm.es

*Recibido: 16/09/2013
Aceptado: 20/10/2013*

Resumen

Numerosas superproducciones cinematográficas y televisivas recientes consolidan un nuevo corpus de narraciones ocupadas en revisar los relatos infantiles tradicionales. En sus enunciados, realzan ciertos aspectos de los cuentos originales y modifican significativamente otros, explicitando reflexiones sobre los mecanismos emocionales y usos sociales del relato y profundizando en la necesidad de adaptar a nuestra realidad y retos contemporáneos determinados mitos del imaginario colectivo. Coinciden además en una explícita reflexión metacomunicativa, plasmada en repetidos enunciados acerca de la responsabilidad social e histórica del narrador y sus relatos: el narrador se concentra en revisar aspectos que afectan a discursos y modelos concernientes a la construcción de la identidad y la realidad contemporánea, cuestionando y corrigiendo el modo en que realizó su tarea en el pasado. Este artículo detecta y examina las principales características de este nuevo tipo de revisiones a partir del análisis comparativo de ocho relatos audiovisuales representativos de esta nueva tendencia.

Abstract

An increasing number of films and television series consolidate a new kind of media adaptation of classical children tales. Narrators' self-awareness about their social responsibility seems to be the main characteristic of this new type of media fiction. The present research analyse eight representative media narrations in order to determine and study the main aspects of this new type of storytelling.

Palabras clave: cine, televisión, sociología del arte, alfabetización audiovisual, narrativa, género.

Key words: film, television, media literacy, Sociology of Art, storytelling, gender.

Sumario: 1.- El rastro del cuento. 1.1.- La reescritura audiovisual de los cuentos clásicos infantiles. 1.2.- Hacia una nueva fase en la reescritura audiovisual del cuento. 2.- Metodología. 3.- Una nueva conciencia de cambio social y de la responsabilidad del narrador en la revisión audiovisual de los cuentos tradicionales: análisis comparativo de ocho relatos. 3.1.- Permanencia y alteración. 3.1.1.- Público objetivo y géneros narrativos. 3.1.2.- Localización temporal y espacial. 3.1.3. El papel del narrador.- 3.1.4.- Definición de los personajes a través de sus atributos, caracterización, función narrativa y motivaciones. 3.1.5.- Esquema actancial. 3.2.- Relación entre el universo diegético y la realidad social contemporánea. 3.3.- El rol y la responsabilidad social del narrador. 4.- Conclusiones. 5.- Bibliografía.

1. El rastro del cuento.

“Blancanieves y la leyenda del cazador”, “Blancanieves”, “Érase una vez”, “Maleficent-La bella durmiente”... un creciente corpus procedente de la actual ficción cinematográfica y televisiva se inscribe en una nueva línea de revisión de los cuentos clásicos infantiles: un conjunto visitado por realizadores de muy distintos países (España se involucra en este proceso con la película “Blancanieves”¹ y la serie “Cuentos del siglo XXI”²) y fuertemente consolida-

¹ Pablo Berguer, 2012.

² La cadena de televisión española Antena3 anunció el estreno de la serie “Cuentos del siglo XXI” entre su programación de 2013.

do por numerosas superproducciones norteamericanas³, impulsoras de una nueva lectura de estos relatos como propuesta temática, estética y discursiva⁴. La investigación en torno a los enunciados compartidos por estas adaptaciones profundiza en dos aspectos muy relevantes para los estudios de comunicación: las características que empiezan a consolidarse como distintivas de una línea narrativa cada vez más presente en la ficción audiovisual internacional; y la detección y el análisis de significativas modificaciones propuestas en torno a referencias de resonancia en nuestro imaginario colectivo.

1.1. La reescritura audiovisual de los cuentos clásicos infantiles.

Como subraya Jerome Bruner, el comienzo de *nuestra historia en común con las narraciones*, se establece desde edades muy tempranas y con un grado de permanencia tan intenso que *éstas nos acompañan ya el resto de nuestra vida* (Bruner, 2002: 15). Cobra así una particular importancia la investigación de aquellos relatos que culturalmente se destinan a inaugurar la relación con tal universo narrativo y con ciertos elementos clave del desarrollo personal y la vida en sociedad: el cuento infantil no sólo colabora en que los receptores más jóvenes (desde sus primeros años de vida) adquieran elementos relativos al lenguaje, la estructuración discursiva o el desarrollo de la capacidad de proyección y abstracción (Soriano, 2005: 115-140); es también una de las primeras herramientas sociales con que codificar la transmisión, desde la infancia, de las expectativas grupales de desarrollo, comportamiento y convivencia (Zi-

³ La serie de televisión "Érase una vez" ("Once upon a time", Edward Kitsis y Adam Horowitz) fue estrenada en 2011 y presentó su segunda temporada el 30 de septiembre de 2012 en la cadena CBS; las películas "Blancanieves y la leyenda del cazador" ("Snow White and the Huntsman", Rupert Sanders) y "Blancanieves" ("Mirror, mirror") fueron estrenadas en 2012; el estreno de la película "Maleficent. La bella durmiente" ("Maleficent. The sleeping beauty", Robert Stromberg) está previsto, de acuerdo a lo anunciado, para marzo de 2014.

⁴ A pesar de la larga historia de adaptaciones de este tipo de relatos que recorre la Historia de la ficción audiovisual, las presentaciones estas versiones coinciden en subrayar una inédita reescritura del cuento como principal elemento de reclamo. Así lo expresan en sus propios discursos de promoción, como expresan los parlamentos del narrador en los trailers promocionales de películas estrenadas en los últimos meses de 2012, como "Blancanieves -Mirror, mirror" de Tarsem Singh (*un cuento clásico consigue una nueva arruga... vive la experiencia de las aventuras jamás contadas de Blancanieves*) o "Blancanieves" de Pablo Berger (*Nunca te han contado el cuento así*, anunciaba la publicidad audiovisual del estreno).

pes, 1991). Mediante la construcción de metáforas e imágenes sobre cuestiones que preocupan al grupo social, los cuentos infantiles enuncian y refuerzan determinados modelos de gran impacto socializador, constituyéndose así como el primer eslabón de ese complejo y abundante conjunto de narraciones y mitos compartidos con que las sociedades abordan cuestiones esenciales para el desarrollo de sus individuos y colectivos (Schaefer, 1999).

Algunas de estas narraciones destinadas a los receptores más jóvenes adquieran, por medio de una fuerte aceptación social, una destacada valoración por su eficacia narrativa, emocional y educativa, consolidando una notoria permanencia entre distantes contextos históricos y geográficos (Bacchilega, 1997: 3-7). Así, ciertas narraciones progresivamente insertas en el creciente corpus de los cuentos clásicos –tanto de origen oral como literario–, se consolidan especialmente como imágenes y modelos destinados por el imaginario colectivo a los niños y, en ciertos contextos sociales, a los adolescentes (Sermain, 2005: 17-37): cuentos de hadas, fábulas, leyendas e incluso relatos que quizá no fueron inicialmente destinados a públicos tan jóvenes pero que, tras experimentar diversas modificaciones, se asientan también como mitos de referencia para la infancia (Zipes, 1994: 21-27). Tanto las narraciones procedentes de culturas ancestrales (recopiladas por escritores investigadores del folklore popular) como aquellas de nueva creación literaria pero especial pregnancia y longevidad en el imaginario colectivo⁵, son ampliamente adaptadas a nuevos formatos de difusión literaria y a otros lenguajes artísticos que retoman y versionan sus personajes y tramas. Estas sucesivas adaptaciones se desarrollan a partir de muy diversos procesos de modificación por fragmentación, omisión de ciertos aspectos e incorporación de otros nuevos y adecuación a colores locales, convenciones comerciales y artísticas o emergentes necesidades sociales (Bacchilega, 1997: 10-12). Además, esta permanente reescritura asumida de generación en generación se organiza en torno a una compleja mezcla de códigos narrativos que reúne elementos esenciales de muy distintos géneros.

⁵ Entre los autores de alcance transnacional de este tipo de narraciones podemos citar a escritores que investigaron sobre relatos folklóricos y transcribieron muchos de sus ejemplos principales, como Marie-Catherine d'Aulhoy, Charles Perrault y los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm y a destacados autores de nuevas propuestas de origen literario que, como Christian Andersen o Lewis Carroll (pseudónimo de Charles L. Dodgson), asentaron su obra con extraordinaria permanencia en el corpus de los cuentos clásicos infantiles.

Es precisamente en esta mezcla de géneros donde nace y se desarrolla la adaptación audiovisual de estos relatos: desde que Georges Méliès seleccionara fragmentos de cuentos tradicionales para sus producciones pioneras⁶, la historia de las adaptaciones audiovisuales de este tipo de relatos se ha mantenido en un flujo constante a lo largo de toda la Historia de la ficción cinematográfica y televisiva, largo trayecto de más de un siglo de vida que involucra muy diversos géneros, tratamientos y recursos⁷. Esta amplia paleta de géneros se relaciona con un aspecto característico de la recepción de las adaptaciones escénicas, musicales y audiovisuales de los cuentos tradicionales: al pasar del soporte escrito de prioritaria difusión infantil a nuevos contextos como los teatros o las salas de concierto y cine⁸, adquieren una proyección que deja de dirigirse sólo a niñas y niños para incluir también (y, en ocasiones, de forma concreta y excluyente) a muy diversos públicos de más edad⁹.

El análisis comparativo de la progresiva metamorfosis descrita por tales adaptaciones y *reescrituras transmediáticas* (Scolari, 2012: 137-164) durante más de un siglo (la evolución del modo en que los distintos contextos históricos y sociales rescatan y modifican estas narraciones dándoles nuevos rasgos e interpretaciones), brinda un campo de investigación de enorme interés, con el que detectar y analizar tanto patrones y modelos culturales de especial arraigo, como nuevos conflictos, retos, alarmas, rasgos de identidad y expectativas de cambio con que tales grupos se identifican. Al profundizar en la búsqueda, análisis y comparación de distintas propuestas ofrecidas por realizadores au-

⁶ *Cendrillon*, 1899; *Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les Géants*, 1902; *Le palais des mille et une nuits*, 1906.

⁷ A lo largo de la Historia de estas adaptaciones se detecta el uso de códigos y fórmulas de géneros tan dispares como la ficción infantil, la comedia, el drama romántico o social, el suspense, la animación, el cine fantástico, el musical, el cine de aventuras, el terror, la telenovela o, incluso, producciones destinadas al circuito erótico.

⁸ Pensemos, por ejemplo, en la adaptación operística de “La Cenicienta” compuesta por Rossini, en el ballet “La bella durmiente” de Tchaikovsky o en una de las primeras versiones cinematográficas de Méliès o Hepworth y Stow.

