



Sin título. Obra de Antonio Carranza (fragmento).

Cenicienta y su adaptación al mundo del universo oral, escrito y cinematográfico

Luz María Loya Orellana
 Universidad de Guanajuato

Resumen

El cuento de *La Cenicienta* es quizá uno de los más populares mundialmente, y en el presente trabajo —resultado de un seminario de literatura de tradición oral impartido por la doctora Mercedes Zavala Gómez del Campo, en el Colegio de San Luis— se realiza un recorrido histórico que muestra algunas de las diferentes versiones que existen, tanto de la tradición oral, como la escrita y la cinematográfica, con el propósito de sentar los antecedentes para un análisis comparativo. Se busca mostrar las relaciones entre ocho versiones seleccionadas, tanto de la tradición oral, literaria y cinematográfica como de entre sus distintos medios de transmisión. Para el análisis se tomaron en cuenta las funciones propuestas por Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*, las estructuras de los personajes de Greimas y las consideraciones de José Manuel Pedrosa, en torno a las características del héroe o heroína, así como la clasificación para el *corpus* propuesta por Roalfe Cox. El análisis muestra que la coexistencia de las versiones, tanto cinematográficas como escrita, han influenciado las versiones orales y reduciendo los motivos, desdibujando el carácter heroico o propiciando una especie de lexicalización, incluso una menor posibilidad de apertura.

Palabras clave

Cenicienta, tradición oral, cine, literatura, análisis comparativo.



Sin título. Obra de Antonio Carranza (fragmento).

Cinderella and its adaptation to the world from the oral, written and cinematic universe

• The tale of Cinderella is perhaps one of the most popular in the world.
• This work takes a historical journey that shows some of the versions of this tale —through oral tradition, written word, and cinematic presentation— with the purpose of setting the background for a comparative analysis. This analysis was written as the result of an oral-tradition literature seminar presented by Dr. Mercedes Zavala Gómez del Campo at the Colegio de San Luis. The aim of this analysis is to show the relationships between the eight selected versions, which come from oral tradition, literature, and cinematography, and to compare their different methods of transmission. Analysis techniques include the functions proposed by Vladimir Propp in his *Morphology of the Tales*, the structures of the characters of Greimas, and the considerations of José Manuel Pedrosa about the characteristics of the hero or heroine. Analysis also uses the classification for corpus proposed by Marian Roalfe Cox. The analysis shows that the coexistence of both the cinematic versions, and the written literature, have influenced the oral versions by reducing the motives, blurring the heroic character, or favoring a kind of lexicalization or lower meaning, at least, a lower possibility of aperture.

Keywords

Cinderella, oral tradition, cinema, literature, comparative analysis.

La *Cenicienta* es quizá uno de los cuentos maravillosos¹ más difundidos en el mundo occidental de hoy en día, podría pensarse que este hecho se deba quizá a la difusión que le diera Walt Disney con su versión cinematográfica, *Cinderella*, dirigida por Clyde Geronimi y Wilfred Jackson en 1950, una de las más populares, aunque no la primera.

Empero, este cuento tiene antecedentes en un pasado mucho más remoto, incluso la versión escrita que Disney tomara como base para el argumento de su película, la de Perrault (1697), es precedida por una larguísima lista de versiones. No obstante, cabe destacar que su popularidad ha influenciado definitivamente el devenir de las versiones orales posteriores, un poco como ocurrió en el proceso, frente al cuento literario. El propio Walt Disney llegó a decir:

Ahora la gente no quiere los cuentos de hadas como estaban escritos antes, eran demasiado brutos. Al final recordarán la historia de la forma que nosotros la grabamos (Gómez, 2013: 11).

Un ejemplo claro de esto es el que recogieran Félix Ceballos, Estefanía López y Mercedes Zavala, de niños en edad escolar, en Santa Matilde, Santo Domingo, San Luis Potosí, el 20 de mayo de 2012:

Había una vez una muchacha que trabajaba en una casa y su madrastra la obligaba hacer toda la casa. Un día la invitaron a un baile antes de que empezara la esposa del príncipe, la Cenicienta quería ir pero su madrastra no quería, dijo que cuando ella se fuera al baile ella se quedara limpiando, estaba llorando ahí y apareció la hada madrina y todos sus vestidos viejos los convirtió en unos hermosos vestidos, convirtió unas calabazas en un carruaje, unos ratones en unos caballos. Dijo su hada que antes de las 12 se fuera a la casa porque la calabaza y los ratones iban a volverse a convertir en ratones. El príncipe eligió a Cenicienta, nomás quiso bailar con ella. Bajando de las escaleras a Cenicienta se le cayó una zapatilla, el príncipe se la encontró y se la midió cuando se fue corriendo, y no la recogió Cenicienta y se la recogió el príncipe y le quedó a Cenicienta, entonces el príncipe se enamoró de Cenicienta y se casaron y vivieron muy felices para siempre.²

¹ También son llamados *cuentos de hadas*; nosotros usaremos el de *cuentos maravillosos*, por ser un término más adecuado y amplio.

