

La Cenicienta, un mito vigente

por **Gemma Lluch y Vicent Salvador***

La transmisión de los modelos interpretativos del mundo pasa de forma inevitable por los cuentos tradicionales que circulan de generación en generación y que, en cada etapa, se transforman y enriquecen. Es el caso de La Cenicienta, un mito vigente todavía en nuestros días. El cuento desde su forma oral ha sido motivo, a lo largo de los siglos, de diversas versiones, reescrituras e interpretaciones que son analizadas en este artículo. Basile, Perrault, los Grimm, Amades, Alcover, Valor, Disney, Finn Garner, Dahl o Company/Capdevila son autores que han dado su propia versión de este cuento de mujeres, lleno de envidia y celos, todo un modelo que se puede rastrear en fenómenos como el de Lady Di.



La narración maravillosa de tradición oral tiene en común con el mito, el discurso histórico, las anécdotas conversacionales y la novela, el carácter de relato, que es una de las formas más antiguas y eficaces de dar sentido al mundo, es decir, de convertir el continuo flujo de la vida en una experiencia inteligible. Así, los datos de la conciencia, organizados en la estructura de un relato, se convierten en un todo progresivo y coherente que sintetiza la experiencia y que produce un efecto de percepción consolador y placentero.

El uso social de los cuentos

Y esto, que es válido en el nivel de la psicología individual, alcanza también desde el inicio una dimensión social: tanto en el proceso de producción y transmisión como en el de la recepción, el relato oral se configura como una construcción cognitiva —del conocimiento del mundo y de la figura humana— profundamente socializada. En efecto, si la circulación de diferentes variantes a lo largo de la historia de la narrativa oral certifica la incidencia de diferentes impulsos de selección y de transformación, su recepción moderna, sobre todo en el ámbito de la literatura infantil, manifiesta los condicionamientos comunicativos del mundo actual y la virtualidad sociocognitiva de los modelos propuestos.

Por todo esto, deberemos considerar el texto conservado de una rondalla como una partitura provisional, un estadio en un largo proceso de transformación colectiva, de elecciones semánticas y estilísticas, de trasvase desde la oralidad a la escritura, de contaminación por otras tradiciones, de intertextualidades, de censuras, de *performances* frente a un público, de recepción silenciosa a través de la lectura y de la utilización para la educación de la juventud.

Pero si un relato no puede interpretarse adecuadamente sin enmarcarlo en un proceso de semiosis social (la percepción colectiva del mundo y de la vida, los límites de la fantasía, la autoconciencia grupal, los valores institucionales), también toda semiosis social de-



OTTO UBBERLOHDE, «LA GENICIENTA», EN CUENTOS ESCOGIDOS DE LOS HERMANOS GRIMM, COMPAGNIA LITERARIA, 1994.

pende de un archivo discursivo, a menudo con forma de relato oral. En realidad, podríamos decir que lo que intuimos como «realidad social» se construye gracias a la memoria colectiva de una amplia red de relatos que configuran un sentido de la existencia, una visión del pasado y del futuro, un imaginario que mezcla la cotidianidad y la maravilla, y unos simbolismos que fijan las identidades de los tipos de individuos y de la comunidad a la que pertenecen.

La transmisión de los modelos interpretativos del mundo pasa inevitablemente por estas configuraciones imaginarias que circulan de generación en generación. Por eso mismo, el uso educativo de la rondalla —sea en casa o en la escuela— es uno de los aspectos más relevantes de esta dinámica social que se ha convertido con el tiempo en la literatura infantil.