⁹ Quizás debido al propio interés que despertaba la novedad del acontecimiento cinematográfico en sus primeros años (garantía de que muy distintos públicos se reuniesen frente a la pantalla, con cierta independencia de las tramas concretas seleccionadas por los autores), las adaptaciones de cuentos inicialmente considerados como infantiles se asentaron como una fuente temática rica y popular, que ya se mantendría constante a lo largo de más de once décadas de historia de la ficción audiovisual.

diovisuales de muy distintas escuelas, inquietudes artísticas y contextos de creación, este tipo de investigación favorece además el desarrollo y la divulgación de herramientas y materiales de extraordinario valor en materia de alfabetización audiovisual: este tipo de análisis comparativo permite identificar y conocer propuestas innovadoras, tanto en el uso del lenguaje audiovisual como en el tratamiento de cuestiones sociales de importancia, favoreciendo así uno de los principales retos actuales de la educación en los lenguajes cinematográfico y televisivo, como es el de aumentar la conciencia y el conocimiento sobre nuestro patrimonio audiovisual y el modo en que éste pueda estar reflexionando sobre las grandes cuestiones de nuestra Historia y nuestra realidad contemporánea.

1.2. Hacia una nueva fase en la reescritura audiovisual del cuento.

Aunque haya experimentado un sensible cambio de discursos y tratamientos formales, la presencia de relatos tradicionales como fuente argumental para producciones de ficción ha sido constante y muy copiosa a lo largo de las distintas etapas de la cinematografía y la realización televisiva. Desde los primeros cortometrajes donde Méliès aprovechó los recién inaugurados recursos cinematográficos para mostrar visualmente los componentes fantásticos de este tipo de relato¹⁰, pasaron prácticamente siete décadas en las que las adaptaciones más frecuentes –con independencia del tipo de género y del público objetivo– retomaron estos cuentos manteniendo sus principales elementos de contenido, atributos y caracterización de los personajes y, casi como convención general, localización histórica y espacial: sucede así desde las abundantes adaptaciones del cine primitivo y en un inmenso corpus de narraciones posteriores, tales como los musicales “El mago de Oz”¹¹ o “Las zapatillas de cristal”¹², los primeros largometrajes de animación de Walt Disney o los sucesivos capítulos de series televisivas como “El libro de cuentos de

¹⁰ Los recursos formales explorados por Méliès resultaban especialmente eficaces a la hora de plasmar los elementos mágicos y fantásticos de estos relatos, como las transformaciones repentinas de aspecto, las apariciones y desapariciones, los agudos cambios de tamaño o la simulación de personajes que vuelan.

¹¹ “Wizard of Oz”, Victor Flemming-King Vidor, 1939.

¹² “The glass slipper”, Charles Walters, 1955.

Shirley Temple”¹³ o la colección de la productora alemana Shöngerfilm¹⁴, ejemplos donde las tramas eran ambientadas en los marcos indicados por los textos originales y reproducían con bastante precisión sus esquemas actanciales y reparto de funciones¹⁵. Incluso los guionistas y realizadores que abordaron estas adaptaciones desde una cierta vinculación a vanguardias expresivas –como Jean Cocteau¹⁶– mantuvieron las tramas y entornos de los referentes originales. Las principales aportaciones que el lenguaje audiovisual confirió a estas adaptaciones radicaba en el atractivo y siempre renovado repertorio de recursos con los que conjugar uno de los elementos esenciales de este tipo de narraciones: la articulación de las esferas de lo realista y lo fantástico que conviven en estos relatos. Gracias a las posibilidades de filmar en distintas localizaciones, de enriquecer el repertorio de iluminación escénica y efectos de color o de establecer nuevas asociaciones visuales (mediante el montaje, el emplazamiento de la cámara, la composición interna o la postproducción), los lenguajes cinematográfico y televisivo abordaron estos cuentos con una efec-tista combinación de recreaciones naturalistas y progresivos efectos especiales con los que representar el componente mágico.

También en lo concerniente a la revisión de esta etapa, destaca otra línea de producciones que nos ayuda a entender los antecedentes de las revisiones actuales: ciertos ejemplos aislados de narraciones que, entre las décadas de 1930 y 1960, abordaron estos mismos temas y personajes desde una cercanía contemporánea que trasladaba algunos de sus elementos más reconocibles a contextos geográficos e históricos próximos a los del primer público receptor: películas como “Dama por un día”, “Juan Nadie”, “Un gánster para un milagro”¹⁷ o “Sabrina”¹⁸ retomaron explícitos componentes de determinados cuen-

¹³ “Shirley Temple's Storybook”, NBC, 1958-1959.

¹⁴ “Schneewittshen...”, “Hänsel und Grettel” y “Rottkäpchen”, Walter Janssen, 1954.

¹⁵ Utilizamos las categorías de clasificación y estudio morfológico propuestas, desde la fundación de los estudios narratológicos, por autores como Vladimir Propp (2001: 105).

¹⁶ Jean Cocteau escribió y dirigió una de las primeras versiones del cuento de “La bella y la bestia” (“La Belle et la Bête”, 1945), con sutiles juegos escénicos surrealistas pero total fidelidad con el reparto de funciones, esquema actancial y localización indicados en las primeras transcripciones del cuento floklórico, como la realizada por Gabrielle-Suzane Barbot de Villeneuve en el siglo XVIII.

¹⁷ “Lady for a day”, “Meet John Doe” y “Pocketful of Miracles”, Frank Capra, 1933, 1941 y 1961.

¹⁸ Billy Wilder, 1954, adaptación de “Sabrina Fair” del dramaturgo Samuel Taylor.

tos clásicos (concretamente de “Cenicienta”, en estos cuatro ejemplos citados) pero entrelazándolos con anécdotas argumentales contemporáneas a sus contextos de producción. Esta fórmula perseguía una nueva apariencia externa de modernidad, aunque rara vez revisaba en profundidad aspectos de los cuentos originales que, más allá de la superficie argumental, pudiesen estar manteniendo antiguos esquemas y estereotipos: el reparto de funciones, atributos y motivaciones entre personajes masculinos y femeninos (Warner, 1994: 14-17) o entre grupos étnicos, seguía manteniendo los patrones asentados por cuentos originales escritos (o transcritos) desde los siglos XVII, XVIII o XIX. Los condicionantes asociados a la infraestructura económica de distribución de la ficción audiovisual de este periodo se esgrimían como razón para no asumir el riesgo de innovaciones sustanciales como las que, sin embargo, ciertos autores revolucionarios sí proponían ya desde la literatura o el teatro: si Bernard Shaw invitó al público de 1913 a una reflexión profunda acerca de las expectativas, dificultades y necesidades de una Cenicienta contemporánea con su obra teatral “Pygmalion”, la industria cinematográfica aún necesitaba que las versiones fílmicas de esta obra (de 1938 y 1964) sustituyesen con un final tradicional la innovadora reflexión de cierre propuesta por el dramaturgo. En la obra teatral, la revolucionaria Cenicienta, la florista Eliza Doolittle, no quiere renunciar a las nuevas posibilidades que su educación y transformación pueden brindarle –ahora que, por fin, domina el lenguaje como herramienta de presentación y reflexión– y por ello rechaza el matrimonio con el profesor Higgings para intentar trabajar y empezar una nueva vida, acorde los nuevos horizontes. Las versiones cinematográficas optaron sin embargo por sustituir tal desenlace por una boda sin debates ni fisuras, adaptando el final de la pieza a las expectativas y las convenciones de “final feliz” asentadas en los géneros de comedia romántica (“Pygmalion”)¹⁹ y musical (“My fair lady”)²⁰. Resulta significativo para la lectura sociológica de estos relatos recordar lo que Hollywood consideraba entonces un “final feliz” acorde a las expectativas del público de su tiempo: ¡*Eliza!*, exclama para sí lleno de alegría el profesor Higgings, interpretado por Rex Harrison, al escuchar que su amada, con Audrey Hepburn en el papel, ha decidido volver junto a él; luego se recuesta en su sillón para simular normalidad y antes de que ella pueda ver

¹⁹ “Pygmalion”, Anthony Asquith y Leslie Howard, 1938.

²⁰ “My fair lady”, George Cukor, 1964.

su rostro, cierra el relato con la frase *¿dónde están mis zapatillas?*; ella sonríe y va a buscarlas.

Desde la década de 1970 determinados realizadores, afines a diversos movimientos de cambio y reivindicación social, empezaron a sumar sus trabajos a los crecientes intentos por resolver ausencias y estereotipos del imaginario colectivo en lo referente a la relación de clases sociales, la igualdad de derechos entre grupos étnicos o a las definiciones culturales de identidad y roles de género. Eran propuestas pioneras y aún muy excepcionales, de fuerte contraste con el otro tipo de versiones (esa amplia mayoría, donde los atributos, funciones y esquemas actanciales de los personajes mantenían aún su definición tradicional). Siguiendo el impulso de corrientes literarias que, desde hacía décadas, venían plasmando explícitas metamorfosis en los rasgos y decisiones de sus personajes, estas nuevas propuestas audiovisuales empezaron a proponer significativos cambios en torno a determinados aspectos de los cuentos clásicos: destacan ejemplos como la versión de reivindicación afroamericana de "El mago de Oz" dirigida por Syney Lumet²¹ o la nueva lectura que propuso "La chica de rosa" sobre las prioridades de una Cenicienta de clase obrera²²; también corresponden a este impulso determinados capítulos de las series televisivas "Faerie Tale Theatre" y "Tall Tales & Legends" como "La princesa y el guisante", "Pulgarcita", "La princesa que no reía" o "Caperucita"²³, con relevantes modificaciones en los atributos, motivaciones y esquemas actanciales de sus personajes. El análisis de estos casos revela una serie de características comunes de cambio: las heroínas expresan firmeza frente a la injusticia y aspiran a profesiones como las de sus padres y hermanos; los héroes demuestran nobleza y valor pero manifestando expresamente que no por ello dejan de poder equivocarse o de tener miedo ante el peligro y lo desconocido; los personajes "auxiliares" (Propp, 2001: 105), tradicionalmen-

²¹"The Wiz" (Sidney Lumet, 1978) es una adaptación cinematográfica de la versión musical de 1975 compuesta y escrita por Charlie Smalls sobre la novela de L. Frank Baum.

²²"Pretty in Pink", Howard Deutch, 1986.