² Esta versión, muy corta, se encuentra incluida en el *corpus* de Mercedes Zavala Gó-



Como podremos observar más adelante, esta versión, muy sintética, encuentra más similitudes con la de Disney y, en menor medida, con las de la tradición oral en México y Nuevo México, que hemos revisado, así como con las versiones argentina y española que analizaremos aquí. Esta influencia cinematográfica no es exclusiva de México, como dice Julia Cristina Ortiz de Puerto Rico:

A las versiones criollas de *La Cenicienta* les ha ocurrido lo mismo que a su personaje: han estado metidas en la cocina, entre cenizas y en perfecto anonimato, mientras su hermanastra fea, la Cenicienta de Disney, es la más reconocida y la más patrocinada tanto por padres y madres, como por docentes y la escuela (2015: 1).

En este trabajo no buscamos establecer un juicio de valor respecto de la influencia que un universo globalizante ha ejercido sobre la tradición oral, ejemplo específico es la versión del cuento que presentamos líneas anteriores, en la que si bien desaparecen muchos motivos con respecto a las otras versiones, representa ella misma una muestra del mundo actual, influenciado por los medios audiovisuales.

Nuestra intención será mostrar —a partir del análisis comparativo que se anuncia, por demás breve— cómo es que las versiones se adaptan a un contexto específico y permiten la pervivencia del cuento, y cómo en su momento las versiones escritas de este cuento también influenciaron a la tradición oral y viceversa, convirtiendo el devenir de este proceso de transmisión en una relación dialéctica en la que el cine, la literatura escrita y la literatura oral, se permean y coexisten.

Antecedentes e historia del cuento en distintas tradiciones

Sin el afán de ser exhaustivos, presentaré algunos de los antecedentes más importantes sobre el estudio y la historia de este cuento. Uno de los trabajos más importantes hechos entorno a la Cenicienta, es el realizado por Roalfe Cox en 1893: *Cinderella: Three Hundred*

mez del Campo, obtenido de sus archivos. Existe cierta inconsistencia lógica en esta versión, por ejemplo: "Un día la invitaron a un baile antes de que empezara la esposa del príncipe," es necesario revisar el audio para corroborar la transcripción.

and Forty-Five Variants of Cinderella, Catskin, and Cap O' Rushes. Abstracted and Tabulated. Londres: David Nutt for the Folklore Society. En este libro, Cox recopila 345 versiones dispersas por todo el mundo, tanto de la tradición escrita como de la oral, que clasifica en tres principales grupos o familias: "Cinderella Tales", "Catskin Tales" y "Capo Rushes Tales", también muestra otro grupo de las indeterminadas. Según Roalfe Cox, *La Cenicienta* es el cuento más completo de la historia, el más conocido, el preferido por la mayoría y, quizá, el que prevalecerá por más tiempo. Definitivamente, a más de cien años de que se hiciera esta recopilación, éste sigue siendo uno de los cuentos favoritos de la gente.

Otra estudiosa de este cuento es Rooth, A., folklorista sueca, quien escribió en 1951 su tesis doctoral: *The Cinderella Cycle*, basada en 700 versiones del cuento (Ortiz, 2010: 2). Estos estudios, tanto los realizados por Cox y los de Rooth, permiten observar un panorama amplio que se extiende a lo largo de todo el mundo y por diversas épocas. Gracias al trabajo de estas dos estudiosas y a otros más, es que se puede hablar del posible origen de la Cenicienta, el cual se remonta a Egipto con la leyenda de Ródope, "Mejillas rosadas". En ésta se cuenta la historia de una muchacha del norte de Grecia que es llevada como esclava a Egipto, donde las otras muchachas con las que vive la envidian por su belleza y su piel muy clara, que fácilmente se quema con el sol, y la hacen realizar todos los trabajos. Pasado el tiempo, la fortuna de esta joven cambia, un día mientras se bañaba en el río, un halcón se llevó su sandalia, este halcón era el dios Horus y, tras llevársela, fue y la tiró en el palacio de Menfis, encima del faraón, quien tomara este suceso como una señal y diera órdenes de buscar y encontrar a la dueña para después hacerla su amante. Esta leyenda es registrada por griegos como Heródoto o Estrabón, pero la trama tiene lugar en Egipto, donde probablemente nació dicha historia (Gómez, 2013: 23).

En China existe una versión de 850-860 d.C. escrita por Taun Cheng-Shib, basada en la tradición oral, donde el espíritu de la madre vive en un pez y que la madrastra hace que mate, tornándose sus espinas en espinas mágicas que le permiten obtener un vestido y zapatillas para una fiesta (Gómez, 2013: 24).

La India tiene también una versión de Cenicienta, en las que el zapatito es sustituido por cabellos, el nombre de esa versión es



“Sona y ropa”, probablemente recogido por Shyam Parmar en 1972 y, más tarde, refundida por el folklorista A.K. Ramanujan (Gómez, 2013: 24).