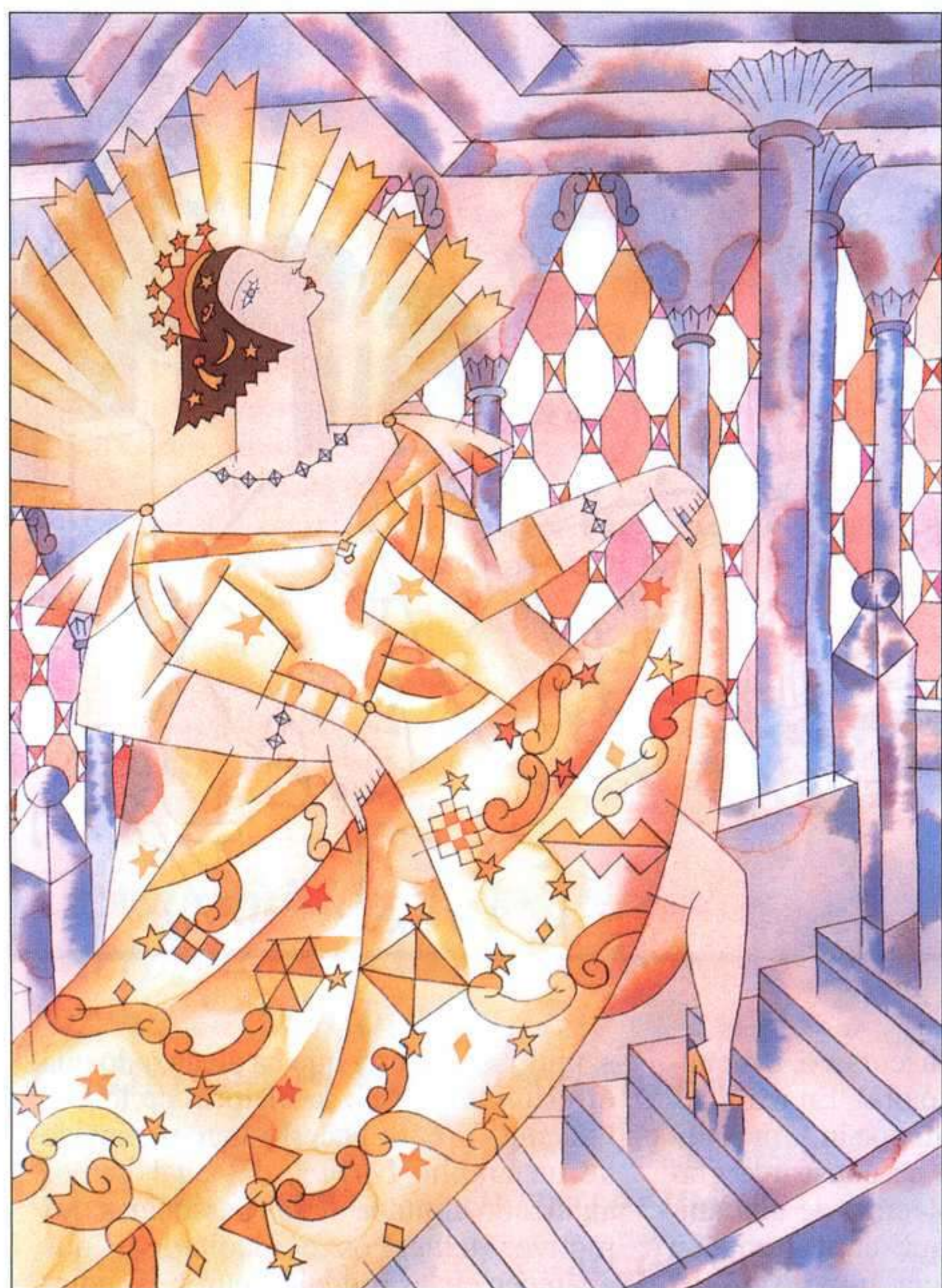
Las lecturas de un cuento

Desde esta perspectiva amplia, pretendemos desbrozar un modelo de rondalla que tiene antecedentes documentales ca-

si multiseculares y que ha alcanzado una difusión universal: la historia de la Cenicienta. Y para hacerlo hemos partido de un amplio *corpus*, del cual hemos analizado algunos de los personajes, los motivos temáticos e ideológicos que aparecen en las rondallas europeas comparándolo con las reescrituras —tanto escritas como filmicas— del mito.

Las narraciones que hemos seleccionado pertenecen por una parte, al autor italiano Basile, al francés Perrault, a los alemanes Grimm, al catalán Amades, al mallorquín Alcover, al valenciano Valor, al español Espinosa; y, por otra, a los norteamericanos Disney y Finn Garner, al inglés Dahl y a las catalanas Company/Capdevila (véase *Cuadro*).

Porque, en definitiva, el uso social de los cuentos acaba en una cadena de reescrituras constantes en las cuales el lector o el público de expectativas variadas, de públicos procedentes de diferentes épocas históricas y de diversos paisajes culturales, provoca cambios en el texto. Para Valentina Pisanty,¹ el cuento no puede escapar fácilmente de esta disponibilidad para la interpretación semántica: «El cuento se presta, quizá más que



MIGEJUL CALATAYUD, «LA CENICIENTA», EN CUENTOS DE GRIMM, ANAYA, 1998.