²³Las series televisivas producida por Shelley Duval se constituyeron como antología de cuentos tradicionales, con directores y actores de éxito en la industria norteamericana. La primera temporada se emitió en 1982 y la última en 1987. Los capítulos a los que nos referimos fueron dirigidos por Craeme Clifford ("Little red Riding Hood", 1983), Tony Bill ("The Princess and the Pea", 1984), Michael Lindsey-Hogg ("Thumberlina", 1984) y Mark Tullingham ("The princess who never laughed", 1986).

te asociados con clases más desfavorecidas, denotan el desarrollo de significativas aspiraciones de crecimiento y reivindicación social²⁴; las antiguas víctimas se transforman en agentes donantes, a partir de referencias científicas y una nueva posición de autonomía²⁵. Estas nuevas versiones –independientemente del tipo de público específico al que pudieran orientarse– coincidían en proponer alusiones y reflexiones sobre temas contemporáneos: incluso las que no realizaron una transposición del marco temporal de los relatos originales, recogieron referencias y preocupaciones próximas a los discursos del presente de sus públicos receptores, redondeando así la narración mediante representaciones del pasado teñidas con tintes de presente, muy significativas para sus espectadores.

A medida que las productoras y cadenas de televisión han ido incorporando códigos de responsabilidad con respecto al rol e influencia social de los medios²⁶, este tipo de propuestas aumentaron en número y comenzaron a extender, desde la década de 1990, una cierta normalización de la labor de revisión audiovisual de los cuentos tradicionales. Este cambio no elimina modelos propios de épocas anteriores, sino que coexiste con ellos: de hecho, corresponde a esta misma época el significativo éxito comercial que ha respaldado a versiones como “Pretty Woman” o las sagas de “Sexo en Nueva York”²⁷, presentadas ex-

²⁴ El personaje del bufón en la citada versión televisiva de “La princesa y el guisante” denota una significativa actitud de reivindicación de las necesidades y cualidades de sus iguales mediante recursos como la redacción de un ensayo filosófico sobre los pormenores de su gremio (Tony Bill, “The Princess and the Pea”, 1984).

²⁵ Personajes como la abuela de Caperucita o la madre de Pulgarcita se transforman en estas nuevas versiones en donantes que instruyen a las heroínas en el valor de la ciencia, mediante la lectura de libros de Darwin, por ejemplo, en el caso de la citada versión de “Pulgarcita” (Michael Lindsey-Hogg (“Thumberlina”, 1984). También denotan una nueva definición de atributos, donde una orgullosa autonomía sustituye al carácter dependiente y frágil que caracterizaba a estos personajes en los referentes originales: la abuela de Caperucita se organiza, en la versión dirigida por Craeme Cliford, con una copiosa agenda de actividades semanales que la mantiene activa y no permanentemente disponible en el hogar (Craeme Cliford “Little red Riding Hood”, 1983).

²⁶ BBC, Directrices editoriales, Londres, BBC, 2007, pp. 99-107; Bengoechea, Falcón y otros, 2005.

²⁷ Como referencia al aludido éxito comercial de estos ejemplos cabe citar los siguientes datos: “Pretty Woman” (Garry Marshall, 1990), presentada publicitariamente como *un moderno cuento de La Cenicienta*, tuvo un presupuesto de 14.000.000 de dólares y recaudó, según datos de su productora, 465.407.268 (Touchtone Pictures, 2008). La serie televisiva “Sex and the city” (creada por Darren Starr como adaptación de las publicaciones de la columnista Candace Bushnell) empezó a emitirse en 1998 también como explícita presentación de una moderna versión del

plícitamente como lecturas “modernas” de los cuentos de hadas pero portadoras de estereotipos ancestrales concernientes a la marginación de determinados grupos sociales, desigualdades de género o de responsabilidad de consumo y cuidado del planeta (Falcón, 2009: 65-81). No obstante, pese a la permanencia de ejemplos como éstos, las dos últimas décadas también han visto crecer un conjunto de producciones audiovisuales que, de forma paralela, apuestan por nuevos planteamientos para adaptar los contenidos de los cuentos clásicos a las necesidades sociales contemporáneas. Las producciones de animación para público infantil de este periodo incorporan modificaciones con las que evitar antiguos estereotipos, por adaptar revisiones elaboradas por nuevos autores de literatura para niños y por incluir planteamientos y guiños orientados a públicos de más edad: se explican así los esfuerzos de la productora Disney por dotar de nuevos rasgos de dinamismo a sus heroínas²⁸ e iniciativas como la serie televisiva “Las tres Mellizas”²⁹ o la saga “Shreck”³⁰ (ambas centradas en reescrituras de los principales personajes y tramas de los cuentos tradicionales). En el campo de la dirección cinematográfica y la realización televisiva se suceden en las dos últimas décadas producciones con costosa inversión en repartos actorales de prestigio y acentuada vocación renovadora: un creciente corpus de películas y series³¹ que se constituye como nueva línea de adaptación audiovisual.

cuento de Cenicienta. En 2008 y 2010 se estrenaron la primera y segunda parte de su adaptación cinematográfica, dirigidas por Michael King y manteniendo el elenco y referentes esenciales de la serie. Estas producciones cinematográficas tuvieron unos presupuestos de 65 y 95 millones, respectivamente, y supusieron una recaudación para HBO de 415.253-641 y 294.680.778, de acuerdo a la base de datos de la publicación semanal sobre recaudación comercial cinematográfica “The Numbers” (<http://www.the-numbers.com>, 4 de febrero de 2012).

²⁸ Desde “La Bella y la Bestia” (“The Beauty and the Beast”, Gary Trousdale y Kirk Wise, 1991), las protagonistas femeninas de los relatos de la productora Disney son caracterizadas por explícitas manifestaciones de su pasión por hábitos intelectuales, su capacidad para luchar y desenvolverse en peligrosos parajes, y ya no se presentan ligadas exclusivamente a las labores domésticas que anteriormente definían su principal esfera de acción.

²⁹ Roser Capdevilla comenzó las publicaciones de la serie literaria de “Las tres Mellizas” en 1980 y en 1990 la productora Cromosoma comenzó su versión televisiva. Sobre el significado y relevancia de este referente ver: SCOLARI, Carlos Alberto, *op. cit.* pp. 138-160.

³⁰ La saga de películas del ogro comienza en 2001 (Andrew Adamson y Vicky Jensen) a partir del libro para niños “Shrek!” del autor alemán William Steig (1990).

³¹ Entre los principales componentes de este corpus cabe destacar series y películas como “Los viajes de Gulliver” (“Gulliver’s Travels”, Charles Sturridge, 1996), “Alicia en el País de las Maravillas” (en las versiones homónimas “Alice in Wonderland” de Nick Willing, 1999, y Tim

Dos aspectos parecen situarse en la base de este conjunto de adaptaciones: una reescritura explícita de ciertos atributos y motivaciones de los personajes originales y una permanente alusión a cuestiones de la realidad social contemporánea orientadas a públicos de muy diversas edades, siendo los adolescentes uno de los principales *targets*.

Entre estas nuevas propuestas destaca, en un estadio más complejo de conciencia metanarrativa, un grupo de producciones que además incluyen enunciados explícitos sobre la responsabilidad social de los propios relatos y sus emisores, perspectiva en la que se concentra el estudio comparado que a continuación se presenta. Con el objetivo de conocer el modo en que estas adaptaciones construyen y asientan tales enunciados, este artículo se centra en el análisis comparativo de ocho casos especialmente representativos de esta nueva línea audiovisual de revisión y adaptación. El interés de este objetivo no sólo responde a la relevancia de una de las tendencias narrativas internacionales de mayor presencia en el panorama cinematográfico y televisivo actual: de forma específica, también se vincula al examen de los referentes inmediatos que preceden a una incipiente iniciativa de ficción española audiovisual que, siguiendo el impulso mediático y comercial de estos textos, recurre a sus mismas fuentes temáticas y perspectivas de adaptación.

2. Metodología.

El estudio al que hace referencia este artículo se ha centrado en el análisis comparativo de ocho adaptaciones, especialmente representativas del corpus de producciones inscritas en esta nueva corriente de revisión audiovisual de los cuentos tradicionales. Los tres criterios básicos que guiaron la selección de estos ocho ejemplos de adaptación son:

Burton, 2010), "Por siempre Jamás" ("Ever After: a Cinderella Story", Andy Tennant, 1998), "Blancanieves: un cuento de terror" ("Snow White: a Tale of Terror", Michael Cohn, 1997), "Jack y las judías mágicas" ("Jack and the Beanstalk: The Real Story", Brian Henson, 2001), "El bosque" ("The village", M. Night Shyamalan, 2004), "Criando malvas" ("Pushing Daisies", Bryan Fuller, 2007), "Barba Azul" ("Barbe Bleue", Catherine Breillat, 2009), "La bella durmiente" ("La Belle Endormie", Catherine Breillat, 2010) "Caperucita Roja, ¿a quién tienes miedo?" ("Red riding Hood", Catherine Hardwicke, 2011), "Érase una vez" ("Once upon a time", Edward Kitis y Adam Horowitz, 2011) o "Blancanieves y la leyenda del cazador" ("Snow White and the Huntsman", Rupert Sanders, 2012).

- a) La orientación a un público objetivo generalista con especial interés por el target adolescente y a un circuito comercial, con la consecuente vinculación, en mayor o menor grado, a estrategias de competencia, fuerte resonancia mediática y aspiraciones de importante facturación: frente a narraciones destinadas a audiencias minoritarias o especializadas en los códigos y discursos de determinadas corrientes de distribución alternativa o grupos de militancia social³², este estudio se centra en textos encaminados a una difusión cinematográfica y televisiva de amplio espectro y cuyos contenidos y formas aspiran –pese a las posibles innovaciones que quieran proponer– a satisfacer a audiencias amplias y heterogéneas.
- b) El equilibrio comparativo entre producciones cinematográficas y televisivas.
- c) La pertenencia a un mismo entorno social y geográfico de creación, con referentes inmediatos compartidos³³.

De acuerdo a los objetivos de este estudio y a estos tres criterios selectivos, los ejemplos escogidos fueron cuatro largometrajes cinematográficos y cuatro producciones destinadas al circuito televisivo, todos ellos orientados, de forma especial entre sus diferentes *targets*, a un público adolescente.

Los largometrajes cinematográficos son los siguientes:

1. “Por siempre jamás” (1998), dirigida por Andy Tennant y producida por Twentieth Century Fox. El guión de Susannah Grant, Tennant y Rick Parks presenta una adaptación de “La Cenicienta”, relato folklórico recogido, entre otros, por Perrault y los hermanos Grimm en los siglos XVIII y XIX respectivamente³⁴.

³² Responden a esta otra línea recientes reconstrucciones de los cuentos de hadas propuestas por el discurso feminista de Catherine Breillat (“Barbe Bleue”, 2009; “La Belle Endormie”, 2010) o la cruda denuncia del cine independiente de Julia Leigh (“Sleeping beauty”, 2011).