La versión escocesa lleva por título “Rushen coatie”, y fue recopilada en *More English Fairy Tales* de Joseph Jacobs, en 1894, el título alude a un abrigo viejo hecho de hierbas, que fuera el que vistiera la protagonista. Se puede observar que conserva muchas similitudes con la china y, de alguna manera, con la de los hermanos Grimm. En ésta hay un cordero con el que la niña juega y es su única compañía, la madrastra le ordena sacrificarlo, cuando lo mata y lo comen, los huesos del cordero se vuelven mágicos y con ellos, la niña consigue lo necesario para ir al baile (Gómez, 2013: 25).

De acuerdo con lo planteado por Lucía Gómez Clemente, las versiones más difundidas en Occidente son: la del italiano Giambattista Basile, “*La Gatta Cenerentola*” (1634); la del francés Charles Perrault, “*Cendrillon ou La petite pantoufle de verre*” (1697); en Alemania, la versión de los Hermanos Grimm, “*Aschenputtel*” (1812) (Gómez, 2013: 25-27). Si bien son consideradas las de mayor importancia o arraigo en Occidente, presentan entre sí variantes significativas que dan cuenta de la particularidad de cada región o de la tradición y recreación de cada compilador.

Para concluir este recorrido, se enlistarán algunas de las más de 15 versiones cinematográficas de este cuento que muestran cómo, con el surgimiento de esta nueva forma de lenguaje, los cuentos tradicionales se convirtieron en argumentos irresistibles desde su inicio.

Las primeras versiones fueron: “*Cendrillon*”, dirigida por Georges Méliès (Francia, 1899 y 1912):

El pionero del cine francés, Georges Méliès, encontró irresistible el cuento de Charles Perrault para realizar dos versiones (una de 6 minutos en 1899; otra de 24, en 1912), donde explotó sus trucos y técnicas de edición y montaje para crear un universo mágico. Su puesta en escena barroca se caracteriza por el enorme séquito que acompaña a Cenicienta: hadas, duendes, ratones y lagartos conviven en reducidos espacios (Galván, 2015: s/p).

A este *film* lo suceden: “Cinderella”, de James Kirkwood (Estados Unidos, 1914); “Aschenputtel” (Cinderella), dirigida por Lotte Reiniger (Alemania, 1922); “The Patsy”, dirigida por King Vidor (Estados Unidos, 1928), “Poor Cinderella”, de Dave Fleischer (Estados Unidos, 1934); “Zolushka”, de Nadezhda Kosheverova y Mikhail Shapiro, (URSS, 1947); hasta llegar a “Cinderella”, de Disney, dirigida por Clyde Geronimi y Wilfred Jackson (Estados Unidos, 1950), que quizá sea la más popular junto con las otras que produjera este mismo estudio cinematográfico.

Existen muchas otras versiones o, hablando en términos filmicos, adaptaciones de este cuento alrededor del mundo.³ No se incluyen aquí todas las producciones que han tomado a la Cenicienta como argumento, hemos enlistado sólo unas cuantas para mostrar que la inserción de este cuento tradicional en el séptimo arte, ha sido profusa. Lo anterior nos permite pensar que si bien “el medio es el mensaje”, como dijera Marshall McLuhan (1997), este mensaje tan antiguo busca nuevos medios de ser transmitido, como una vez lo hiciera a partir de la escritura, y, por consecuencia, estas circunstancias van definiendo su forma y devenir.

Nuestras versiones y análisis

El universo de versiones de La Cenicienta es muy amplio y, como pudimos observar, este cuento que proviene de la tradición oral ha sido recogido por la tradición literaria desde tiempos remotos o por el cine ya desde hace más de doscientos años. Esta coexistencia ha hecho que las versiones en sus distintos medios compartan elementos y se modifiquen.

No obstante el cuantioso universo, para fines de este estudio limitaremos nuestro *corpus* a ocho versiones: seis provenientes de la tradición oral, una de la tradición escrita y una fílmica. La selección de las versiones responde directamente a las intenciones de este trabajo: mostrar en medida de lo posible, las relaciones entre las versiones y entre sus distintos medios de transmisión. El análisis mostrará

³ Para ver pequeñas muestras de estas adaptaciones y de otras que no mencionamos aquí, consúltese: Galván, L. (2015), en: <http://enfilme.com/notas-del-dia/10-adaptaciones-cinematograficas-de-la-cenicienta>.



cuáles son las coincidencias y diferencias entre ellas, cuáles sus particularidades y cómo los matices las ubican en un universo contextual determinado.⁴

Para facilitar el análisis, hemos dividido el *corpus* en dos grupos similares a los propuestos por Roalfe: “Cinderella Tales” y “Capo Rushes Tales” (1893).

Los datos de las versiones para el análisis son los siguientes:

Tradición escrita

- La Cenicienta. En: Grimm, J. y Grimm, W. (1888). *Cuentos escogidos de los hermanos Grimm*. D. Videma, trad. México: Montena [Rep. Anastática de la edición publicada por Gaspar y Roig en 1879, p. 91-99].

Cine

- Barron, D. (productor) y Branagh, K. (director) (2015). *Cinderella*. Estados Unidos: Walt Disney Pictures [cinta cinematográfica].