NIKOLAUS HEIDELBACH, «LA VENTAFUROS», EN CONTES DELS GERMANS GRIMM, GALÀXIA GUTENBERG/CÍRCULO DE LECTORES, 1998.

cualquier otro género narrativo, a ser usado. Precisamente porque pertenece a nuestro patrimonio cultural colectivo y porque cada miembro de nuestra cultura mantiene un vínculo duradero, profundo y personal con él, nos sentimos legitimados a adaptarlo a las propias exigencias, a manipularlo y, en último término, incluso a reescribirlo».

La historia de la Cenicienta responde a una tradición muy antigua que se mantiene viva en relatos literarios y mediáticos actuales, con una intensa transformación de los modelos ideológicos propuestos y con unas interpretaciones contradictorias sobre el papel social de la mujer. La teoría literaria, el psicoanálisis, la sociología y el análisis de la ideología se han interesado a menudo por esta especie de discurso narrativo que hoy en día ocupa un

lugar destacado en los estudios culturales interdisciplinarios.

Análisis temático

Lo primero a observar es el hecho de que nos encontramos ante un cuento de mujeres, lleno de envidia y de celos, donde el papel del hombre se reduce casi al individuo que necesita mujer y a la vez objeto del deseo femenino, deseo que se identifica con la fuente de poder. De hecho, los personajes masculinos que aparecen son básicamente el padre y el rey o el príncipe, lejos del joven desposeído en busca de aventuras. Así, la figura masculina aparece investida de los atributos paternos y reales, de poder.

Las diversas versiones siempre em-

piezan con la presentación de un padre viudo o con la muerte de la madre (Grimm). En algunos casos (Alcover y Basile) la hija mata a la madre y la sustituye por la figura de la maestra que se transforma en su madrastra. Su papel se amplifica en el de las hermanastras y el conflicto de la Cenicienta va más allá de la simple competitividad fraterna, ya que, al final, madrastra y hermanastras constituyen el elemento que completa el triángulo y que priva a la protagonista del amor del padre. De hecho, no es difícil ver en la madrastra un desplazamiento de los aspectos negativos de la figura de la madre que se convierte en una auténtica rival en lo que representa un conflicto edípico, mientras que la imagen maternal benefactora ayuda a la protagonista bien directamente (el ár-

