

El cuento tradicional y su percepción actual

Folk Tales and Their Contemporary Reception

TERESA CAÑADAS GARCÍA

DOCTORA EN FILOLOGÍA ALEMANA.

PROFESORA AYUDANTE DOCTORA EN EL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ALEMANA Y
FILOLOGÍA ESLAVA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar el concepto de cuento tradicional y, a partir de él, hacer una revisión de la manera en que se presenta hoy en día. Fundamentalmente se tendrán en cuenta los aspectos relacionados con el cambio de parámetros en su forma de transmisión y en su contenido, prestando especial atención a los procesos de reelaboración que, en numerosas ocasiones, han sufrido los cuentos. De este modo se pretende ofrecer a los (futuros) maestros los conocimientos básicos sobre el cuento tradicional y sus diversas variantes actuales para que puedan reflexionar acerca de cómo trabajar con ellos en las aulas.

Palabras clave: cuento tradicional, nuevos modelos de lectores, literatura infantil y nuevas tecnologías, versiones de cuentos tradicionales.

Abstract

The objective of this article is to analyze the folk tale concept and to make a review of the folk tales' reception nowadays. I will take into account the changes of content and transmission criteria, thus focusing on the rewriting processes that folk tales have quite frequently undergone. Hence this article aims to illustrate pre-service school teachers with essential knowledge about folk tales and the variety of their current versions so that they can reflect on how to work with them in their future classrooms.

Key words: folk tale, new reading models, children's literature and NNTT, folk tales' versions.

1. INTRODUCCIÓN¹

Entre los recursos didácticos a disposición de los maestros, uno de los más polifacéticos y poderosos, en el sentido atribuido a este último adjetivo por el DRAE de *grande, excelente, o magnífico en su línea*, es el cuento tradicional. Aunque el hábitat original del cuento tradicional no es el aula, en ella, sin embargo, puede convertirse en una llave maestra que abra la puerta a la creatividad, la imaginación, la lectura, la vivencia emocional, la comunicación oral, la narración y un sinfín de puertas que el maestro puede abrir invitando a los alumnos a pasar por ellas.

El presente artículo pretende, por un lado, profundizar en el concepto de cuento tradicional de la mano de algunos especialistas españoles y extranjeros como Propp, Bettelheim, Rodríguez Almodóvar, Pisanty, Rodari, Prat Ferrer, etc. para así tomar conciencia de la esencia y la fuerza que posee el cuento tradicional y conocerlo a fondo y, por otro lado, observar la percepción actual de los cuentos tradicionales como fruto, sobre todo, de los cambios sociales y tecnológicos. De esta manera podremos convencernos del poder y las posibilidades del cuento tradicional y saber en qué estado se sitúa hoy en día su recepción y su presencia en la sociedad para, a raíz de ello y como maestros, decidir de qué manera hacer uso del cuento tradicional en el aula de forma adecuada a los alumnos actuales.

Partimos, pues, de la premisa de que, aunque los cuentos tradicionales son *tradicionales*, los receptores actuales de cuentos nos encontramos en unas circunstancias espacio-temporales muy diferentes a las del cuento en su origen y, por tanto, se generan unas sinergias merecedoras de análisis a la hora de observar el cambio en la percepción del cuento tradicional.

¹ Este estudio ha sido elaborado en el marco del Proyecto de Investigación REC-LIT. Reciclajes culturales: transliteraturas en la era postdigital (Referencia RTI2018-094607-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

2. EL CUENTO TRADICIONAL

2.1 ¿Qué es un cuento tradicional?

El cuento tradicional o cuento popular es un relato narrativo de ficción ligado a la creación oral de los pueblos y, por ello, anónimo. Se caracteriza por la brevedad, la agilidad de la acción y la sencillez del lenguaje. El carácter oral del cuento popular hizo que se transmitiera de generación en generación sufriendo, de este modo, modificaciones o adaptaciones causadas por el olvido y el paso del tiempo, por los cambios de usos y costumbres sociales o por las aportaciones del propio relator.

Todas las culturas poseen cuentos tradicionales, pues relatar anécdotas y hechos fantásticos o inverosímiles es inherente a las civilizaciones. Por ello, desde que los primeros cuentos tradicionales fueron recogidos –puestos por escrito– por los egipcios, hay un sinfín de obras en todos los continentes en las que se han plasmado argumentos que coinciden con los de los cuentos populares (los *Vedas* o el *Panchatandra* indios, *Las Mil y una noches*, los relatos bíblicos, las *Fábulas* de Esopo, etc.) y que han sido estudiados con profundidad en España por autores como Prat Ferrer (2013), Díez y Díez-Taboada (1998).

Es llamativo que, al considerar el origen de los cuentos populares, muchas veces se encuentran parecidos entre cuentos de diversas culturas, puntos geográficos distantes e incluso de diferentes siglos que remiten a un pasado común. Rodríguez Almodóvar (2018) propone una solución para la cultura indoeuropea cuando se refiere a los cuentos de animales:

Bien mirados, sólo existen dos fuentes originarias: *Esopo* y el *Panchatandra*. Todo lo que circula en este ámbito culto es repetición o adaptación de una de las dos. Tanto una como la otra fuente no hicieron más que recrear literariamente una tradición mucho más antigua que ellos, que circulaba entre los pueblos del Indostán lo mismo que entre los pueblos griegos y los eslavos, como pertenecientes unos y otros al viejo tronco indoeuropeo. (p. 80).

En cuanto al estudio del origen común de los cuentos y de la explicación de su parecido, siendo en ocasiones muy distantes en el espacio y en el tiempo, hay fundamentalmente dos corrientes: por un lado la corriente historicista, que justifica las similitudes como consecuencia de los movimientos migrato-

rios y, por otro lado, la corriente antropológica, que atribuye las analogías a la universalidad y a la unidad del pensamiento y el espíritu humano, más allá de las culturas, la situación geográfica y el siglo al que pertenezcan.