Tradición oral

- “María Cenicienta”, núm. 69, informante: Aurelia Arias. Recopilado: 11 de octubre de 1947, Tepatitlán, Jalisco, México. En: Stanley, R. (1971). *Mexican Tales and Legends from Los Altos* (pp. 231-235). Los Ángeles: University of California.
- “María Cenicienta”, núm. 70, informante: Agustina Gómez. Recopilado: 24 de septiembre de 1947, Tepatitlán, Jalisco, México. En: Stanley, R. (1971). *Mexican Tales and Legends from Los Altos* (pp. 235-238). Los Ángeles: University of California.
- “El arroz de la ceniza”, núm. 49, informante: Aída Agüero de Agüero. Recopilado: entre 1940 y 1950,⁵ La Carretera (Catamarca), Argentina. En: Chertudi, S. (1960). *Cuentos folklóricos de la Argentina* (pp. 138-142). Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia de la Nación Argentina e Instituto Nacional de Filología y Folklore.

⁴ Se tomarán en cuenta las funciones propuestas por Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*, así como, las estructuras de los personajes propuestos por Greimas, como elementos útiles para el análisis.

⁵ En la introducción se menciona que los textos fueron recogidos entre estos años.

- “María Linda”, informante: Benigna Ortega Chávez. Recogido por don J. Usner, Santa Fe, Nuevo México, E.U.⁶ En: Usner, D. (2001). *Benigna’s Chimayó, Cuentos from the Old Plaza* (pp. 119-121). Santa Fe: Museo of New México Press.
- “Cenicienta, Blanquita”. En: Camarena, J. y Chevalier, M. (comp.) (1995). *Catálogo del cuento folklórico español, cuentos maravillosos* (pp. 408-4013). Madrid: Gredos.

La nota que aparece al pie del inicio de este cuento dice que es un texto reproducido de J. Camarena (1984, núm. 101). *Cuentos tradicionales en la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real, IEM-CSIC. No se proporcionan más datos sobre el origen de esta versión.

- “Cenicienta”, versión proporcionada por Mercedes Zavala, informantes: niños en edad escolar. Recogieron: Félix Ceballos, Estefanía López y Mercedes Zavala. Santa Matilde, Santo Domingo, SLP, 20 de mayo de 2012.

Todas las versiones de este cuento maravilloso presentan:

Una morfología, una composición interna, muy homogénea, que fue meticulosamente estudiada por Vladimir Propp en los cuentos maravillosos rusos. [...] Suelen presentar la misma sucesión de acontecimientos: el héroe padece una carencia o, alternativamente, sufre una agresión; se aleja del hogar familiar; en el camino encontrará a un donante que le hará entrega de un objeto maravilloso, o ayudante mágico que le auxiliará, o a un informante que le instruirá en el comportamiento correcto que deberá observar para triunfar; gracias a lo cual logrará superar las pruebas prematrimoniales y casar con la princesa, con lo que la carencia inicial quedará solucionada, o alternativamente vencer a un dragón (gigante o similar) y reparar la fechoría (Camarena y Chevalier, 1995: 10).

⁶ Esta versión de “La Cenicienta” se encuentra recopilada en un libro que escribiera Usner, para rescatar los cuentos que su abuela le contara en su infancia en los años setenta. Si bien el informante, en estricto sentido, es Usner, ya que esta versión no proviene de una transcripción directa de la forma oral, hemos decidido tomar a doña Benigna como informante, ya que en el título del libro así lo advierte el autor-recopilador. En los agradecimientos de este libro, el autor anota que los cuentos se han transmitido en su familia por más de ocho generaciones. Consideramos este testimonio como parte de la tradición oral, ya que la intención última de este libro es dar testimonio de una herencia familiar que proviene del torrente de la literatura oral.



Esta serie de acontecimientos, salvo por la alternativa última, se ven presentes en todas las versiones de nuestro *corpus*, aunque algunos de ellos se describirán más extensamente y otros de manera más sintética. A partir de la observación de estos matices y de otros elementos particulares se podrán separar las versiones en dos grupos.

A la par de la identificación de algunas de las funciones propuestas por Propp, revisaremos cuáles son los cuatro puntos que José Manuel Pedrosa identifica en un héroe, con la posibilidad de verificar con éstos, si el carácter de heroína en las distintas Cenicientas se mantiene presente en todas las versiones. Quizá el carácter heroico también se ha visto modificado por el medio.

Dice Pedrosa (s.f.) que preguntarse ¿qué es un héroe? o ¿qué es una heroína? es algo aparentemente sencillo, pero a la vez extremadamente denso. Para responder a esta pregunta, y después de un ejercicio de eliminación, él se plantea cuatro puntos que se presentan en el héroe o la heroína:

1. El héroe parte de una situación de limitación o de carencia (como diría Vladimir Propp) de bienes, pero que es capaz de superarla con esfuerzo, valentía y alianza de sus auxiliares para alcanzar una situación de plena satisfacción o de no limitación final de bienes.
2. Una vez que el héroe logra transformar esa situación de bienes limitados en otra de bienes no limitados, es capaz también de renunciar a todo o a parte de esos bienes y de donarlos altruistamente a otras personas y/o a la comunidad en general. La comunidad le premia entonces con la consideración de buen donador generoso y justo.
3. Éstos quedan definitivamente consolidados cuando al héroe se le asocian determinadas cualidades de tipo simbólico que reflejan una relación especial y sobrehumana con el entorno (con el espacio) y consigo mismo (con su cuerpo). [...] el héroe es capaz de penetrar y de atravesar, o de hacer que algo penetre y atravesase, espacios tan estrechos.
4. Los héroes se caracterizan casi siempre por tener el cuerpo cerrado, es decir, por su continencia oral y por su continencia genital: pronuncian pocas palabras, o palabras

muy medidas, justas y adecuadas por la boca; saben mantener silencio y guardar los secretos; ingresan en su cuerpo poco alimento, al menos mientras dura la gesta heroica; cuando ésta termina, el banquete final alivia el cierre del cuerpo superior; además, suelen ser castos y sexualmente contenidos, al menos mientras dura la gesta heroica; cuando ésta culmine, el matrimonio les libera de este cierre del cuerpo inferior (Pedrosa, s/f: 2-3).

Observando lo anterior podemos decir que efectivamente la protagonista de nuestras versiones presenta características de heroína, aunque analizando particularmente cada una de aquellas, vemos que el carácter heroico del sujeto⁷ de las versiones varía, o podríamos decir que se muestra más o menos completo en los dos grupos que a continuación describiremos. La versión de los Grimm y la cinematográfica estarán relacionadas, como se verá de manera más estrecha, con el primer grupo.

El primer grupo se relaciona con el de Roalfe Cox: *Cinderella Tales*, en éste incluimos la versión de Tepatitlán, núm. 70, la española y por último la de San Luis Potosí (SLP). Consideramos que las versiones de este grupo están emparentadas por la influencia tanto de la tradición escrita, como con la cinematográfica en el caso de la de SLP.

En todas las versiones de este grupo, la heroína huérfana presenta una situación de carencia, tiene madrastra y dos hermanastras que la maltratan, salvo por la versión de SLP que no menciona a las hermanastras. Se anuncia un baile en el que el príncipe elegirá novia y al que ella no puede ir por prohibición de la madrastra. Gracias a la ayuda mágica —que le da un vestido y zapatillas (en la de Tepatitlán núm. 70 y la de SLP), además de un carruaje hecho con una calabaza— es que puede ir al baile y conocer al príncipe, quien se enamora de ella. Al escapar de la fiesta o de la última fiesta —en la versión de Tepatitlán y en la española, al igual que la de Grimm hay tres noches de fiesta— la heroína pierde su zapato, que será el objeto que permita que luego pueda ser identificada. Una vez identificada se casa con el príncipe y son felices para siempre. Vemos en este grupo cómo el punto número uno que identifica Pedrosa se cumple.

⁷ Llamamos sujeto a las distintas Cenicientas (no todas tienen este nombre o apodo) desde la terminología de Greimas y su estructura de los personajes, en las que éste es el que realiza la acción.



El segundo grupo, por supuesto, comparte características con este primero por ser versiones del mismo cuento, las diferencias principales las encontramos en el desarrollo y la relación con el ayudante mágico. Este grupo se relaciona con el de Cox: "Capo Rushes Tales" y, por consiguiente, con la versión escocesa, ya que existe un animal sacrificado que posee características mágicas o se relaciona de alguna manera con estas particularidades mágicas. En este grupo se encuentran las versiones: núm. 69 de Tepatitlán, la argentina, y la de Nuevo México (NM). En éstas se cuenta también la historia de una niña huérfana: en la de Tepatitlán núm. 69, y la de Nuevo México su padre viudo y se casa con la vecina que tiene una hija. En la de NM, es María (Cenicienta) quien le pide al padre que se case con la vecina porque es muy buena con ella. El padre le dice:

—Hoy te da sopitas con miel, mañana te dará sopitas con hiel.

Pero María no le escuchaba y tanto molestó a su papá hasta que al fin se casó con la vecina.

Dicho y hecho, tan pronto se casó el papá de María Linda con la vecina, empezó ella a maltratarla (Usner, 2001: 119).

En la de Tepatitlán núm. 69, el papá pregunta la opinión de la niña para casarse:

—Hija, ¿qué te parece? Pienso casarme con la señora de enfrente para que tú no estés sola. Te sirve de compañera (Stanley, 1971: 231).

Sólo en estas dos versiones el padre mantiene un diálogo con su hija, lo cual nos deja ver que este tipo de vínculo familiar es importante para la cultura de donde provienen. Más aún, en la versión de NM, una vez que María se casa le pide al príncipe que lleven a su papá a vivir con ellos.

En la de Argentina, la heroína se describe ya en la situación en la que vive con la madrastra desde el inicio:

Dicen que había una niña que había perdido a la madre y el padre se volvió a casar con una mujer mala y perversa; ésta tenía dos hijas que no querían a la hermanastra (Chertudi, 1960: 138).