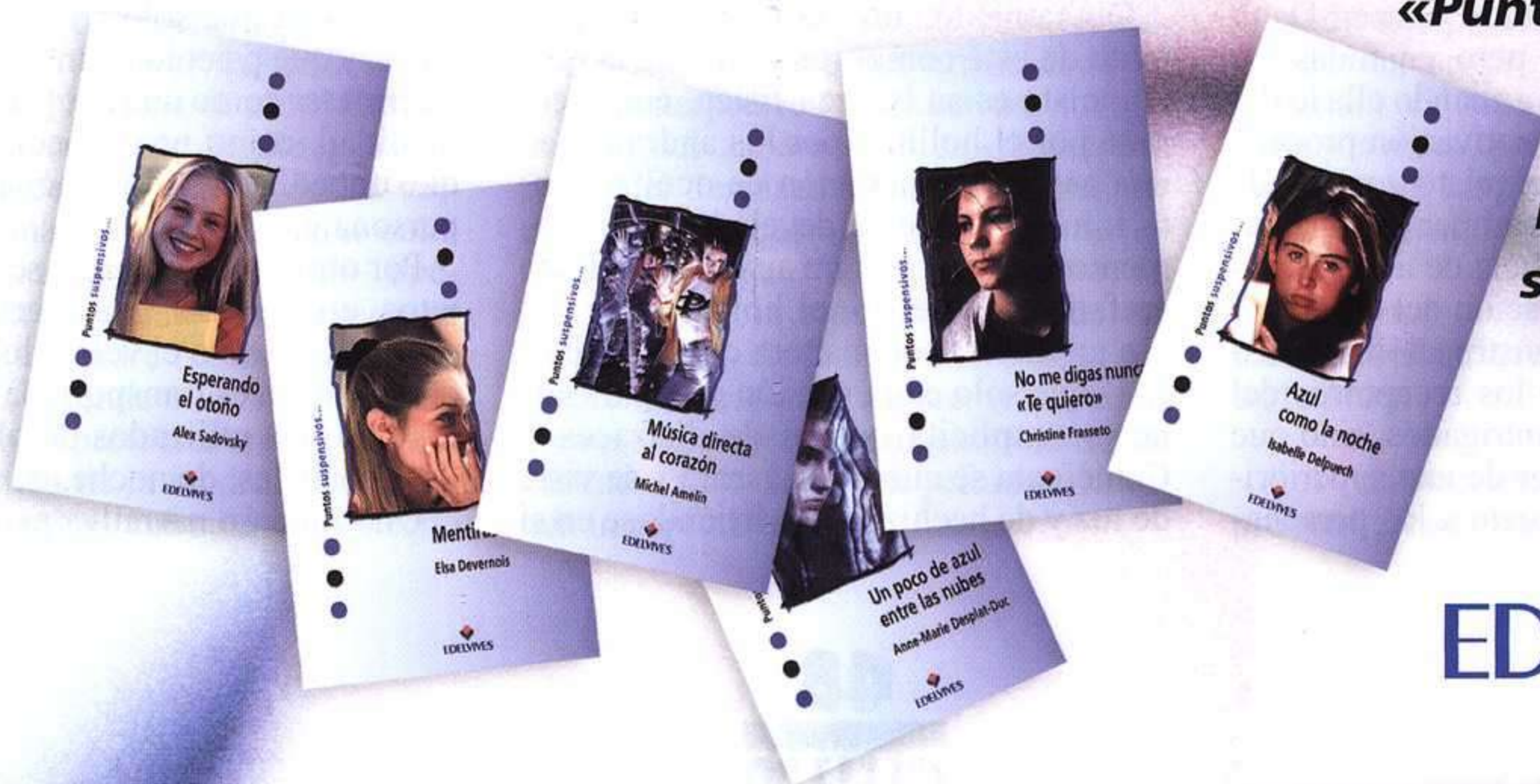
Leer, soñar, imaginar...

Puntos suspensivos

Los libros de la colección de literatura juvenil «Puntos suspensivos» reflejan la personalidad de las chicas adolescentes y plantean de forma realista sus problemas, sus gustos y sus deseos: las relaciones entre amigas, los primeros sueños amorosos, la sensación de soledad, la incompreensión del entorno familiar...

Las chicas se sentirán identificadas fácilmente con las protagonistas de estos libros porque sienten y piensan como ellas y porque tienen aficiones y pasiones como las suyas: las revistas musicales, ir a conciertos, hacer deporte, salir con los amigos...

«Puntos suspensivos»,
novelas para
ayudar a crecer,
novelas para leer,
soñar, imaginar...




EDELVIVES

bol plantado en su tumba) o bien a través de hadas o viejecitas.

Así, la situación se plantea como una desposesión del personaje central por una figura femenina usurpadora. Esta transgresión del orden exige una reparación y se convierte en el primer punto de la inflexión en el relato, el motor de la peripecia narrativa. Cenicienta se ve obligada a salir de casa para resolver el conflicto familiar, en el mundo exterior recobrará la plenitud personal que ha perdido en casa.

En este esquema tan familiar en el folclore y tan bien analizado desde Propp, encontrará por el camino oponentes y ayudantes, y desarrollará sus propias estrategias hasta conseguir la restauración y la mejora del orden familiar perdido, una compensación final que se consigue en un ámbito público investido de poder y de representación social.

Las estrategias que se ponen en juego con esta finalidad, más allá de los valores morales ejemplares —la protagonista es dócil, trabajadora, modesta, generosa—, son también más activas y responden a una iniciativa de planificación calculada. En efecto, Cenicienta sabe atizar el deseo del hombre-rey con el misterio que la rodea, su desaparición de la escena antes de que pueda consumarse o apagarse el deseo encendido, e incluso con la repetición de este procedimiento en una secuencia (repetida, como es obligatorio, tres veces) que crea un clímax narrativo. Estas estrategias a la vez acrecientan el interés de los lectores, estimulan el deseo del rey/príncipe y la envidia femenina.