³³ Dado el impulso y fortalecimiento dado a esta línea narrativa por parte de numerosas adaptaciones norteamericanas de las dos últimas décadas, este marco concreto de producción (el estadounidense) destacó desde el principio como opción más significativa. La comparación entre relatos producidos en este marco y narraciones procedentes de otros contextos queda emplazada para futuros desarrollos de esta línea de investigación.

³⁴ Perrault, Charles, *Cuentos de Antaño*, Madrid, Ediciones Generales Anaya, Ed. 1983, pp.139-148; Grimm y Grimm, *The complete fairy tales of the Brothers Grimm*, New York, Ed. 1992.

2. "El bosque" (2004), escrita y dirigida por M. Night Shyamalan y producida por el propio director, Sam Mercer y Scott Rudin. Es una adaptación de "Caperucita Roja", relato también transcrito por Perrault y los Grimm³⁵.
3. "Alicia en el País de las Maravillas" ("Alice in Wonderland", 2010), dirigida por Tim Burton y producida por Disney. El guión de Linda Woolverton retoma los personajes de "Alicia en el País de las Maravillas" (1865) y "Alicia a través del espejo" (1871) de Lewis Carroll³⁶.
4. "Blancanieves" (2012), dirigida por Tarsem Singh y producida por Rat Entertainment y Relativity Media, con guión de Marc Klein y Jason Keller basado en el cuento homónimo recogido por los hermanos Grimm³⁷.

Muestra que se completa con los siguientes ejemplos de ficción televisiva:

5. "Los viajes de Gulliver" (1996), miniserie de cuatro capítulos dirigida por Charles Sturridge y producida por Jim Henson Productions y Hallmark Entertainment³⁸. El guión de Simon Moore adapta la novela homónima de Jonathan Swift (1726)³⁹.
6. "Jack y las judías mágicas: la verdadera historia" (2001), miniserie de dos capítulos dirigida por Brian Henson y producida por Hallmark Entertainment, con guión de James Hart, el propio Brian Henson y Bill Baretta sobre el cuento homónimo recogido por escritores como Joseph Jacob (1890)⁴⁰.
7. "Criando malvas" (2007), serie de veintiún capítulos distribuidos en dos temporadas, creada por Bryan Fuller como adaptación de "La bella durmiente"⁴¹ y producida y estrenada por la CBS⁴².

³⁵ Perrault, *op. cit.*, pp.113-117; Grimm y Grimm, Wilhelm, *op. cit.*

³⁶ Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*, Madrid, Alianza Editorial, ed.1991; Carroll, Lewis, *Alicia a través del espejo*, Madrid, Barco de Papel, ed. 2000.

³⁷ Grimm y Grimm, *op. cit.*

³⁸ Fue estrenada por las cadenas NBC y Channel 4. En España fue emitida por TVE-1 en 2003.

³⁹ Swift, *Los viajes de Gulliver*, Aguilar, Madrid, Ed. 1976.

⁴⁰ En España fue emitida por la cadena Telecinco en 2012.

⁴¹ Perrault, *op. cit.*, pp.99-112.

⁴² Su difusión en España llegó a través de la cadena generalista de pago Canal+ en 2007 y de la cadena pública TVE-2 en 2010.

8. "Érase una vez" (2011) serie de veintidós capítulos -en su primera temporada, aquí analizada⁴³- creada por Edward Kitis y Adam Horowitz a partir de personajes procedentes de cuentos de Perrault, los hermanos Grimm, "Las mil y una noches"⁴⁴ y Lewis Carroll y Carlo Collodi⁴⁵. Fue producida por la cadena CBS⁴⁶.

Para su análisis comparativo, esta investigación utiliza herramientas de los análisis textual y audiovisual, así como categorías de clasificación de personajes y estructuras de los cuentos tradicionales asentadas por las teorías narratológicas⁴⁷. Con esta perspectiva se aborda el análisis de los textos escogidos desde la atención a tres aspectos principales de comparación:

- a) Los puntos de permanencia y alteración entre estas versiones y sus respectivos relatos de referencia, considerando especialmente los siguientes aspectos: los posibles públicos receptores a los que se dirigen, los géneros narrativos en que se inscriben y una serie de categorías de comparación como son el rol del narrador, el tratamiento de la localización temporal y espacial, la definición de los personajes (a través de sus atributos, caracterización, función narrativa y motivaciones) y los principales episodios del esquema actancial (Propp, 1991: 105-110, 115-120).
- b) La relación entre los elementos del universo diegético del relato y la realidad social contemporánea de su entorno de escritura y primera recepción.
- c) La exposición de posibles enunciados de conciencia y reflexión metacomunicativa en torno al rol y la responsabilidad social del narrador.

⁴³ El estreno en Estados Unidos de la segunda temporada ha sido anunciado por la CBS para el 30 de septiembre de 2012.

⁴⁴ El compendio "Las mil y una noches" recoge relatos folklóricos del Medio Oriente, recogidos por vez primera por el escritor Muhammed et-Gahshigar en el siglo IX (Mont-Rachais, Héloïse, Ed., *Contes et legendes des Mille et Une Nuits*, Paris, Maxi, ed. 2006).

⁴⁵ El escritor italiano Carlo Collodi publicó las primeras aventuras de Pinocho en 1880 (Collodi, C., *Las aventuras de Pinocho*, Madrid: Siruela, 2011).

⁴⁶ Desde noviembre de 2011 también se emite en España, en el canal temático de pago AXN y en abierto desde junio de 2012 por la cadena Antena 3.

⁴⁷ Utilizamos categorías y conceptos asentados desde los propios textos fundadores de Propp (op. cit) hasta las citadas perspectivas de autores como Sermain, Bacchilega y Soriano.

3. Una nueva conciencia de cambio social y de la responsabilidad del narrador en la revisión audiovisual de los cuentos tradicionales: análisis comparativo de ocho relatos.

3.1. Permanencia y alteración.

Los ocho textos audiovisuales seleccionados mantienen una manifiesta relación con relatos de notoria relevancia dentro del corpus de los cuentos clásicos. Al atender al tipo de origen de estos relatos de inspiración se detecta que los ejemplos escogidos se agrupan en torno a tres casos: a) la adaptación de relatos de tradición folklórica recogidos después en compendios literarios (“Por siempre jamás”, “Jack y las judías mágicas”, “El bosque”, “Criando malvas” y “Blancanieves”); b) la adaptación de novelas que, con el tiempo, pasaron a incluirse también en el corpus de los cuentos clásicos interpretados como infantiles (“Los viajes de Gulliver” y “Alicia en el País de las Maravillas”); c) una combinación coral de personajes y tramas de ambos tipos de fuente (“Érase una vez” retoma figuras del folklore europeo y oriental –como Blancanieves o el genio de la lámpara de Aladino– y las reúne con personajes procedentes de originales literarios decimonónicos como Pinocho, Pepito Grillo, o el Sombrero Loco⁴⁸.

3.1.1 Público objetivo y géneros narrativos.

Aunque algunos de estos relatos de partida contenían originalmente importantes elementos no destinados al público infantil⁴⁹, todos ellos terminaron anclados en tal corpus durante largo tiempo por las sucesivas propuestas de selecciones y reescrituras de que fueron objeto. Es importante señalar que esta orientación inicial a un público objetivo infantil (con la consecuente adaptación a la capacidad de comprensión y expectativas de los niños) no renunciaba en los textos originales a los receptores adultos en el proceso comunicativo, sino que los involucraba ya como intermediarios o acompañantes de enorme

⁴⁸ Al igual que Pinocho, el personaje de Pepito Grillo fue presentado por Carlo Collodi en su novela de 1880. El Sombrero Loco es uno de los más célebres personajes incluidos en “Alicia en el País de las Maravillas”.

⁴⁹ Es el caso de ciertas narraciones folklóricas recopiladas por Perrault, los hermanos Grimm, la colección de “Las mil y una noches” (como “La bella durmiente” o “Blancanieves”) o el citado ejemplo de “Los viajes de Gulliver”, inicialmente destinado a un público adulto.

trascendencia: las características de primera recepción de estos relatos (vinculada a públicos muy jóvenes que pueden no saber leer ni manejar determinados matices del propio idioma aunque les sea transmitido oralmente) implican muchas veces a figuras adultas que actúan como intérpretes del texto por medio de su recitado o lectura, juegos de entonación o gestualidad con que apoyan el parlamento y posibles explicaciones del vocabulario empleado por la narración o sobre algunas de sus situaciones descritas. Es precisamente en este contexto de recepción compartida entre niños y adultos donde reside una de las condiciones que propicia la transmisión intergeneracional representada por estos relatos (no sólo conectan décadas y siglos a través de un longevo imaginario compartido, además implican a sucesivas generaciones de adolescentes, jóvenes y adultos en el proceso por el que nuevos niños reciben, por vez primera, tales mitos) y donde se establece uno de los principales puentes de conexión con el público adolescente. Como veremos a continuación son precisamente estos elementos de interconexión entre generaciones los que serán aprovechados por los textos seleccionados para dirigirse al *target* adolescente a partir de la explícita promesa de que, en estas nuevas versiones, las narraciones propuestas “ya no son cosa de niños”.

Con respecto al rol del “lector”, las posibilidades del soporte audiovisual pueden sustituir fácilmente la presencia de estas figuras adultas intermedias o acompañantes. Sin embargo, la mayor parte de las adaptaciones cinematográficas o televisivas de estos relatos –incluso cuando mantienen al infantil como importante público objetivo (Allard, 2000)–, incluyen también elementos destinados específicamente a involucrar a receptores de más edad: matices humorísticos, poéticos o psicológicos de los personajes y tramas –más sofisticados y difíciles de captar para la mayoría de los receptores infantiles– son incorporados para propiciar la permanencia de este otro público que acompañe a los niños y para calmar las expectativas del *target* adolescente, a menudo inquieto por dejar claro que ya no se identifica con las marcas más visibles de la etapa infantil. Además, esta atención a las expectativas y códigos manejados por audiencias con mayor capacidad de comprensión se desarrolla de forma más intensa y específica en adaptaciones audiovisuales que retoman los personajes y las tramas para –como se expone en el punto 1.2– tratarlos desde géneros y enunciados plenamente orientados a públicos objetivos que ya han pasado la infancia.