Después de esto, la madrastra manda hacer algunas tareas a la heroína y aquí comienzan las diferencias más importantes con relación al primer grupo. En la versión argentina, la madrastra quiere que la niña mate a un borreguito que es su único amigo de juego, la madrastra le dice que si no quiere matarlo, deberá separar el arroz de las cenizas mientras ella duerme la siesta. La niña llora y al final es ayudada por unas aves. Este tipo de tareas para salvar al borreguito se repiten tres veces más, en ellas la niña es ayudada por distintos animales, en la última es el propio borrego el que le ayuda a cumplir la tarea:

—Si no querís matar el corderito, tenís que hilar esos dos vellones de lana hasta que me levante de dormir la siesta.

La niña llora y el corderito dice:

—No llorís, que yo te voy a hilar la lana (Chertudi, 1960:139).

Finalmente, la madrastra le manda matarlo sin importar que haya cumplido las tareas. El borreguito le dice que no se preocupe, que lo mate y que saque de sus tripas un matecito⁸ que tiene ahí y que lo guarde. La niña sacrifica al corderito en el río y saca el matecito, que cumplirá la función de objeto mágico a la hora de la identificación de la heroína por el príncipe, en lugar de la zapatilla, caso muy particular y significativo que ancla esta versión con la zona en la que se transmite.

Es en este momento en donde las otras dos versiones coinciden, en todas ellas la niña se encuentra en el río con un ayudante mágico. En la versión de NM la madrastra también quiere sacrificar al borreguito, pero manda al padre a que lo haga. Después:

Cuando estaba lavando las tripitas se le fue una al río. Mientras lloraba y miraba la tripa bajando el río, se le apareció una mujer vestida de azul con una corona de doce estrellas (Usner, 2001: 119).

En la versión de Tepatlán núm. 69, no se menciona que se sacrifique ningún animal, pero la niña es enviada a lavar un menudo al río:

Llegó al arroyo. Estaba una señora muy hermosa.

—¿Qué andas haciendo buena niña?

⁸ Diminutivo para nombrar un recipiente, que se usa principalmente en Argentina para beber una infusión hecha de yerba mate.



—Pos, vengo a lavar este menudo que me mandó mi madrastra pero con... que si una tripita se me va, pos, casi me mata (Stanley, 1971: 272).

En estas dos versiones, después del encuentro, la mujer se ofrece a ayudar a la niña, pero pide que mientras ella le ayuda con su tarea, la niña vaya y ayude, o a un niño solito en una casita o a una señora que está tullida y vive solita. María va y hace lo que se le pide de muy buena gana. Cuando regresa:

—¿Cómo estaba el niño? —le preguntó la mujer.

—Estaba llorando y todo sucio. Lo lavé y lo hice dormir y luego limpié la casita —dijo la joven.

—Aquí está la tripita que se te fue en el río y aquí está tu pago —le dijo la mujer, sonriendo.

Le tocó en la frente y le salió una estrella que brillaba como sol (Usner, 2001: 120).

Vemos cómo el acto caritativo es premiado con este símbolo de la estrella, que también sucede de manera similar en la de Tepatitlán núm. 69. El don otorgado por la mujer mágica dota de características heroicas a la niña, relacionadas con el tercer punto que menciona Pedrosa.

En la versión argentina una vez que la niña saca el matecito de adentro del cuerpo del borreguito, aparece un anciano que le pide agua, la niña da el matecito con agua al anciano, que posteriormente se menciona es Dios. Al ayudar al anciano éste transforma el objeto en un objeto mágico.

Como vemos en esta versión, es Dios el que premia la caridad de la niña, mientras que en las otras dos, es una señora. Empero, en la de NM se pueden observar ciertas similitudes de esta señora con la representación de algunas advocaciones de la Virgen María, por la manera en que ésta se describe con elementos simbólicos como las doce estrellas.

Al regresar a su casa, en las versiones de NM y la de Tepatitlán núm. 69, la hermanastra envidiosa (es sólo una), le dice a su mamá que por qué María tiene una estrella en la frente; ella les dice lo que hizo, así que la madrastra manda a su hija al río a lavar las tripas. La mujer se le aparece a la hermanastra y le pide que haga lo mismo

que le pidió a la heroína, pero esta niña va de mala gana y en lugar de ayudar, lo hace todo mal. Cuando regresa al río, la señora en lugar de ponerle una estrella, en la versión de NM:

—Bueno, aquí está tu tripita y aquí está tu pago —le dijo la mujer.

Le pegó en la frente y le salió un cuerno (Stanley, 1971: 233).

En la versión de Tepatitlán núm. 69:

Al agacharse ahí se le cae una caca en la frente, de burro (Stanley, 1971: 233).

En la versión argentina la niña tiene dos hermanastras, las cuales, después de que ella matara a su borreguito, le piden a la mamá que también les compre a ellas uno para darle envidia. Los borreguitos acaban con el jardín de la madre y ella manda matarlos. Ellas también hacen lo que la heroína y encuentran un matecito en el interior de los borreguitos, pero cuando el anciano aparece, éstas en lugar de ayudarlo son maleducadas con él, así que sus mates no tendrán cualidades mágicas.