La retirada del baile es fijada, en el caso de Perrault, a media noche por una recomendación explícita del hada —y así ha pasado al imaginario colectivo y a las reescrituras actuales: Finn Garner, Dahl, Company, Disney— pero en todas las otras versiones se retira cuando ella lo decide. En realidad, su motivación procede de la lógica interna del relato y responde a la necesidad de no romper el encantamiento, a la conveniencia de atizar el interés mediante la negación del deseo y a las exigencias de la construcción del misterio. Está claro que los receptores del cuento no se sienten intrigados, sino que experimentan el placer de una superioridad cognoscitiva respecto a los persona-



GUSTAVE DORÉ, «CENICIENTA O EL ZAPATITO DE CRISTAL», EN CUENTOS DE ANTAÑO, GAVIOTA, 1986.

jes y, a la vez, a la excitación provocada por el aplazamiento del desenlace final, no por previsible menos gratificante.

Obviamente, una condición para el éxito de este comportamiento de la protagonista es su belleza física, enmascarada por el hollín y por los andrajos, en una auténtica operación de ocultamiento injusto, y que es develada en el momento oportuno, en un auténtico acto de epifanía. De hecho, el hollín actúa como un disfraz, de manera que en el baile —que sólo en la versión de Finn Garner se explicita que es de disfraces— Cenicienta se quita la máscara y se viste de luz y de hechizo, convirtiéndose en sí

misma, igual que pasaría con una princesa desposeída. Cuando muestra su belleza natural y esencial se desprende de la suciedad que sólo era accidental, externa, y que psicológicamente es fácil de interpretar como una ocultación de la sexualidad, como una especie de censura que impedía la manifestación erótica del personaje.

Por otra parte, el relato se llena de objetos que tienen una cierta categoría simbólica, como el vehículo en el que la protagonista es transportada al palacio o los vestidos utilizados de plata, de oro, de cascabeles, de noche, de estrellas...

Una función narrativa particular es la



ÉDITH BAUDRAND, LA CENICIENTA, MONTENA, 2000.

que se asigna a los talismanes, que tienen la virtud de transformar algunos aspectos de la realidad y presentar en el relato otro mundo posible: el líquido de las dos botellas, en Alcover; la varita mágica, de Perrault; la rama de almendro, en Grimm; los dátiles, de Basile o las almendras, nueces y avellanas de las versiones catalanas. En definitiva, el culto al árbol —a su fruto y su semilla— opera sin duda en el sustrato imaginario y se vincula con la madre (como en el caso de Grimm...), donde el árbol que actúa como auxiliar y protector crece en la tierra de la tumba de la madre. Y al final, la fuerza germinal culmina en el hecho

de que la heroína florece finalmente como el ramaje del árbol al beso de la primavera.

Hay un objeto que se convierte en motivo narrativo de primer orden: el zapato. La interpretación sexual del acoplamiento del zapato es bien plausible a pesar del desplazamiento aparente que comporta la equivalencia del pie femenino con el órgano sexual masculino. En este sentido, la automutilación de las hermanastras en Grimm y Espinosa para intentar acoplar el zapato, si la leemos como una referencia a un simbolismo de castración, no dejaría de reforzar esta línea interpretativa.

Sea como fuere, se trata de un motivo central en la semántica del relato y decisivo en el desarrollo narrativo, como mínimo, en dos aspectos: por una parte, es instrumento de anagnórisis que permite la identificación de la protagonista ya que el cambio de apariencia física, el retorno a la máscara habitual, impide su reconocimiento; por otra parte, el zapato sirve de conexión entre los dos mundos posibles representados, el maravilloso y el cotidiano, y constituye la huella que el primero de estos mundos ha dejado en el segundo como prueba de la existencia de un nivel diferente de realidad y como vía de recuperación de la protagonista para este mundo.

La versión de Walt Disney

Walt Disney estrena en 1950 su versión cinematográfica. En el inicio de la película, se explicita que se trata de una adaptación de la versión de Perrault, exenta de los elementos crueles y la única que establece la retirada obligatoria del baile a las 12 de la noche y el zapato de cristal. Aunque, una lectura atenta detecta algunos elementos de la versión de Grimm, como el carácter de la protagonista o la ayuda de los pájaros para superar las pruebas.

Como hemos comentado en otro momento,² la elección de *La Cenicienta* estaba clara para Disney, como él mismo dijo: «La Cenicienta es un cuento de buenos y malos, y los buenos ganan el placer de la audiencia». John Hench, que trabajó en la elaboración de la película, la define como un argumento bíblico en el que la protagonista es de clase alta y por circunstancias diferentes ha sido reducida a la cocina, ha sido expulsada del paraíso y llega una compensación, un príncipe, un truco o un talismán, el zapato de cristal. Como veremos a continuación ésta ha sido la versión que ha perdurado en el imaginario cultural.