Atendiendo a estas posibilidades y a los gradientes que pueden desarrollarse entre ellas, el análisis detecta que los relatos audiovisuales escogidos se agrupan en torno a tres opciones: a) la preponderancia del público objetivo infantil como receptor principal, aunque con inclusión de importantes elementos de complicidad destinados al *target* adolescente y a posibles acompañantes adultos (“Por siempre jamás”, “Blancanieves”); b) el equilibrio entre los respectivos elementos destinados a la recepción infantil, adolescente y adulta (“Los viajes de Gulliver”, “Jack y las judías mágicas”, “Alicia en el País de las Maravillas”); c) la orientación principal hacia el receptor adolescente, joven y adulto (“Criando malvas”, “El bosque”). Las tres fórmulas utilizan, en mayor o menor grado, elementos con los que garantizar una conexión entre el cuento clásico de origen y receptores que acaban de dejar la infancia, vínculo que se establece mediante alusiones a diferentes cuestiones que éstos aprenden en la escuela y su nuevo acercamiento al mundo que los rodea: la Historia de las organizaciones políticas y económicas (“Los viajes de Gulliver” y “Jack y las judías mágicas” enuncian graves reflexiones sobre el colonialismo, el comercio responsable o el sistema judicial de las democracias), la Historia del Arte y la Cultura (“Por siempre jamás” incluye a Tomás Moro y Leonardo da Vinci como referencias clave para la trama), la Ciencia (“Jack y las judías mágicas” alude a la Biotecnología como elemento crucial de la narración), las complejidades de las relaciones sexuales y de pareja en el contexto contemporáneo (“Criando malvas”, “Érase una vez”, “Blancanieves”), la manipulación de los medios de comunicación (en “Érase una vez” el genio de la lámpara es a la vez un periodista extorsionado por la alcaldesa del nuevo poblado donde viven los antiguos personajes de cuento) o la importancia del subconsciente como terreno de detección y tratamiento de traumas infantiles (en “Alicia en el País de las Maravillas” la protagonista vuelve a la tierra mágica de la infancia y resuelve los problemas que la atormentan su adolescencia).

Cada adaptación combina distintos géneros narrativos audiovisuales, trasladando al nuevo soporte una tendencia de mestizaje que ya era distintiva de los propios relatos de inspiración⁵⁰: todos los textos seleccionados reúnen códigos de escritura emblemáticos de diversos géneros y subgéneros audiovi-

⁵⁰ Los cuentos originales de los que han partido estas adaptaciones se inscribían en un terreno narrativo de asociaciones entre elementos propios de la narrativa fantástica, maravillosa y el relato de aventuras.

suales (Romanera y Jaimió, 1999: 46), como el cine de aventuras (visitado en sus claves narrativas por los ocho relatos seleccionados), la narración fantástica (“Los viajes de Gulliver”, “Jack y las judías mágicas”, “Criando malvas”, “Alicia en el País de las Maravillas”, “Érase una vez” y “Blancanieves”), la comedia (“Por siempre jamás”, “Blancanieves”, “Alicia en el País de las Maravillas”, “Criando malvas”), el melodrama (“Érase una vez”), el suspense (“El bosque”, “Criando malvas”) y el musical (“Criando malvas”).

3.1.2. Localización temporal y espacial.

El análisis comparativo detecta distintos grados de relación entre el marco temporal y espacial de los relatos originales y el de sus respectivas revisiones audiovisuales. Cabe agrupar estos gradientes en torno a tres soluciones narrativas adoptadas:

- a) La localización de las tramas en un pasado histórico y un entorno geográfico muy parecidos a los descritos por sus respectivos relatos de referencia: “Los viajes de Gulliver” se sitúa en la Inglaterra de la primera mitad del siglo XVIII; “Por siempre jamás” recrea la narración de Cenicienta en la Francia de transición entre la Edad Media y el Renacimiento; “Alicia en el País de las Maravillas” se localiza en la Inglaterra victoriana descrita por Lewis Carroll y “Blancanieves” se desarrolla en un entorno marcado con elementos evocadores de la Europa medieval.
- b) La traslación a un nuevo contexto histórico y geográfico: “Criando malvas” cambia el entorno europeo medieval del relato original de “La bella durmiente” por una ciudad estadounidense de principios del siglo XXI.
- c) La combinación de ambas soluciones narrativas, mediante la división de la acción desempeñada por los mismos personajes en dos subtramas de distinta localización histórica y/o geográfica: “Jack y las judías mágicas” divide la acción en dos periodos temporales conectados mediante un personaje cuatro veces centenario (la Condesa Wilhermina), que sobrevive desde 1611 hasta el siglo XXI para encomendar a su descendiente Jack Robinson⁵¹ que regrese a la tierra de los gigantes y restaure el daño cau-

⁵¹ Los personajes de la Condesa Wilhermina y Jack Robinson son interpretados por Vanessa Redgrave y Matthew Modine.

sado por sus antepasados; “El bosque” reubica el escenario de “Caperucita” (un entorno rural de la Europa medieval) en Estados Unidos, y divide además el contexto en dos marcos, al sugerir que la acción transcurre en una aldea durante el siglo XIX y revelar posteriormente que los personajes se ocultan y aíslan en una reserva natural de principios del siglo XXI; “Érase una vez” establece un constante paralelismo entre el reino de los cuentos (ubicado en un entorno mágico donde se combinan elementos de evocación asociables al medievo europeo) y una pequeña población estadounidense de principios del XXI donde tales personajes han sido trasladados por un maleficio. Este tipo de paralelismos ayuda a que el público adolescente redescubra los cuentos tradicionales que conoció en su infancia y los reinterprete como metáforas de gran atractivo, a partir del efecto que lo contemporáneo y lo adulto suponen para dicha edad: al ver a una Bella Durmiente convertida en madre adolescente, a una Blancanieves que lucha por la defensa de los derechos de los oprimidos o a un genio de la lámpara transcrito como periodista coaccionado por la autoridad, ciertos aspectos de los cuentos originales se revelan (o *traducen*) como metáforas que sí les resultan significativas y urgentes.

Se detecta además que, desde cualquiera de las citadas soluciones narrativas, todas estas adaptaciones mantienen fórmulas con las que, dentro del marco diegético, los personajes evocan y recuerdan épocas pasadas de especial relevancia para el significado de sus acciones y rasgos, aspecto para el que el propio acto de relatar (como acción dentro de la trama) cobra una gran importancia argumental y simbólica. Ya los referentes que inspiraron estas adaptaciones coinciden en otorgar una gran importancia al paso del tiempo, elemento clave en la adolescencia, cuando el relato de los propios cambios adquiere tanta relevancia: la evocación de un pasado remoto es uno de los elementos narrativos emblemáticos de los cuentos tradicionales de transmisión oral (Sermain, 2005: 92) y también los originales literarios involucrados por esta muestra (las novelas de Swift y Carroll) aluden con particular insistencia al transcurrir del tiempo. Todas las adaptaciones seleccionadas mantienen tal componente, otorgando al pasado un especial estatus: un ámbito en el que el presente diegético puede encontrar importantes explicaciones y soluciones para sus conflictos. En los ocho casos, este aspecto está muy relacionado con la función conferida al narrador, agente de especial trascendencia

no sólo para la presentación de los personajes y la trama, sino también (y principalmente, en estos ocho ejemplos seleccionados) para la propia definición del significado que tales elementos adquieren en el relato.

3.1.3. El papel del narrador.

El narrador omnisciente (recurso emblemático de los cuentos clásicos, que enmarca y relata la trama), es fácilmente eludible por parte del lenguaje audiovisual: por medio de sus herramientas visuales y sonoras la narrativa cinematográfica y televisiva puede presentar de forma inmediata los componentes diegéticos y sustituir así las fórmulas evocadoras de la tradición oral y literaria⁵². Sin embargo una inmensa mayoría de las adaptaciones audiovisuales de los cuentos clásicos opta por mantener esta figura, como rasgo de continuación con la tradición de aquellos relatos infantiles cuyo universo pretende evocar. El análisis comparativo detecta que todas las adaptaciones seleccionadas para esta muestra subrayan la figura de un narrador esencial para la transmisión del relato, aunque definen su presencia desde distintas soluciones narrativas. Comparando tales soluciones entre estos relatos audiovisuales, cabe señalar tres tratamientos de la figura del narrador:

- a) El recurso a una voz omnisciente, desvinculada de los personajes que intervienen en la acción: “Criando malvas” y “Érase una vez” inauguran cada capítulo con la presentación transmitida por una voz masculina, no identificada con ningún personaje de la trama y sensiblemente caracterizada con marcas de entonación y retórica de los narradores de tradición folklórica (Sermain, 2005: 99). En ambos casos, sus parlamentos remiten a un pasado que sirve para comprender las características, motivaciones y reacciones de los personajes en su presente diegético: en “Érase una vez” se trata de un pasado remoto, aludido como conexión con el imaginario de los cuentos clásicos desde el propio título de la serie; en el caso de “Criando malvas”, este narrador remite a un pasado irónicamente preciso y principalmente vinculado a la infancia de los

⁵² Frente a las necesidades retóricas y descriptivas de la narrativa oral y literaria, el lenguaje audiovisual puede mostrar de forma directa un escenario eficazmente ambientado y dejar que los personajes se presenten a sí mismos mediante sus parlamentos, caracterización y acciones.

- protagonistas⁵³. En “Criando malvas”, esta voz interviene además con marcada frecuencia a lo largo del desarrollo de la narración, acentuando o explicando el *verdadero* significado de las acciones y reacciones de los personajes.
- b) La vinculación entre el rol de narrador omnisciente y algún personaje que interviene en la acción: la serie “Los viajes de Gulliver” mantiene la fórmula de simulación autobiográfica del original literario, aunque trasladando esta enunciación en primera persona desde las páginas de un libro de memorias, como se planteaba en la novela, a las declaraciones requeridas por un tribunal psiquiátrico; en “Por siempre jamás” el relato se enmarca con la narración realizada por un personaje llamado “Gran Dama”, una aristócrata decimonónica que accede a contarles a los hermanos Grimm la verdadera historia de “La Cenicienta” -su antepasada-, con la condición de que restauren la distorsión a la que su memoria fue sometida por invenciones folklóricas y literarias; “Jack y las judías mágicas” confiere al personaje de la citada Condesa Wilhermina la voz de narración omnisciente con la que el texto comienza el relato y conecta los distintos marcos temporales de la narración; en “Blancanieves” la voz de la madrastra inaugura el relato, localizando sus principales elementos y reivindicándose como verdadera protagonista del mismo⁵⁴.
- c) La inclusión de personajes con función narrativa importante que, como elemento esencial de la trama, asumen una misión relacionada con la confección o reescritura de relatos. En el contexto diegético de estas narraciones esta tarea aparece explícitamente vinculada al propio desarrollo de sus personajes, la forma en que entienden el mundo que les rodea y la consecución de sus logros. Dos de las adaptaciones seleccionadas por esta muestra combinan esta fórmula narrativa con la citada utilización de un narra-

⁵³ El relato de “Criando malvas” se inaugura en el primer capítulo con una presentación donde este narrador omnisciente remite a tal pasado de la infancia de los personajes con enorme precisión: *En aquel preciso momento, en el pueblo de Couer d’Couser, el joven Ned tenía nueve años, veintisiete semanas, seis días y tres minutos de edad* (“Criando malvas”, capítulo 1, escena 1). A partir de este punto, todas las alusiones temporales se enunciarán desde este tratamiento, quizás como fórmula humorística con la que relacionar al moderno narrador omnisciente con sus referentes tradicionales a la vez que se le añade un matiz de diferenciación vinculado a la precisión de los métodos de medición contemporáneos.