Propiamente dicho, la incorporación consciente y voluntaria del cuento popular a la literatura se lleva a cabo por los hermanos Grimm en los *Cuentos para la infancia y el hogar* (Vega, 2009), sabedores de haber hallado tesoros en los cuentos relatados por la gente de los pueblos: «A los hermanos les interesaba primordialmente sacar a la luz esas joyas que, habiendo surgido de la imaginación poética del pueblo, formaban parte de la riqueza nacional y, sin embargo, habían permanecido hasta entonces en el olvido» (Grimm, 1985, p. 18). Este interés surgió, en parte, de la preocupación de que «Los hombres se les mueren a los cuentos, pero no así los cuentos a los hombres» (Grimm, 1985, p. 31). La puesta por escrito de los cuentos de tradición oral sería el medio para vencer en la lucha contra el paso del tiempo y evitar el riesgo de que estos cayeran en el olvido cuando fallecieran sus relatores y la transmisión de generación en generación no hubiera funcionado.

Este paso de lo oral a lo escrito, del folklore a la literatura denominada como *culta*, ha causado, por un lado, la pérdida de la espontaneidad del relato y, por otro lado, ha ayudado a que se fijen versiones más estables de los cuentos, contando siempre con el recopilador que los ha puesto por escrito. En ese sentido se habla del cuento *X* de Perrault, de Andersen o de Grimm, etc. aunque su autor sea el pueblo y la tradición por él conservada. Sin lugar a dudas, el modo de transmisión y propagación de los cuentos tradicionales más frecuente y habitual hoy en día no es el original, el oral, sino el texto escrito.

También en España tenemos nuestros propios cuentos tradicionales, muchas veces grandes desconocidos. Es indiscutible la aportación del filólogo Antonio Rodríguez Almodóvar quien, tras recopilar los relatos cuentísticos de muchas regiones de la Península Ibérica y las versiones de textos escritos, estableció los arquetipos que recogió en sus dos volúmenes de *Cuentos al amor de la lumbre* (2018).

Con el afán de dar a conocer los cuentos tradicionales de forma ordenada y de manejar de manera operativa esa ingente cantidad de textos para el análisis, los estudiosos han tratado de encontrar el modo de tipificarlos y organi-

zarlos. Hoy en día, el sistema clasificatorio de cuentos más reconocido es el de Aarne-Thompson que establece, por su contenido y personajes, la existencia de cinco tipos de cuentos: de animales, cuentos comunes (maravillosos, religiosos, novelescos y del ogro tonto), chistes y anécdotas, formulísticos e inclasificados. Sin embargo, volviendo a Rodríguez Almodóvar, él ha establecido tres grandes tipos de cuentos tradicionales de la Península Ibérica: maravillosos, de costumbres y de animales. Otros compiladores o estudiosos clasifican los cuentos, según sus necesidades, de la manera que les resulta más operativa, como es el caso de Díez y Díez-Taboada (1998), quienes hacen en su obra *La memoria de los cuentos. Un viaje por los cuentos populares del mundo* una clasificación «excesivamente simplificadora» (p. 104) compuesta por cuentos didáctico-moralizantes (apólogos o fábulas), anecdótico-costumbristas y maravillosos. Por tanto, aunque el sistema clasificatorio más extendido y reconocido es el de Aarne-Thompson, son muy diversas las clasificaciones de cuentos tradicionales que podemos encontrar en los libros especializados.

2.2 El cuento tradicional en el imaginario colectivo

Después de considerar algunas características formales e históricas de los cuentos tradicionales, vamos a profundizar ahora en ellos desde una perspectiva vivencial, como portadores del patrimonio cultural y humano. Señalaremos, por tanto, algunos rasgos que potencian esta *vivencialidad*:

- **Atemporalidad y perdurabilidad:** puesto que los cuentos son de tradición oral, es complejo poder conocer su origen exacto (en qué sociedad, en qué cultura, en qué momento surgieron), pero son portadores de huellas culturales y rituales de las civilizaciones antiguas:

Algunos rasgos... proceden de períodos arcaicos... como vestigios a la deriva de ritos, tabúes y totemismos practicados por sociedades en trance de evolución... Restos de prácticas incestuosas, de ritos de iniciación, de culto a los muertos, y hasta de canibalismo y de búsqueda del fuego, emergían de aquí y allá, junto a elementos mucho más modernos. (Almodóvar, 2018, p. 37).

Los contenidos de los cuentos van sobreviviendo generación tras generación reflejando usos y costumbres de tiempos pasados, difícilmente atribuibles al momento de recepción del cuento y, sin embar-

go, esos contenidos perduran y son estables en su esencia, pues, como señala Bruno Bettelheim refiriéndose a los cuentos maravillosos, estos se han hecho necesarios para el hombre:

Nunca, ni en ninguna parte, ha sido el hombre capaz de hacer frente a los avatares de la vida sin recurrir a fantasías que, al tiempo que le alegraban y confortaban, aportaban un alivio imaginario a las tensiones y zozobras de su opresivo entorno. (Bettelheim, 1987, p. 14).

La presencia de los cuentos en la cotidianeidad de la humanidad se observa también en el uso del lenguaje, en el que aparecen símbolos de los cuentos en expresiones como «no me vengas con cuentos», «el príncipe azul», «ser una cenicienta», «y colorín colorado, este cuento se ha acabado», «ser un ogro», etc. Este uso de referencias a los cuentos en el lenguaje cotidiano otorga validez y perdurabilidad a los cuentos, que están presentes en el imaginario colectivo.