El resto de la historia, tanto en la versión de Tepatitlán núm. 69 como en la de NM, es similar a las del otro grupo: el príncipe organiza una fiesta (que puede durar varios días) para escoger esposa, a la que la heroína no puede ir por la prohibición de la madrastra. Para que ella pueda ir a la fiesta es necesaria la ayuda de una mujer que, con elementos mágicos, propicia las cosas para que la muchacha pueda ir a la fiesta. Ella tiene que volver en un momento determinado y, por la premura de partir, pierde uno de sus zapatos, el cual sirve para que el príncipe la busque al día siguiente. En la versión de Tepatitlán núm. 69, la fiesta es de otro tipo:

En esto el príncipe, como allá había príncipes, pensó que tenía ganas de casarse. Daba unas corridas de toros para que fueran todas las muchachas y la que más le gustaba, casarse con ella. Bueno (Stanley, 1971: 233).

Siendo la fiesta una corrida de toros, el momento para que la heroína parta será cuando maten al cuarto toro. El que la fiesta sea taurina nos permite ubicar esta versión en un espacio cultural mucho más definido, así como pasa con la versión argentina y el matecito.



Después de la huida, en las versiones de NM y Tepatlán núm. 69, el príncipe busca a la heroína, la madrastra y su hija tratan de engañarlo, pero finalmente él la encuentra y se casa con ella.

El caso de la versión argentina es muy distinto, ya que nunca se efectúa una fiesta y el encuentro del príncipe con la heroína se da a partir del matecito mágico:

En el pueblo había un rey que tenía un solo hijo y la madre al morir le había dicho que tenía que casarse con una niña que tenga un matecito de oro, porque ése era el destino que le había dado el hada madrina (Chertudi, 1960: 140).

El rey mandó que la niña que tuviera el matecito de oro se presentara en palacio. La madrastra avisa al rey que en su casa está la niña, y el príncipe va a buscarla, primero se va con él la mayor y luego la menor, pero al igual que en la versión de Grimm, al pasar por el cementerio en donde estaba la tumba de la madre, en la que crecía un árbol, un pájaro que estaba en él le advirtió que no eran las indicadas, así el príncipe regresó para finalmente encontrarse con la niña del matecito de oro y casarse con ella y ser felices para siempre.

Hasta aquí hemos visto que las versiones de los dos grupos mantienen elementos o motivos que son fundamentales para ubicarlas como versiones de La Cenicienta.

Estos motivos son:

1. Casamiento del padre con la madrastra.
2. Maltrato de la niña.
3. Encuentro con el ayudante mágico.
4. Fiesta prohibición.
5. Ayuda maravillosa.
6. La fiesta y encuentro con el príncipe, salvo en la argentina.
7. Regreso de la fiesta (fuga), pérdida de objeto que permite la identificación posterior.
8. Búsqueda de la heroína por medio del objeto (zapato).
9. Engaño.
10. Encuentro.
11. Casamiento.

Ambos grupos coinciden en estos motivos, empero, en el segundo grupo encontramos muchos otros elementos que ya se ex-

pusieron durante la descripción de estas versiones, y que podemos decir que muestran mayor apertura y adaptación a un entorno particular: el matecito, la corrida de toros y el menudo.

En cuanto a la caracterización de la heroína, diremos que el punto número uno de los mencionados por Pedrosa se presenta en todas las versiones. El punto número dos, en el que la heroína se muestra generosa después de transformar su situación de carencia, lo encontramos en la argentina, así como en la de Tepatitlán núm. 69, mientras que en la de NM también es generosa pero no con la madrastra ni con sus hermanastras.

Por otro lado, en la de Tepatitlán núm. 70, en la española y en la de SLP, no se expresa ninguna generosidad posterior al matrimonio con el príncipe. En la de Tepatitlán núm. 70: "Y ya después se casó el rey con ella. Ella fue la reina allí (Stanley, 1971: 238).

En la versión de los Grimm no sólo no se muestra generosidad, sino que es la única de las versiones en la que hay un castigo que no es impartido por la heroína sino como justicia poética:

Quando se verificó la boda, fueron las falsas hermanas a acompañarla y tomar parte de su felicidad, y al dirigirse los novios a la iglesia, iba la mayor a la derecha y la menor a la izquierda, y las palomas que llevaba Cenicienta en sus hombros picaron a la mayor en el ojo derecho y a la menor en el izquierdo [...] quedando ciegas toda su vida por su falsedad y envidia (Grimm, 1988: 99).

En cuanto al punto número tres de Pedrosa, las cualidades simbólicas en la heroína son mucho más evidentes que en las del segundo grupo, especialmente en las versiones en las que a la niña se le pone una estrella en la frente. En los dos grupos encontramos el zapato que es muy pequeño y que sólo le queda a la indicada. Esto se relaciona con la característica del tercer punto: el héroe es capaz de penetrar en espacios estrechos.

El cuarto y último punto considerado por Pedrosa es la teoría de los cuerpos cerrados, en las versiones trabajadas aquí la heroína muestra siempre un cierto carácter de clausura, aunque si bien se manifiesta de manera mucho más marcada en algunas versiones, desvaneciéndose casi por completo en otras. En la versión de SLP creemos que esta característica desaparece.