⁵⁴ En estas adaptaciones los personajes de Gulliver, Gran Dama y la madrastra de Blancanieves son interpretados, respectivamente, por Ted Danson, Jeanne Moreau y Julia Roberts.

dor omnisciente que no interviene en la acción: en “Criando malvas”, el auxiliar Cod emprende –a partir del primer capítulo de la segunda temporada– la confección de un libro de cuentos sobre una niña detective que busca a su padre, herramienta con la que pretende dar pistas a su propia hija para que lo encuentre tras años de dolorosa separación; “Érase una vez” incluye al escritor Booth, encargado de reescribir la historia de todos los personajes capturados por el maleficio para, así, lograr su libertad. Además, en la muestra seleccionada otros dos relatos recurren a esta fórmula narrativa sin combinarla con ninguna voz omnisciente: “El bosque” estructura el centro de la trama en torno a los relatos atemorizantes que los fundadores de la aldea inventaron y asentaron como norma con la que aislar y proteger a sus hijos de los peligros de la sociedad contemporánea; en “Alicia en el País de las Maravillas” el relato confiere esta misión a la propia heroína, que pone fin a las pesadillas que padece desde su niñez mediante la tarea de convertirse en la autora de sus propios sueños y reconducir el relato de lo que en ellos sucede⁵⁵.

3.1.4. Definición de los personajes a través de sus atributos, caracterización, función narrativa y motivaciones

La comparación de estos ocho textos detecta una significativa sincronía en la definición que éstos hacen de sus respectivos personajes, afinidad puesta de manifiesto a través de ciertas coincidencias de modificación con respecto a sus referentes originales que exponemos a continuación.

- a) Presentación de personajes femeninos a partir de cualidades que denotan inteligencia, dinamismo, preparación, capacidad de reacción ante el peligro, curiosidad y rebelión frente al abuso. Se observa que esta tendencia se logra por medio de tres fórmulas principales: la modificación del perfil de las heroínas (Propp, 2001: 106), la asignación de roles narrativos de relevancia a personajes femeninos que en el relato original desempeñaban funciones periféricas y la inclusión de nuevas figuras femeninas que no existían en el cuento de procedencia.

⁵⁵ Los citados personajes son interpretados por los siguientes actores: detective Cod, Chi Macbride; escritor Booth, Eion Bailey; los fundadores de la aldea de “El bosque”, William Hurt y Sigurney Weaver, entre otros; Alicia, Mia Wasikowska.

En primer lugar, destaca la incorporación de nuevos matices a los atributos, la caracterización y las motivaciones manifestados por las heroínas en los cuentos originales. En “Por siempre jamás”, “El bosque”, “Criando malvas”, “Blancanieves” y “Érase una vez”, los nuevos perfiles de las heroínas⁵⁶ mantienen cualidades muy emblemáticas de sus referentes originales (bondad, empatía, dulzura, generosidad), pero las combinan con nuevos atributos (inteligencia, sentido del humor, valentía), afines a las reivindicaciones de igualdad de género. Incluso en el caso de la nueva versión de “Alicia en el País de las Maravillas”, cuya heroína ya en la novela original presentaba notables rasgos de ingenio, independencia e inconformismo, es reforzada en la nueva adaptación audiovisual con matices más intensos de arrojo y capacidad de reacción. La caracterización externa de estos personajes mantiene muchos rasgos destacados por los textos originales, pero modifica significativamente otros: permanecen como señas distintivas la belleza y juventud de todas las heroínas citadas, la piel anacarada y cabellera azabache de Blancanieves, la melena rubia de Alicia, la capa de Caperucita o el vestido y el calzado extraordinarios con que Cenicienta acude al baile, pero el análisis detecta también significativas novedades, como son la renuncia al pequeño tamaño del pie como rasgo distintivo de la nueva Cenicienta o la marca de Caperucita como un personaje ciego (problema ante el que la heroína desarrolla nuevas habilidades de percepción y reacción). Destaca además una imagen compartida por varios de estos relatos: la incorporación de un nuevo atuendo distintivo de lucha, próximo a la imagen del caballero medieval con armadura y espada, con el que las heroínas combaten contra villanos o bestias (“Alicia en el País de las Maravillas”, “Érase una vez”, “Blancanieves”). Estos cambios en los atributos y la caracterización se asocian con modificaciones en las destrezas aprendidas por estos nuevos personajes y en sus principales motivaciones: en cuanto a las habilidades aprendidas, se observa que la educación intelectual y el entrenamiento en la autodefensa acompañan o sustituyen al manejo de tareas domésticas; en lo concerniente a las motivaciones, en vez de aludir únicamente al anhelo amoroso o a la recuperación de un estatus económico arrebatado, se

⁵⁶ Estas figuras corresponden en estas adaptaciones a los personajes de Nicole de Lancret (Drew Barrymore, *Por siempre jamás*), Ivy Walker (Bryce D. Howard, *El bosque*), Charlotte Charles (Anna Friel, *Criando malvas*) Blancanieves (Ginnifer Goodwin en *Érase una vez* y Lily Collins en *Mirror, mirror*), caperucita (Meghan Ory, *Érase una vez*) y Bella (Emilie de Ravin, *Érase una vez*).

incorporan además objetivos de lucha activa por el conocimiento, la justicia social o la protección de otros personajes víctimas de abusos.

En segundo lugar, se detecta que algunos de los textos seleccionados coinciden en atribuir funciones relevantes a personajes femeninos que en los relatos originales desempeñaban roles periféricos: la adaptación de “Los viajes de Gulliver” modifica el tratamiento que la novela original daba al personaje de la esposa (sólo citada, y siempre en alusión a su paciente espera), creando el personaje de Mary Gulliver como defensora de los derechos y la dignidad del protagonista ante el corrupto tribunal que intenta encerrarlo por locura; “Criando malvas” cambia el carácter pasivo de la bella durmiente y caracteriza a Charlotte como una joven rebelde frente al cautiverio, emprendedora, experta en varios idiomas, ávida lectora y con grandes habilidades e iniciativas para la resolución de los crímenes que estructuran las subtramas detectivescas de cada uno de los capítulos de la serie; también en “Jack y las judías mágicas” se produce una notoria modificación de uno de los personajes femeninos del relato original, al conferir a la madre la función donante (Propp, 2001: 105) que orienta el desarrollo de la trama⁵⁷.

En tercer lugar destaca la invención de nuevos personajes femeninos de relevancia (o la modificación de otros que en la versión original correspondían a figuras masculinas): “Los viajes de Gulliver” incorpora nuevos personajes para contar con figuras de mujeres asociadas a la cordura y el liderazgo, como las reinas de las tierras de los gigantes, los pragmáticos y los inmortales; en “Jack y las judías mágicas” el personaje nuevo de Odine es quien logra que el héroe cumpla su misión, revelándole la verdad sobre sus antepasados y colaborando con la reparación del daño causado a la tierra de los gigantes; “Érase una vez” confiere a la hija de Blancanieves, Emma, la función de heroína de la trama principal, encomendándole la misión de rescatar a los personajes de los cuentos clásicos de la maldición que los recluye apartados de su identidad⁵⁸.

⁵⁷ Los citados personajes de Mary Gulliver, Charlotte y la madre de Jack son interpretados por Mary Steenburger, Anna Friel y Vanessa Redgrave.

⁵⁸ Los personajes mencionados son interpretados por las siguientes actrices: como reina de la tierra de los gigantes, Alfre Woodard; como soberana de los pragmáticos, Geraldine Chaplin; como reina de los inmortales, Kristin Scott Thomas; como Odine, Mia Sara; como Emma, Jennifer Morrison.

b) Estos textos coinciden también en añadir más información y complejidad en torno a las características y motivaciones profundas de los príncipes, donantes y auxiliares masculinos. También en este sentido se detecta un conjunto de fórmulas compartidas por varios de los textos analizados: la incorporación de importantes atributos y motivaciones emocionales de estos personajes; la inclusión, entre sus cualidades de caracterización, de aspectos y destrezas tradicionalmente asociados con la esfera doméstica (reservada en los relatos originales a personajes femeninos); y la incorporación de matices que cuestionan y alivian la supuesta obligación de ser infalible, marca con que se caracterizaba a muchos de estos personajes en los cuentos de procedencia.

Entre los respectivos relatos que sirvieron de punto de partida para estas adaptaciones se detecta una tendencia a omitir la caracterización detallada de algunos de sus héroes y dadores masculinos. Aunque los relatos recogidos por Perrault, los hermanos Grimm o *Las mil y una noches* confieren a determinados personajes masculinos funciones esenciales, apenas proporcionan información sobre ellos, más allá de su valor, juventud, disposición casamentera o, en el caso de ciertos donantes y auxiliares, sus poderes mágicos: los príncipes que rescatan a Cenicienta, Blancanieves y la bella durmiente, el leñador que salva a Caperucita, el genio de la lámpara de Aladino o el vigilante Pepito Grillo desempeñan en sus respectivos relatos de origen funciones narrativas muy relevantes, pero reciben un tratamiento descriptivo muy escaso y generalmente ajeno a los anhelos o necesidades emocionales con los que comienzan su intervención en la acción, tan explícitos y abundantes, por otra parte, en el caso de los personajes femeninos importantes. Frente a tal tratamiento, estas adaptaciones coinciden en describir a estos personajes a partir de numerosos atributos concernientes no sólo a su valentía y fortaleza, sino también a su sensibilidad y complejidad: se detecta en nuevas versiones del héroe (el príncipe Henry, Jack Robinson, Lucius, Ned y Príncipe Encantador)⁵⁹, y también en las de auxiliares y donantes (el detective Cod, el genio de Agrabah o Pepito Grillo)⁶⁰, abundantes en explicaciones sobre los anhelos emocionales que explican sus rasgos y guían sus acciones.

⁵⁹ Estos personajes corresponden a las siguientes adaptaciones: Príncipe Henry (Dougray Scott) *Por siempre jamás*, Jack Robinson (Matthew Modine) *Jack y las judías mágicas*, Lucius Hunt (Joaquin Phoenix) *El bosque*, Ned (Lee Pace) *Criando malvas* y Príncipe Encantador (Joshua Dallas) a *Érase una vez*.

⁶⁰ El personaje de Emerson Cod (Chi MacBride) aparece en *Criando malvas* y el genio de Agrabah y Pepito Grillo (Giancarlo Espósito y Raphael Sbarge) forman parte de *Érase una vez*.