- **Universalidad:** de este rasgo se deriva la perdurabilidad de los cuentos. Por muy extraños y distanciados que estén los contenidos de los cuentos de los códigos de nuestra civilización actual, contienen verdades y sentimientos comunes al ser humano (miedo, amor-desamor, esperanza, humor, afán de superación, odio, egoísmo, ambición, envidia) en circunstancias semejantes a las que podemos vivir nosotros (el afán de poder, la desobediencia paterna, los conflictos familiares entre hermanos, la búsqueda del amor), más allá del contexto histórico-social.

La universalidad de los cuentos es constatable a través de la existencia de este tipo de narraciones en todas las sociedades, en todos los tiempos y en todos los lugares, compartiendo rasgos comunes que crean una memoria colectiva, un patrimonio cultural común. Al contrario que las piezas de museo, que se preservan y son tratadas bajo estrictas condiciones de conservación, los cuentos tradicionales son obras de arte popular pertenecientes a toda la humanidad que se embellecen y resplandecen en tanto en cuanto más se cuentan y se transmiten.

- **Capacidad cohesiva:** puesto que el cuento se inserta en la tradición universal, al contar o escuchar o leer un cuento tradicional, nos introducimos en la comunidad humana, en el patrimonio cultural común

que se perpetúa gracias a la repetición, una y otra vez, del cuento a lo largo de la Historia.

Tolkien (2009) utiliza una imagen muy gráfica cuando afirma que los cuentos coexisten en un caldero lleno de sopa, el Caldero de los Relatos:

Al hablar de la historia de las narraciones y en particular de los cuentos de hadas, podríamos decir que la Marmita de sopa, el Caldero de los Relatos, siempre ha estado hirviendo y que siempre se han ido agregando nuevos trozos, exquisitos o desabridos. (p. 277).

Como si cada vez que alguien transmitiera un cuento participara de un guiso que alimenta a todos los seres humanos en un gran banquete de la humanidad.

- **Heterogeneidad de sus receptores:** «No existe otra literatura en el mundo que posea esta excepcional cualidad» (Almodóvar, 2018, p. 47). Que el cuento tradicional sea un género exclusivamente para niños es una concepción moderna. La existencia de literatura exclusivamente para público infantil data de los siglos XVIII y XIX y, en sus orígenes, la literatura de tradición oral se destinaba al pueblo en general, al grupo familiar, vecinal, tribal o rural, que englobaba tanto adultos como niños. Por tanto, aunque los cuentos tradicionales hayan sido relegados al público infantil, su público originario son todos, adultos y niños.
- **Capacidad emocional:** el cuento tradicional transmitido oralmente, tiene la capacidad de ser recontado. Esto implica que el relator se mueve en un entorno de confianza que le crea seguridad, pues conoce a fondo aquello que relata y está convencido de lo que su relato puede despertar en el oyente, más allá de la atención que se presupone. A la vez, el receptor del cuento –el oyente– recibe el cuento con una estructura repetitiva compartida con otros cuentos, sencilla y (re)conocible, de tal forma que él también se siente seguro escuchando, a pesar de no conocer siempre el contenido del cuento. Esta seguridad del relator y el receptor se funde creando un vínculo entre ambos, propio del relato oral, que les une emocionalmente. Ambos perciben de su interlocutor no solo la seguridad en el momento del relato, sino también otras respuestas emocionales

cuando se introduce un nuevo suceso, un nuevo personaje, una manera de modular la voz, etc.

La capacidad emocional va más allá del acto del relato y está presente también en la lectura. El propio contenido de los cuentos hace que el oyente, o el lector, viva una historia ficticia que establezca paralelismos, aunque a simple vista no lo parezca, con su vida cotidiana pues, como hemos señalado, los cuentos contienen valores universales, tratados y presentados de una manera u otra, comunes a muchas civilizaciones y a las diversas etapas de la vida de una persona. Los cuentos hacen que los niños reaccionen a ellos con «la fuerza del sentimiento» (Bettelheim, 1999, p. 23) y descubran significados en la narración que ayudan a conformar su personalidad y que pueden variar a lo largo de su vida de niño y de adulto.

3. PERCEPCIÓN ACTUAL DE LOS CUENTOS TRADICIONALES

A la hora de hablar de la percepción actual de los cuentos tradicionales, se hace necesario volver al punto anterior. Quizás alguien se haya planteado: ¿no son la atemporalidad y perdurabilidad de los cuentos hasta cierto punto caducas? ¿No son cambiantes los cuentos tradicionales? Uno de los rasgos que destacamos al inicio del artículo al dar una definición de cuento tradicional fue precisamente que, debido al carácter oral de su transmisión, sufría modificaciones o adaptaciones causadas por el olvido, el paso del tiempo, los cambios de usos y costumbres socioculturales o por las propias aportaciones del relator. Los narradores ashantis, conscientes de los cambios y variaciones que sufrirá un cuento, acaban sus relatos con el siguiente colofón: «Ésta es la historia que he relatado, tanto si es agradable como si no lo es; llevaos una parte a otro lugar y dejad que otra parte vuelva a mí» (Mandela, 2007, pp. 11-12).

Aunque los cuentos tradicionales son adaptables y cambiantes, esas características, sin embargo, no están reñidas con su carácter atemporal y perdurable, pues por mucho que se llegue a modificar un cuento tradicional, Pisanty advierte con palabras de Gadamer:

Incluso donde la vida se modifica de modo borrascoso, como en las épocas de revolución, en la pretendida mutación de todas las cosas se

conserva del pasado mucho más de lo que cualquiera pueda imaginar, y se une a lo nuevo adquiriendo una renovada validez. (Pisanty, 1995, p. 16).