Conclusiones

En primer lugar, observamos que todas las versiones del primer grupo parecen estar influenciadas por los hermanos Grimm o por Disney; por ejemplo, en la versión española existen estos versitos que mucho recuerdan a la de los Grimm:

Arbolito querido,
préstame un traje,
que sea de oro y plata,
con mucho encaje (Camarena y Chevalier, 1995: 409).

Los Grimm:

Arbolito pequeño,
dáme un vestido,
que sea de oro y plata,
muy bien tejido (Grimm, 1988: 94).

O la de SLP, que claramente cuenta de manera sintética lo que sucede en la película. Por otro lado, la versión núm. 70 de Tepatitlán parece guardar más relación con la versión de Perrault (que no se incluye en nuestro *corpus*) que, al igual que las otras dos de su grupo, ésta también ha sufrido la influencia de la tradición escrita.

En cuanto a las versiones del segundo grupo, que poseen algunos elementos como el árbol en el cementerio de la versión argentina, hace que se establezca relación con la versión de Grimm. Empero, definitivamente éstas están relacionadas más estrechamente con otras versiones que revisamos como: “Roshen Coatie” y la china.⁹

No fue nuestra intención establecer una genealogía entre las versiones revisadas, sin embargo creemos que, a partir del análisis, se evidenciaron dos tipos de formas de cenicientas, al menos en nuestras versiones: una con mayor influencia de la tradición escrita o del cine y la otra pareciera haberse mantenido alejado de estas influencias.

⁹ Sólo nos referimos de manera general a estas versiones en la introducción, pero no forman parte de nuestro *corpus*, si se quiere revisar estas y otras versiones, se encuentran en: Roalfe Cox, M. (1893). *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants of Cinderella, Catskin, and Cap O' Rushes. Abstracted and Tabulated*. Londres: David Nutt for the Folklore Society. Versión digital disponible en: <http://www.surlalunefairytales.com/cinderella/marianroalfecox/preface.html>.

En cuanto al carácter heroico del personaje principal, el segundo grupo mantiene más marcadas las características del héroe, mientras que en el primero, quizá producto de esta relación tanto con el cine como con la tradición escrita, se desdibujan estos rasgos.

Sin afán de ser categórica en las conclusiones, puedo decir que la coexistencia de las versiones tanto cinematográficas como de la tradición escrita han influenciado este mensaje determinadamente, reduciendo los motivos en estas versiones permeadas y desdibujando el carácter heroico, o propiciando una especie de lexicalización, por lo menos una menor posibilidad de apertura.

Referencias

- Camarena, J. y Chevalier, M. (comp.) (1995). *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*. Madrid: Gredos.
- Chertudi, S. (comp.) (1960). *Cuentos folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia de la Nación Argentina, Instituto Nacional de Filología y Folklore.
- Galván, L. (2015). *10 adaptaciones cinematográficas de "La Cenicienta"*. Enfilme. Recuperado de <http://enfilme.com/notas-del-dia/10-adaptaciones-cinematograficas-de-la-cenicienta>.
- Gómez, L. (2013). *Cuentos de hadas y cine: estudio comparativo de "La Cenicienta"*. Trabajo de grado, Educación Primaria, Facultad de Letras y de la Educación). España: Universidad de la Rioja. Recuperado de http://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE000409.pdf.
- Grant, J. (1987). *Encyclopedia of Walt Disney's animated Characters*. Londres: Hamlyn.
- Grimm, J. y Grimm, W. (1988). *Cuentos escogidos de los hermanos Grimm*. Traducción de D. Videma. México: Montena (Rep. Anastática de la edición publicada por Gaspar y Roig en 1879).
- McLuhan, M. (1997). *El medio es el mensaje*. Barcelona: Paidós.
- Ortiz, J. (enero-junio 2010). *La cenicienta criolla*. Miradero, 2. Recuperado de http://archivosmiradero.weebly.com/uploads/4/3/1/4/4314859/la_cenicienta_criolla.pdf.
- Pedrosa, J. (s.f). *La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte... (modelos narratológicos y teorías de la cultura)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. [Documento de Word]. Recuperado de <https://onedrive.live.com/?id=8D726088A12E932B%21376&cid=8D726088A12E932B>.
- Roalfe Cox, M. (1893). *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants of Cinderella, Catskin, and Cap O' Rushes. Abstracted and Tabulated*. Londres: David Nutt for the Folklore Society. Recuperado de <http://www.surlalunefairytales.com/cinderella/marianroalfecox/preface.html>.

**Interpretextos**

20/Otoño de 2018, pp. 31-50

Stanley, R. (comp.) (1971). *Mexican Tales and Legends from Los Altos*. Los Ángeles: University of California.

Usner, D. (comp.). (2001). *Benigna's Chimayó, Cuentos from the Old Plaza*. Santa Fe: Museo of New México Press.

Recepción: Octubre 31 de 2017

Aprobación: Abril 6 de 2018

Luz María Loya Orellana

Correo electrónico: luzmagenta@hotmail.com

Mexicana. Maestra en artes por la Universidad de Guanajuato. Profesora en la licenciatura en artes escénicas de la Universidad de Guanajuato. Líneas de investigación: literatura de tradición oral, poesía y textos dramáticos.