Estas modificaciones vienen asociadas a una serie de significativos elementos de caracterización con los que tales personajes ya no sólo se vinculan a destrezas bélicas o mágicas, sino que además manejan habilidades domésticas y emocionales, reservadas exclusivamente, en los relatos tradicionales, a los personajes femeninos: las tareas y la complicidad con que *la Madrina* (Perrault, 1983: 140) ayudaba a Cenicienta a asistir al baile son encomendadas en “Por siempre jamás” al personaje de Leonardo da Vinci⁶¹; en “Criando malvas” las principales actividades con que Ned y el detective Cod canalizan sus anhelos son, respectivamente, cocinar y tejer; en “Érase una vez” Pepito Grillo se define a partir de habilidades comunicativas y de empatía emocional.

Por último, el análisis detecta que todas estas adaptaciones coinciden en modificar el retrato del héroe infalible con señales que aluden a las dificultades y la presión social y psicológica que acompañan a tal mito inalcanzable: la incertidumbre, la soledad y el dolor psicológico apenas recibían atención en las primeras versiones de estos personajes y, sin embargo, resultan importantes para estas caracterizaciones de Gulliver (“Los viajes de Gulliver”), Jack (“Jack y las judías mágicas”), el leñador que rescata a Caperucita (Lucius, en “El bosque”) o los príncipes salvadores Henry, Ned, Encantador y Andrew (“Por siempre jamás”, “Criando malvas”, “Érase una vez” y “Blancanieves”).

- c) Se detecta, en torno a la caracterización de los antagonistas o personajes agresores (Propp, 2001: 105), la transmisión de explícitos enunciados que indagan en el origen de ciertas amenazas o conductas malhechoras y tratan de explicar sus posibles causas. Se aprecia esta tendencia en parlamentos de gran relevancia dramática, donde los antagonistas identifican y lamentan el origen de su propio proceder: en “Érase una vez” Rumpelstiltskin, el Sombrero Loco y Regina acusan la tortura de haber sido víctimas de injusticias y abusos previos; la presión asfixiante a mantener juventud y belleza atormenta a ciertos personajes femeninos antagonistas (la reina inmortal en “Los viajes de Gulliver”, las madrastras de “Por siempre jamás”, “Érase una vez” y “Blancanieves” y el personaje de Betty Bee en “Criando malvas”); la soledad y el rechazo rodea a las dirigentes femeninas (afectando a todas las citadas madrastras y también a la Reina Roja de “Alicia en el País de las Maravillas”).

⁶¹ Este personaje es interpretado por Patrick Godfrey.

Alguno de estos textos opta además por analizar y deconstruir aquellos conflictos más abstractos que, en los referentes originales, eran aludidos mediante personajes metafóricos (Sermain, 2005: 204), como se observa en “El bosque” y “Criando malvas”. Si en “Caperucita” el personaje del lobo servía como metáfora del peligro que amenaza a los hijos (a las niñas y las adolescentes, en particular) en forma de abusos y agresiones procedentes del mundo de los adultos⁶², la reflexión propuesta por “El bosque” profundiza en la desprotección que la desinformación, el temor y las supersticiones suponen para la juventud: el lobo se identifica, en esta versión, con una invención social construida por el miedo y el dolor ante traumas enquistados. De un modo parecido, “Criando malvas” elimina la figura del hada malvada del cuento original⁶³ y desmenuza el significado que hoy podría adquirir la maldición metafórica pronunciada por ésta (el peligro asociado a la vida sexual sin protección), reflexionando sobre posibles problemas físicos o de comunicación que pueden afectar a la vida en pareja.

- d) Se detecta la inclusión de grupos sociales invisibilizados por anteriores versiones de estos cuentos, no sólo vinculándolos a funciones narrativas relevantes sino abordando de forma explícita injusticias o prejuicios históricos de los que tales grupos han sido víctimas: “Los viajes de Gulliver” cambia la caracterización original de los cortesanos de la cultivada isla de los gigantes para asociarla a una etnia de origen africano, precisamente en el episodio del relato donde el rechazo al etnocentrismo y los abusos de las civilizaciones occidentales se abordan con mayor claridad; relevantes personajes de “Criando malvas” y “Jack y las judías mágicas” son de etnias distintas a la caucásica, destacando los significativos casos del detective Cod y los jueces que escuchan a Jack; como novedad radical en las adaptaciones de heroínas de cuentos de hadas, Ivy tiene una deficiencia física irreversible (“El bosque”); los siete enanos de “Blancanieves” aluden de forma contundente al doloroso rechazo social que sufren por su particularidad física, problema que moverá más adelante a Blancanieves a concienciar a los habitantes de la aldea de la necesidad de solucionar tal injusticia.

⁶² Junto al simbolismo asociado al bosque como “espacio de la experiencia” y al rojo como marca del peligro (González Requena, 2006).

⁶³ Perrault nombra al personaje “un Hada vieja” (“La bella durmiente”, Perrault, 1983: 99).

3.1.5. Esquema actancial.

Al analizar los esquemas de acciones de estos personajes y compararlos con los de sus respectivos referentes, destacan tres fórmulas principales:

- a) “Blancanieves” y “El bosque” optan por el mantenimiento de los episodios básicos expuestos por sus relatos originales, aunque matizados o enriquecidos. “Blancanieves” apenas modifica el esquema actancial descrito por los personajes del relato original, pero introduce una novedad significativa: la reacción activa que Blancanieves emprende contra su madrastra al saber del abuso de impuestos con que ésta esquilma a los súbditos del reino. “El bosque” expone la aventura de Ivy con un esquema muy parecido al del cuento original de Caperucita: presenta su vida en la aldea, la amenaza de una bestia que acecha, el encargo a la heroína de cruzar el bosque para encontrar el remedio que salve a Lucius (misión que sustituye a la visita a la abuela del relato original), el descubrimiento de la naturaleza de la bestia (el lobo es reemplazado, como ya hemos podido señalar, por la invención de un monstruo falso, producto de los relatos atemorizantes de los fundadores del poblado), el cumplimiento de la tarea y el consecuente desenlace (la salvación de Lucius sustituye al rescate de la propia Caperucita con que se clausuraba el texto original).
- b) “Alicia en el País de las Maravillas” y “Criando malvas” proponen posibles continuaciones a las acciones descritas en los cuentos originales, planteando cómo habrían proseguido las aventuras de los mismos personajes en un tiempo diegético posterior. El primero relata el reencuentro de Alicia y los habitantes del País de las Maravillas, una década después de haberse conocido: cuando Alicia cumple dieciocho años y va a ser casada por conveniencia, el Conejo Blanco consigue atraerla a una nueva visita al país de la fantasía para que salve a sus habitantes de la dictadura de la Reina Roja; Alicia asume la tarea, vence en el duelo decisivo y regresa a su mundo, donde rechaza el matrimonio impuesto y se convierte en navegante. De un modo parecido, “Criando malvas” retoma el beso con que el príncipe rescataba a la bella durmiente del sueño eterno y desarrolla una trama donde Ned, Charlotte y sus auxiliares emprenden la búsqueda de sus respectivos orígenes.
- c) Las restantes adaptaciones escogidas por esta investigación recurren a la combinación de estas dos soluciones narrativas anteriormente expuestas.

“Los viajes de Gulliver” reproduce los episodios descritos por el original literario pero contemplándolos desde una nueva perspectiva, planteada cuando el aventurero regresa a su hogar y, al contar todo lo visto durante sus expediciones, es acusado de demencia. “Por siempre jamás”, “Jack y las judías mágicas” y “Érase una vez” recuperan las tramas de los cuentos originales pero relacionándolas además con nuevas acciones protagonizadas por los mismos personajes o por sus descendientes: la “Gran Dama” que retoma la narración en “Por siempre jamás” es tataranieta de Cenicienta; la Condesa Wilhermina es representante de la estirpe del primer Jack que plantó las semillas mágicas; Emma y Henry, los protagonistas de “Érase una vez”, son hija y nieto de Blancanieves. Estos tres relatos relacionan tales nuevos marcos con los esquemas actanciales descritos por los cuentos originales, aunque incluyendo modificaciones destinadas a conectarlos con nuevos discursos sobre igualdad de género y responsabilidad ecológica o a explicar –de acuerdo a lo expuesto en el punto 3.1.4– determinadas actitudes y motivaciones de sus antagonistas: en estas nuevas versiones, Cenicienta y Blancanieves defienden a su pueblo de la tiranía; se condena que el primer Jack esquilmara la tierra de los gigantes, narrando su aventura como un saqueo y no como un acto de ingenio; se relatan las terribles injusticias que sufrieron en el pasado la madrastra de Blancanieves o Rumpelstiltskin, como explicación (que no justificación) del rencor y el dolor con que actúan⁶⁴.

3.2. Relación entre el universo diegético y la realidad social contemporánea.

Desde sus respectivos emplazamientos temporales y tratamientos del componente fantástico, estas narraciones conectan explícitamente con aspectos de las sociedades y los discursos occidentales de la última década del siglo XX y la primera del XXI que el público adolescente reconoce y valora como asuntos importantes para esa nueva etapa de madurez en que se encuentra. Incluso los episodios localizados en marcos históricos remotos o en códigos vinculados fuertemente al universo de lo fantástico aluden a cuestiones interpretadas en clave de realismo contemporáneo. Es un proceso de vinculación con discursos sobre los retos y problemática actuales, donde se alude a temas como los siguientes: a) la

⁶⁴ En “Érase una vez”, los personajes de la madrastra Regina y Rumpelstiltskin son interpretados por Lana Parrilla y Robert Carlyle.

necesidad de combatir los prejuicios sociales de género (todos los relatos abordan esta cuestión), etnia (“Los viajes de Gulliver”, “Criando malvas”, “Jack y las judías mágicas”), clase económica (“Por siempre jamás”) y discapacidades físicas o sensoriales (“El bosque”, “Blancanieves”); b) cuestiones concernientes a los conflictos de la vida en pareja, como las dificultades de comunicación (“Criando malvas”), el divorcio (“Los viajes de Gulliver”, “Érase una vez”) o los riesgos de enfermedades de transmisión sexual (“Criando malvas”); c) la necesidad de vigilar y combatir la corrupción y el abuso de poder de las instituciones de gobierno, justicia y los medios de comunicación (“Los viajes de Gulliver”, “Por siempre jamás”, “Érase una vez”); d) la reivindicación del comercio justo y la responsabilidad ecológica (“Jack y las judías mágicas”, “Los viajes de Gulliver”).