Aun cuando un cuento tradicional se modifique, su esencia permanece en la nueva versión.

En su estudio *Cómo se lee un cuento popular*, Valentina Pisanty (1995) ofrece una perspectiva óptima para abordar la percepción actual de los cuentos tradicionales, pues presta especial atención al elemento clave de la percepción, al receptor. Habla del sentimiento de extrañeza que se despierta en el oyente-lector ante los cuentos, creándose un cierto distanciamiento cuando aparecen usos divergentes de la norma aceptada. Ese distanciamiento:

Puede incluso procurar placer al lector-oyente, a condición de que éste no amenace su definición del género. El placer del cuento deriva de la acción combinada de «constricción y libertad», o sea, de la exigencia de seguridad por un lado (la seguridad de lo ya conocido) y del impulso hacia lo desconocido por el otro. (Pisanty, 1995, p. 31).

Además, al lector-oyente «se le pide implícitamente que no asuma una actitud crítica con relación a las numerosas inverosimilitudes que pueblan el universo maravilloso y, por tanto, que no se sorprenda si en su interior los animales hablan» (Pisanty, p. 11).

Sin embargo, el distanciamiento a la hora de recibir un cuento puede llegar a ser tan fuerte, que en muchos casos ha llevado a múltiples reelaboraciones que pretenden adaptarse al entorno más actual presentando otros modelos de comportamiento, rechazando actitudes reflejadas en algunos cuentos al considerarlas inadecuadas y consignando nuevas enseñanzas y valores, en este caso, con un autor concreto. Tal fue el caso de la obra de James Finn Garner *Cuentos infantiles políticamente correctos* (1994) y *Más cuentos infantiles políticamente correctos* (1995) y de otras reelaboraciones posteriores como la colección «Érase dos veces» de la editorial Cuatro Tuercas, los *Cuentos clásicos para niñas y niños de hoy* adaptados por Manuel Calvente y Kike de los Reyes en la Editorial Ocala o *Cuentos clásicos feministas* de Ángela Vallvey, que recoge títulos como «Caperucita Tall (o sea: alta)», «El Chulazo Durmiente», «La Sirenita y el problema del cuerpo de la mujer», «Blancanieves y las siete gigantas», etc.

Estas corrientes de reelaboración son eminentemente ideológicas. Intentan denunciar valores establecidos en los cuentos tradicionales sustituyéndolos por otros más acordes a corrientes que luchan por el feminismo, una redefinición del poder político o económico, mayor solidaridad entre los personajes frente al individualismo, eliminación de la violencia, crítica al determinismo o promoción de la conciencia medioambiental, etc. reivindicando, en muchos casos, figuras históricas que simbolizan lo que se intenta defender con la nueva versión del cuento.

Grande fue el revuelo que se creó hace unos meses, en abril de 2019, cuando se publicó la noticia sobre una escuela de Barcelona que pretendió retirar 200 títulos de la biblioteca escolar. Consideraban que esos libros eran *tóxicos* para los niños, pues reproducían patrones sexistas entre los que se encontraban cuentos tradicionales como *La bella durmiente* o *Caperucita roja*². Sin llegar a este extremo, al de la censura o la prohibición, hay grados intermedios en la reelaboración ideológica de los cuentos tradicionales, pero fundamentalmente, son tres los procesos que se desarrollan a la hora de revisarlos: reelaboración por inclusión, reelaboración por exclusión y reelaboración por sustitución, que pueden darse aisladas o simultáneamente. Aunque el fin último y primordial de estas versiones es difundir las nuevas ideas plasmadas en la reelaboración del cuento tradicional, suelen mantener la estructura básica del cuento que corrigen haciéndolo totalmente reconocible y así, además, ponen en evidencia la revisión efectuada. Veamos algunos ejemplos:

- Reelaboración por inclusión: la Bella en *Érase dos veces la Bella y la Bestia* lee «historias y biografías de mujeres de las que nadie hablaba», entre ellas, como se ve en la ilustración que acompaña al texto, la de Virginia Woolf. En esta versión, el cuento se apoya también en las ilustraciones y además introduce intencionadamente un personaje histórico de reivindicación feminista.

En *El chulazo durmiente* de Ángela Vallvey (2018), por ejemplo, los personajes se enmarcan en la sociedad actual desde el inicio del cuento:

² Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2019/04/10/catalunya/1554930415_262671.html [Consulta: 16/05/2019].

Érase una vez un rey y una reina que todos los días se decían a sí mismos: «Qué felices seríamos si tuviésemos un hijito, así podríamos cobrar el cheque bebé y hacerle fotos y vídeos para subirlos a Instagram y presumir con nuestros amigos». (p. 75).

En ambos casos se han incluido elementos que interesan a los autores-versionadores: Virginia Woolf, la sociedad actual con cheque bebés e *Instagram*, etc.

- Reelaboración por exclusión: son versiones en las que se han eliminado elementos como puede ser la violencia para, por ejemplo, hacer el cuento más amable a los niños. Ese sería el caso de *Blancanieves* de los hermanos Grimm, del que se han eliminado en algunas versiones dos episodios violentos: cuando la reina está dispuesta a comerse los pulmones y el hígado de Blancanieves:

Y cuando pasó por allí saltando un jabato, lo mató y le sacó los pulmones y el hígado, y se los llevó a la reina como prueba. El cocinero tuvo que cocerlos con sal, y la malvada mujer se los comió pensando que se había comido los pulmones y el hígado de Blancanieves. (Grimm, 1985, p. 14).

Otro momento cruel y un tanto sádico, aunque teóricamente moralizante, que no aparece en muchas versiones, es el final del cuento con la muerte de la bruja: «Pero ya habían sido colocadas al fuego unas sandalias de hierro y se las trajeron con tenazas y las pusieron ante ella. Tuvo que ponerse los zapatos ardiendo como brasas y bailar hasta que cayó muerta al suelo» (Grimm, p. 24).

- Reelaboración por sustitución: se trataría de cambiar situaciones o características de los personajes de los cuentos tradicionales por otras alternativas, más acordes con los tiempos actuales. Volviendo a *Érase dos veces la Bella y la Bestia*, Bella no acaba casándose con la Bestia. La versión reelaborada tiene un final alternativo, en el que Bella da una lección a Bestia y ni se enamora ni se queda con él:

– Aunque fueras el príncipe más apuesto del mundo, nadie podría enamorarse de ti. Tu interior es feo. Hasta que no lo cambies, seguirás siendo una bestia, por fuera pero también por dentro

...

Mientras bajaba las escaleras hacia la salida, Bella oyó a la bestia gritar.

- ¡No te vayas, Bella! ¿Qué va a ser de mí si te vas?
- Lo siento, pero eso solo depende de ti –susurró Bella para sí misma. (Gaudes y Macías, 2014c).

Solo cuando la Bestia se queda sola y se replantea su situación y su forma de actuar, entonces la rosa del hechizo vuelve a florecer. Bella, por su parte, abandona el castillo para siempre «por su propio pie» con el vestido que «solo llevó cuando ella así lo decidió» y «jamás volvió a saber nada de la bestia».

Además de las reelaboraciones ideológicas de los cuentos tradicionales, encontramos las que podríamos llamar reelaboraciones lúdicas, humorísticas o alternativas. Juegan con el efecto irrisorio que produce, tanto a niños como a adultos, modificar lo esperable y, para que se produzca ese efecto, es necesario que el lector conozca el cuento original; si no, aunque constituye una obra independiente y completa que se puede leer al margen del original, no se explotará todo su potencial pragmático-humorístico.

Estas obras siguen la línea de las presentadas por Gianni Rodari en su *Gramática de la fantasía* (2018) o en sus *Cuentos al revés* (2016). Como explica Caperucita al lobo en *La Caperucita lectora*: «Puedes terminar los cuentos como quieras. ¿Que no te gusta un final? Pues cámbialo, ¿a qué esperas? Corta por aquí, añade por allá» (Lowland y Mantle, 2018). Estas versiones pueden mantener la estructura o argumento del cuento tradicional o sacar al personaje protagonista y situarlo en un entorno argumental completamente diferente.

Al primer caso, versiones que mantienen la estructura o argumento del cuento tradicional, corresponderían las *Revolting Rhymes* (1982) de Roald Dahl (*Cuentos en verso para niños perversos*) o la colección *Des-cuentos* de Enric Lluç (2014) publicados en la editorial Algar con títulos como *Caperucita y el Lobo Bobo*, *La trompeta de Cenicienta*, *El saxofonista de Hamelín*, *Los músicos que braman*, *Tres cerditos duros de roer*, *Los dos genios de Aladino*, *Las increíbles botas del gato*, etc. Todos ellos mantienen la estructura principal del cuento que reelaboran y juegan con características de los personajes, objetos simbólicos de los cuentos y con el lenguaje. Por ejemplo, en *Caperucita y el lobo bobo* (2014), la protagonista va a llevar colirio a su abuela, que está recogiendo hortalizas en la huerta y Caperucita, por un accidente doméstico, acaba acompañando al lobo al médico.

Otro ejemplo sería *¿Qué me cuentas, Caperucita?* (2019) de José Carlos Andrés, en el que la protagonista, harta de hacer todo como siempre, decide ponerse una capa de colores e ir por el bosque en bicicleta o *Caperucita Roja, Verde, Amarilla, Azul y Blanca* de Bruno Munari y Enrica Agostinelli, donde la protagonista aparece en diferentes ambientes (bosque, ciudad, mar, nieve) enfrentándose al lobo en cada uno de ellos.

Al segundo caso, versiones protagonizadas por el personaje central del cuento tradicional en un entorno y un argumento completamente diferente, corresponderían cuentos modernos que usan personajes de los cuentos tradicionales como *Iu, el Lobo, y Berta, la Caperucita verde* (2017) de Paula Ramos Rey en el que se cuenta la amistad entre los dos protagonistas en una versión de Caperucita, vegana, hablante de cinco idiomas, además de la lengua de signos, defensora de los animales, cooperante, comprometida con el medio ambiente y que protege al lobo de los cazadores o *Lobo solo buscaba wifi* (2017) de Pilar Serrano y Mar Azabal, donde Lobo, sin cobertura en casa, sale al bosque y se encuentra con otros muchos personajes que le temen por cómo los ha tratado en otros cuentos, pero en realidad ¡él solo busca wifi!

En *La Bella y la Bestia* (2012) de Jordi Sierra i Fabra, Bestia es un militar que cree que están en guerra y que Bella es su prisionera. Únicamente cuando la muchacha le quita el parche del ojo y la Bestia comprueba que puede ver, se da cuenta de que está equivocado, y el beso de Bella le convence de que, definitivamente, es tiempo de paz.

La Cenicienta (2019) de Ann Jungman no va al baile, monta su propia fiesta en casa para que las criadas se lo pasen bien. Viste de andar por casa, no le gustan los vestidos elegantes y prefiere corretear y trepar a los árboles. Al final del cuento se topa con otro príncipe rebelde y juntos escapan en un globo aerostático.