3.3. El rol y la responsabilidad social del narrador.

Mediante el tratamiento que estas adaptaciones confieren a la figura del narrador y las modificaciones concretas que proponen (en la definición de sus personajes y esquemas de referencia), se detecta en todas ellas la enunciación explícita de reflexiones sobre tres cuestiones clave, directamente concernientes a la función social del emisor de relatos.

a) Destaca una conciencia manifiesta sobre la propia responsabilidad histórica y social de los relatos y sus emisores: estas adaptaciones definen las propias narraciones como importantes productos culturales en continua evolución y portadores de información clave sobre nuestros orígenes y nuestros problemas, alertando sobre la necesidad de revisar y analizar sus contenidos y formas, aspecto que conecta explícitamente con una de las principales inquietudes y tareas –la revisión y el cuestionamiento de creencias, aprendizajes, relatos y señas de identificación aprendidos con anterioridad– que, en la adolescencia, se llevan a cabo para la construcción de la propia identidad. Así se expresa, de forma explícita, en los parlamentos de los narradores de “Por siempre jamás”, “Jack y las judías mágicas”, “Criando malvas” y “Blancanieves”, en la confesión de los fundadores de la aldea (“El bosque”), en la presentación de la tarea del escritor en “Érase una vez”, en las reflexiones de Alicia ante sus propias pesadillas y en las conversaciones que Gulliver mantiene con la reina de los gigantes y con el tribunal psiquiátrico. Estos relatos abordan así, con explicitud y empatía, el

- cuestionamiento de las razones, los argumentos y las capacidades de la autoridad, sin duda una de las principales preocupaciones de la adolescencia.
- b) Se denuncian las posibles fisuras de anteriores versiones de estos cuentos, reflexionando además sobre las repercusiones que pudieron implicar sus “falsedades”⁶⁵: las deficiencias que Gulliver termina detectando en el funcionamiento de las instituciones de la metrópoli no coinciden con el grandioso relato que éstas difundieron para poder seguir manteniendo sus privilegios y abusos; el cuento folklórico ayudó, de acuerdo a la narradora de “Jack y las judías mágicas”, a silenciar el desastre humano y ecológico causado por los robos colonialistas a otras tierras; las versiones difundidas por los cuentos de hadas, según las narradoras de “Por siempre jamás” y “Blancanieves”, ocultaron las virtudes intelectuales y las motivaciones sociales de heroínas mucho más completas y capaces; los relatos sobre bestias difundidos por los fundadores de la aldea de Ivy (“El bosque”) no sólo no consiguen proteger a los jóvenes de los peligros, sino que además pueden aislarlos en el miedo y la ignorancia; las mentiras y los traumas acumulados en el imaginario social a partir de mitos y enseñanzas falsos (“Alicia en el País de las maravillas”) constriñen la libertad y el crecimiento.
- c) Se subraya la necesidad social de reaccionar ante tales versiones falsas o incompletas con nuevas propuestas que ofrecer al futuro: los héroes de “Los viajes de Gulliver” y “Jack y las judías mágicas” clausuran los relatos redactando todo lo aprendido en un nuevo documento que ofrecer a las futuras generaciones; “Criando malvas” cierra su último capítulo con la noticia de la publicación del cuento con que el detective Cod pone todas sus pistas a disposición de su hija; la nueva generación de dirigentes de la aldea de “El bosque” debe decidir cómo rehacer el sendero cortado por las narraciones falsas inventadas por sus padres; la Gran Dama insta a los hermanos Grimm a que reescriban el cuento de Cenicienta con la verdadera información que las siguientes generaciones deben conocer; el escritor Booth rehace el libro de cuentos para que las verdaderas historias consigan cumplirse y sus protagonistas recuperen su identidad perdida.

⁶⁵ Las expresiones de “falsedad” y “mentira” son literalmente utilizadas por las narradoras de “Por siempre jamás” y “Jack y las judías mágicas” al referirse a las versiones anteriores de sus respectivos cuentos.

4. Conclusiones.

Del análisis comparativo de estas ocho adaptaciones audiovisuales de cuentos tradicionales, orientadas con especial atención a un target adolescente y realizadas durante las dos últimas décadas en el marco audiovisual comercial estadounidense, como contexto compartido en lo concerniente a estándares de producción y referencias sociales inmediatas, se desprenden las siguientes conclusiones:

- 1) Sus propuestas de adaptación y revisión comparten una serie de afinidades:
 - a. El mantenimiento en los soportes audiovisuales de personajes, tramas y elementos metafóricos de algunos de los principales cuentos clásicos infantiles.
 - b. La modificación de algunas de las características y elementos de tales relatos, a modo de continuación, refuerzo y normalización de fórmulas y discursos asumidos por determinados relatos cinematográficos y televisivos minoritarios de la década de 1970.
 - c. Una especial atención, dentro de esta línea de modificaciones, a aspectos concernientes a la igualdad de derechos y visibilidad entre grupos étnicos y clases sociales, la eliminación de estereotipos de género, la integración de minorías con dificultades o deficiencias físicas o sensoriales y la concienciación ecológica.
 - d. El reconocimiento explícito de la influencia social que versiones anteriores de estos relatos pudieron ejercer en tanto refuerzo de desigualdades e injusticias sociales.
 - e. El reconocimiento explícito de que los narradores respondan a la necesidad social de reparar posibles injusticias y distorsiones previas.
- 2) La comparación entre estas propuestas recientes y las adaptaciones audiovisuales de cuentos clásicos infantiles realizadas en épocas anteriores refleja la existencia de cuatro niveles de acercamiento y revisión de estos relatos. Dichos niveles se desarrollan sucesivamente, con ciertos periodos de coexistencia temporal, y evolucionan hacia una progresiva madurez narrativa:
 - a. *Reproducción literal del cuento.* Durante las seis primeras décadas de la ficción audiovisual, las adaptaciones de los cuentos infantiles suelen limitarse a transcribir en el nuevo soporte las creaciones literarias de

los siglos XVIII y XIX respecto a los personajes y marcos temporales y espaciales.

- b. *Reproducción del cuento desde una aproximación geográfica y temporal.* Desde la década de 1940 surgen narraciones audiovisuales que proponen la reproducción de elementos distintivos de los cuentos clásicos infantiles (los atributos más reconocibles de sus personajes, sus misiones y esquemas actanciales, el reparto de funciones) pero desde una reubicación a marcos geográficos y temporales cercanos a los nuevos contextos sociales de producción. Esta línea llega hasta nuestros días, en narraciones que se presentan como versiones modernas de los cuentos clásicos pero que mantienen los estereotipos sociales contenidos en los relatos originales (etnocentristas, económicos o de género).
 - c. *Modificación de personajes y valores transmitidos por los cuentos.* Desde la década de 1970 ciertas producciones minoritarias, afines a determinados discursos de reivindicación social, proponen cambios en la caracterización, motivación y acción de los referentes originales, destinados a transmitir nuevos valores sociales o ecológicos, a incluir a grupos sociales ignorados hasta entonces o a combatir estereotipos ancestrales.
 - d. *Reflexión metanarrativa del rol social del narrador.* Desde la década de 1990, un creciente número de superproducciones refuerza la línea anteriormente descrita e incorpora enunciados explícitos de reflexión metanarrativa: subrayan la posibilidad de reescribir tales mitos y remarcan que tales modificaciones responden a una deuda histórica y a una responsabilidad social de enorme trascendencia.
- 3) La madurez de las propuestas analizadas en esta investigación las convierte en documentos y materiales de extraordinario valor para la alfabetización audiovisual con adolescentes: su análisis y comparación con adaptaciones previas puede convertirse en una herramienta clave para la educación en una recepción crítica de los contenidos y formas transmitidos por la ficción cinematográfica y televisiva. Los cambios descritos ponen de manifiesto una línea de revisión y reconstrucción de determinados mitos de nuestro imaginario colectivo, particularmente poderosos en su rol socializador en tanto se destinan culturalmente a inaugurar nuestra relación con uno de los principales agentes de retrato e influencia social: los relatos de ficción.

Bibliografía.

Corpus literario de origen para las obras audiovisuales analizadas

- CARROLL, L. (ed.1991) *Alicia en el País de las Maravillas*. Alianza Editorial. Madrid.
- CARROLL, L. (ed. 2000) *Alicia a través del espejo*. Barco de Papel. Madrid.
- COLLODI, C. (ed. 2011) *Las aventuras de Pinocho*. Siruela, Madrid.
- GRIMM, J. y GRIMM, W. (1992). *The complete fairy tales of the Brothers Grimm*. New York.
- MONT-RACHAIS, H., Ed. (2006). *Contes et légendes des Mille et Une Nuits*. Maxi, Paris.
- PERRAULT, C. (ed. 1983). *Cuentos de Antaño*. Madrid. Ediciones Generales Anaya.
- SWIFT, J. (ed. 1976). *Los viajes de Gulliver*. Aguilar. Madrid.

Bibliografía teórica

- ALLARD, C. (2000). *L'enfant au siècle des images*. Albin Michel. París.
- BACCHILEGA, C. (1997). *Postmodern Fairy Tales. Gender and narrative strategies*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia.
- BBC (2007). *Directrices editoriales*. BBC. Londres.
- BENGOECHEA, M., FALCÓN, L. y otros (2006). *Infancia, televisión y género. Guía para la elaboración de contenidos no sexistas en programas infantiles de televisión*. IORTVE. Madrid.
- BORDWELL, D (1985). *Narration in the Fiction Film*. Routledge. London.
- BRUNER, J. (2002). *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ? Le récit au fondement de la culture et de l'identité individuelle*. Agora Pocket. Paris.
- FALCÓN, L. "¿Cómo tengo que ser para que me quieras: la construcción del enamoramiento en los relatos cinematográficos", *Revista de Estudios de Juventud*, 86, 2009, pp. 65-81.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006). *Clásico, Manierista, Postclásico. Repensando la Historia del Cine Americano*. Castilla Ediciones. Madrid.
- PROPP, V. (ed. 2001). *Morfología del cuento*. Akal Ediciones. Madrid.
- ROMANERA I RAMIÓ, J. (1999). *El Lenguaje Cinematográfico: Gramática, Géneros, Estilos y Materiales*. Ediciones de la Torre. Madrid.
- SCOLARI, C. A. (2012). "Narrativas transmediáticas en España: cuatro ficciones en busca de un destino cross-media", *Comunicación y Sociedad XXV-1* (pp.137-164).

- SERMAIN, Jean-Paul, (2005). *Le conte de fées. Du classicisme aux Lumières*, Ed.Desjonqueres, Paris.
- SHAEFFER, J.M. (1999). *Pourquoi la fiction?* Seuil. París.
- SORIANO, M. (2005). *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires* .Tel Gallimard. París.
- WARNER, M. (1994). *From the Beast to the Bonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. Chatto and Windus. Londres.
- ZIPES, J. (1991). *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Routledge. New York.
- ZIPES, J. (1994) *Fairy Tales as Myth, Myth as Fairy Tale*. University Press of Kentucky. Lexington.