No todas las adaptaciones están pensadas para niños. *El lobo y Caperucita la feroz* (2017) de Diana Hinojosa presenta una Caperucita terrorífica con ilustraciones en blanco y negro, salvo cuando aparece sangre roja, que guarda el cadáver de su abuela en casa, clava con un hacha en la pared al héroe que va a salvar al lobo, Vegano, y que no consigue salvarlo, pues muere de un golpe.

Estas dos tendencias de reelaboración de cuentos, la ideológica y la lúdica, responden a distintas concepciones de los cuentos: la ideológica apuesta por

el cuento, sobre todo, como un medio de transmisión de valores, para educar o formar a los lectores y la lúdica, por el contrario, cumple una función más propiamente estética y artística. Precisamente, como parte del valor estético propio de la literatura, parece que las reelaboraciones lúdicas son más adecuadas para el ámbito de los cuentos y, por el contrario, las reelaboraciones ideológicas manipulan más los textos y los utilizan para sus propios fines, instrumentalizándolos, alejándose del valor estético y artístico de la literatura.

En todo caso, las reelaboraciones hacen que los cuentos tradicionales estén presentes hoy en día de una forma muy particular y que convivan con las versiones tradicionales o tradicionalistas. Sin embargo, a la hora de estudiar la percepción actual de los cuentos se hace necesario analizar, además del contenido, las formas de transmisión que se utilizan, a lo que dedicaremos el siguiente punto.

4. NUEVOS MODELOS DE LECTORES, NUEVOS MODELOS DE LECTURA

En diversas ocasiones a lo largo de este artículo se ha destacado el carácter oral de los cuentos tradicionales en su origen y la primacía del libro impreso en la actualidad, con sus diversas variantes (álbum ilustrado, cómic, antologías de cuentos, etc.) como modo de transmisión más habitual de los cuentos. El avance de la tecnología ha modificado los usos y costumbres de las personas y, por ende, ha influido también en sus hábitos de comunicación interpersonal y de transmisión literaria.

Vamos a repasar brevemente, aportando algunos ejemplos, las maneras de difusión de cuentos tradicionales, desde la primigenia (qué queda de ella hoy en día) a las que consideramos más actuales y modernas, de tal forma que podamos responder a las preguntas que se plantea Ana Pelegrín (2004) «¿Qué hacemos en las grandes ciudades sin tiempo y sin cuentos? ¿Qué hacemos con abuelos desplazados, marginados, inutilizados?» (p. 113)³:

³ No es posible detallar con exhaustividad cada uno de los puntos que a continuación se presentan, merecedores de mayor atención. En la bibliografía remitimos a algunos trabajos realizados al respecto: Vara López (2018), Navarro Álvarez (2015) y Röhrich (1990).

- Relatos orales: además de en el ámbito privado familiar, nos topamos con los cuentos, por ejemplo, en la escuela. La sociedad ha impulsado en las últimas décadas el papel del *cuentacuentos* profesional tanto en espectáculos para niños y adultos (a veces teatralizados), como en los programas de tiempo libre de ayuntamientos, bibliotecas y centros culturales. Estos constituyen los vestigios de la tradición oral que perviven en su forma primigenia y que, lamentablemente, no siempre están tan a mano como sería deseable.
- La radio: en una escala intermedia se encontrarían los cuentos a través de la radio, aparato tecnológico que llegó a los hogares antes que la televisión. En ella se mantenía la transmisión del relato a través de la voz, pero no había contacto visual entre relator y oyente. En los años en los que la radio era el medio de entretenimiento por excelencia:

El embrujo de aquella radio es algo que ahora resulta, probablemente, difícil de entender e imaginar. En el interior de aquel misterioso cajón había, almacenados, sueños, fantasías y personajes que se convertían, a todas horas, en nuestros héroes de ficción... Sobre todo, mayores y niños, nos sentíamos atrapados por la fascinación de las radionovelas y de los cuentos... Detrás de cada una de las voces, el radioyente imaginaba un rostro, una situación, un escenario diferente; y cada historia se convertía en una historia personal, robada y transformada a su antojo por el propio radioescucha... (García Novell, 2007, pp. 1-3).

Hoy en día no es una manera popular de transmisión de cuentos tradicionales, pero constituyó el paso previo hacia otro medio más presente en la actualidad, la televisión.

- La televisión: la llegada de los televisores a los hogares supuso, al igual que la radio, el establecimiento de un nuevo punto de reunión para la familia. Hoy día, casi siempre transformada en *smart tv* y conectada a internet, sigue ofreciendo cuentos de muchas maneras: versiones en dibujos animados (ahora con canales exclusivamente dedicados a niños) o en series, como la americana *Once upon a time* (2011-2018) que, en siete temporadas, reutiliza personajes conocidos de los cuentos atrapados en el mundo moderno o la española *Cuéntame un cuento* (2014) que sitúa a los personajes tradicionales

en situaciones de la vida real y cotidiana a lo largo de capítulos independientes entre sí, casi siempre llenos de suspense.

- El cine: lo audiovisual se extiende al cine con múltiples versiones de cuentos tradicionales. No se puede obviar la alusión a Walt Disney, quien ha difundido con todo su poder mediático versiones de los cuentos tradicionales propios y de otras historias fantásticas, no solo con dibujos animados, ya que en los últimos años se han versionado las clásicas películas de Disney también con personajes reales como el este año estrenado *Aladdin* (2019).

Ejemplos de películas que retoman los cuentos clásicos desde mediados del siglo xx son *El ladrón de Bagdad* (1940), *La Bella y la Bestia* (1946), *Pulgarcito, el pequeño gigante* (1958), *La rebelión de los cuentos* (2016), *Blancanieves: mirror mirror* (2012), *Hansel y Gretel: cazadores de brujas* (2013), *Into the Woods* (2014), *Maléfica* (2014), *Cenicienta* (2015).

- Libros impresos: en los últimos años, editoriales como Salvat, conscientes de la importancia de la transmisión de cuentos tradicionales, promueven colecciones como «Audiocuentos», en la que se combina el libro impreso con el audio. Asimismo, retomando la filmación de cuentos tradicionales nombrada previamente, sobre todo en lo referente a las versiones de Disney, se extiende cada vez más la edición de libros en soporte papel de sus películas, reproduciendo casi por completo su *storyboard*.

A día de hoy, los libros impresos son el modo de transmisión de cuentos tradicionales más estable. La lectura es «una actividad individual y voluntaria» (Cerrillo y Senís, 2005, p. 20) que necesita de un hábito para ser auténtica y profunda. En casa, en las aulas, en las bibliotecas, niños y adultos tienen al alcance de su mano la enorme producción editorial que revive, reelaborados o no, los cuentos tradicionales, como se ha visto en los múltiples ejemplos de libros aportados en el *epígrafe 3*.

- Recopilaciones electrónicas: los cuentos tradicionales están asimismo disponibles en fuentes electrónicas como son las bibliotecas virtuales o páginas web con grandes bases de datos. La más exhaustiva y ambiciosa es *Multilingual Folk Tale Database*, que recoge versiones de

cuentos tradicionales en múltiples idiomas y las clasifica según el índice Aarne-Thompson (<http://www.mftd.org/index.php?action=home>). En español, la Biblioteca de Literatura Infantil y Juvenil de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_literatura_infantil_juvenil/) recoge, a diferencia de la anterior, literatura infantil y juvenil en general y no se limita únicamente a los cuentos tradicionales.

- Aplicaciones: el móvil (la *tablet*) se ha convertido también en un soporte para transmitir cuentos tradicionales que, sobre todo, es utilizado por padres para entretener a los hijos, y que también se puede utilizar en las aulas donde se trabaja con *tablets*. Algunas de ellas (solo una mínima representación, ya que en los últimos años están proliferando) son *PlayTales*, que incluye juegos y actividades además de cuentos; *DeCuentos*, promovida por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez y el Ministerio de Cultura; *TapTapTales*, en la que el niño debe resolver rompecabezas a raíz de la lectura, *CreAPPcuentos*, con la que, además de escuchar, se pueden crear nuevos cuentos o *NiceTales*, donde se pueden publicar cuentos infantiles y entrar en contacto con autores e ilustradores.
- Redes sociales: la *twitteratura* es una nueva tendencia que anima a escribir microrrelatos con los 280 caracteres que permite *Twitter* o en hilos, a veces a raíz de una imagen sugerente que suscite la imaginación de los *twitteros*. También resuenan en esta red social los cuentos tradicionales, como en los microrrelatos de José Luis Zárate que cita García Carcedo (2018, p. 97): «A las 12 desapareció la magia. El carruaje se transformó en calabaza, el vestido en harapos, el Príncipe Azul en el cretino que solía ser» y «fue fácil encontrar a Cenicienta, solo se siguió el rastro de sangre que deja cualquiera que huye con zapatillas de cristal».

Youtube no solo se ha convertido en una sólida red de difusión de vídeos de cuentos tradicionales (en películas, dibujos animados, cuentacuentos) sino que también ofrece las opiniones de los *Booktoobers*, donde presentan, reseñan y difunden publicaciones actuales, entre las que se encuentran versiones modernas o clásicas de los cuentos tradicionales, muchas veces promocionados a través de *booktrailers*.

En resumen, se puede afirmar, que los cuentos tradicionales, con sus muchos formatos y variaciones, están al alcance de cualquier persona interesada, independientemente de su edad, y que sus modos de difusión han cambiado enormemente desde inicios del siglo xx hasta nuestros días. Sin embargo, la incisiva presencia tecnológica está llevando –y esto como maestros y educadores no lo podemos perder de vista– a una pérdida en la calidad de la lectura, pues cada vez hay más lectores, pero lectores meramente instrumentales. «La lectura por la lectura, por gusto, por enriquecimiento personal, por conocimiento del mundo, o la relectura, ya no son objetivos básicos para los lectores» (Cerrillo, 2005, p. 20). Respondiendo a la pregunta de Ana Pelegrín «¿Qué hacemos en las grandes ciudades sin tiempo y sin cuentos?» podríamos contestar que, aunque el tiempo sea escaso, los medios que ponen a nuestro alcance los cuentos tradicionales son tan diversos que se pueden adaptar a las necesidades de cada uno, si existe un verdadero interés y voluntad por leer.

5. CONCLUSIONES

Al inicio del artículo nos proponíamos profundizar en el concepto de cuento tradicional y observar la percepción actual de los cuentos tradicionales como fruto de los cambios sociales y tecnológicos. Este estudio no está exento de complejidad y de dificultades debido al carácter oral de los propios cuentos. No obstante, investigadores de diversos países han trabajado durante siglos para aportar profundidad a la concepción y conocimiento de los cuentos tradicionales y los han estudiado desde el punto de vista de sus orígenes, su estructura, su recepción, contenido, etc.

La importancia de los cuentos para el desarrollo psicológico y emocional del individuo ha quedado patente, pero también la importancia para las sociedades que, integradas en el devenir histórico, colaboran en seguir transmitiendo los cuentos tradicionales a las generaciones presentes y futuras.

La adaptación del cuento tradicional a la sociedad moderna a través de nuevas versiones se ha potenciado, sobre todo, a partir de los años 50 del siglo xx con diversos procesos de reelaboración, los ideológicos y los lúdicos, aplicados a los cuentos, de forma que hoy en día la variedad tipológica del cuento tradicional es muy amplia. Abundan las variaciones que modifi-

can, para denunciarlas, ideas transmitidas en los cuentos, ofreciendo alternativas propias y aquellas que, utilizando los recursos del cuento tradicional, ofrecen variaciones imaginativas, creativas y humorísticas.

Por otro lado, el cuento tradicional hoy no vive solamente en la transmisión oral, sino que han proliferado otros formatos de difusión y recepción: libros, redes sociales, internet, cine o televisión. El cuento tradicional sigue estando, pues, al alcance del público de muy diversas maneras.

Lejos de entrar en valoraciones sobre estos formatos y procesos de reelaboración, invitamos a los maestros a reflexionar sobre su labor profesional y considerar qué recursos le ofrecen los cuentos tradicionales y cómo adaptarlos para que contribuyan a mejorar la educación y formación literaria de sus alumnos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almodóvar, A. R. (2018). *Cuentos al amor de la lumbre: 1*. Madrid: Alianza.
- Andrés, J. C. (2019). *¿Qué me cuentas, Caperucita?* Alzira: Algar.
- Barron, D., Kinberg, S., Shearmur, A. (productores), y Branagh, K. (director). (2015). *Cenicienta* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Walt Disney Pictures.
- Bettelheim, B. (1987). *Cuentos de Perrault*. Barcelona: Crítica.
- Bettelheim, B. (1999). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Borda, M. I. (2017). *El cuento infantil y otros géneros literarios infantiles y juveniles*. Málaga: Aljibe.
- Calvente, M., y Reyes, K. de los. (2017). *Cuentos Clásicos para niñas y niños de hoy*. Madrid: Ocala.
- Cerrillo, P., y Senís, J. (2005). Nuevos tiempos, ¿nuevos lectores? *Ocnos*, 1, 19-33.
- Díez, M., y Díez-Taboada, P. (1998). *La memoria de los cuentos. Un viaje por los cuentos populares del mundo*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ferrell, W., McKay, A., Messick, K., Flynn, B. (productores), y Wirkola, T. (director). (2013). *Hansel y Gretel: cazadores de brujas* [cinta cinematográfica]. Alemania: Paramount Pictures.
- Finn Garner, J. (1994). *Cuentos infantiles políticamente correctos*. Barcelona: Circe.
- Finn Garner, J. (1995). *Más cuentos políticamente correctos*. Barcelona: Circe.
- García Carcedo, P. (2018). Escritura creativa e igualdad: versiones de los cuentos tradicionales. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 30, 87-103.

- García Novel, F. (2007). *Los cuentos en la radio*. Madrid: Radio Nacional de España.
- Gaudes, B., y Macías, P. (2014a). *Érase dos veces La Bella Durmiente*. Madrid: Cuatro Tuercas.
- Gaudes, B., y Macías, P. (2014b). *Érase dos veces. Hansel y Gretel*. Madrid: Cuatro Tuercas.
- Gaudes, B., y Macías, P. (2014c). *Érase dos veces. La Bella y la Bestia*. Madrid: Cuatro Tuercas.
- Gaudes, B., y Macías, P. (2014d). *Érase dos veces. La sirenita*. Madrid: Cuatro Tuercas.
- Grimm, H. (1985). Los hermanos Grimm. Recuerdos de Hermann Grimm. En *Cuentos de niños y del hogar* (pp. 7-25). Madrid: Anaya.
- Grimm, J., y Grimm, W. (1985). *Cuentos de niños y del hogar*. Madrid: Anaya.
- Hinojosa, D. (2017). *El lobo y Caperucita la feroz*. Granada: Gami.
- Jungman, A. (2019). *La Cenicienta rebelde*. Madrid: SM.
- Kavanaugh, R., Goldmann, B., Ratner, B., Misher, K. (productores), y Singh, T. (director). (2012). *Blancanieves: mirror mirror* [cinta cinematográfica]. República Checa, Canadá: Relativity Media, Yucaipa Films, Goldmann Pictures, Rat Entertainment, Misha Films, Mel's Cite du Cinéma, Misher Films.
- Korda, A. (productor), Powell, M., Berger, L., y Whelan, T. (directores). (1940). *El ladrón de Bagdad* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: London Films.
- Lin, D., Eirich, J. (productores), y Ritchie, G. (director). (2019). *Aladdin* [cinta cinematográfica]. EU: Walt Disney Pictures.
- Lindelof, D. (productor). (2011-2018). *Once upon a time* [serie de television]. EU: ABC Studios.
- Lowland, L., y Mantle, B. (2018). *La Caperucita lectora*. Madrid: Maeva.
- Lluch, E. (2014). *Caperucita y el lobo bobo*. Alzira: Algar.
- Lluch, E. (2014). *Las increíbles botas del gato*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Mandela, N. (2007). *Mis cuentos africanos*. Madrid: Siruela.
- Marshall, R., De Luca, J., Platt, M. (productores), y Marshall, R. (director). (2014). *Into the Woods* [cinta cinematográfica]. EU: Walt Disney Pictures.
- Munari, B., y Agostinelli, E. (2001). *Caperucita roja, verde, amarilla, azul y blanca*. Madrid: Anaya.
- Navarro Álvarez, A. (2015). *La animación en las ilustraciones infantiles del cuento digital interactivo. Del cortometraje al libro ilustrado*. Ilustratic, 2º Congreso Internacional de Ilustración, Arte y Cultura Visual. Valencia 1, 2 y 3 de octubre de 2015. doi: dx.doi.org/10.4995/ILUSTRATIC/ILUSTRATIC2015/377
- Pal, G. (director). (1958). *Pulgarcito, el pequeño gigante* [cinta cinematográfica]. Reino Unido y EU: Galaxy Pictures Limited y Metro-Goldwyn-Mayer.