Las adaptaciones paródicas actuales

Las adaptaciones actuales siguen un procedimiento parcialmente parecido,

presuponen el conocimiento argumental por parte del lector, y se inscriben en una estética que podríamos llamar posmoderna, ya que propicia la parodia y el juego de inversión de los valores ideológicos propuestos.

Nos limitaremos a analizar tres versiones recientes: la de Dahl, la de Finn Garner y la de Company/Capdevila, que presuponen un lector familiarizado con la versión de Perrault o de Disney, ya que es la historia que utilizan como modelo de reescritura (ignorando el resto de versiones).

En efecto, las tres centran el relato a partir de la secuencia del baile y prescinden de los motivos iniciales incluso del conflicto familiar de la heroína, ya que se consideran aspectos conocidos

previamente. Por otra parte, estos cuentos focalizan principalmente el comportamiento femenino y la relación mujer-hombre desde un punto de vista lúdico y progresista que parodia la visión tradicional de la mujer que las versiones tradicionales rezuman.

Así, en el texto de Dahl la protagonista se convierte en un contramodelo de Cenicienta, es más activa, rechaza al príncipe a causa de su comportamiento violento hacia las hermanastras y se casa con un pastelero. En el caso de Finn Garner, el título del volumen, *Cuentos infantiles políticamente correctos*, ya es un indicio claro de la voluntad paródica que rezuma todo el cuento. El autor propone la solidaridad femenina frente al machismo y la sexualidad agresiva de

los hombres. En una línea parecida está la versión de Company/Capdevila que presenta la liberación de la protagonista cuando pide al hada, en vez de un vestido, electrodomésticos o una motocicleta, que en la versión escrita conduce ella misma, mientras el príncipe va de paquete (aunque en la versión en vídeo se ha retornado a los papeles clásicos y es el príncipe quien conduce). Al final, la protagonista de Company/Capdevila decide no casarse sino emprender un viaje con el príncipe para conocer mundo.

En conjunto, estas adaptaciones actuales de la narrativa infantil se proponen una finalidad educativa evidente, con una orientación ideológica que invierte los valores conformistas de la visión tradicional de la condición femenina, pero —por razones de eficacia receptora— no pueden renunciar a la azucarada versión de Disney que condicionan el imaginario infantil y el proceso de recepción del cuento. Sin duda, en esta operación adaptadora, la simplificación del argumento y el aire paródico de las nuevas versiones dejan perder buena parte de la riqueza mítica y socio-simbólica de las formas tradicionales de este relato. Tenemos que constatar, además, que la versión catalana ilustrada prescinde de los detalles específicos que las versiones tradicionales catalanas ofrecen (como la función de talismán de los frutos o la independencia de la protagonista para retirarse del baile cuando ella lo decide) y que podrían representar la categoría de señal particular del imaginario catalán.

Para concluir

Como hemos visto, el cuento de *La Cenicienta* aparece en una gran cantidad de variantes diferentes a lo largo de la historia y de la geografía, con una productividad considerable en el ámbito de la literatura infantil. Las virtualidades del relato como una encarnación de unas pautas educativas ideológicamente condicionadas son bien evidentes, tal como ocurre en muchos otros casos de relatos tradicionales sobre la identidad femenina con valor de ejemplaridad que ha ingresado en la literatura infantil y en el imaginario contemporáneo. Así, la figu-



DISNEY, LA VENTAFUROS, CADI, 1998.



ROSER CAPDEVILA, LES TRES BESSONES I LA VENTAFOLS, ARÍN, 1988.

ra de la protagonista se ha convertido en paradigma del proceso de ascenso personal y social de una mujer desposeída, gracias a la práctica de unas virtudes femeninas desde el punto de conservador y a la acción de un destino que hace justicia poética, pero también —y ésta es la duplicidad aprovechada por las versiones incorformista— gracias a sus propias estrategias.

La identificación del modelo en el imaginario colectivo de hoy está generalizada y resulta productiva y eficaz en la construcción sociocognitiva tanto del discurso literario como del mediático: desde Eliza del *Pigmalion*, de George Bernard Shaw, o la más reciente *Pretty Woman*, hasta la mitología particular de Lady Di, por poner unos ejemplos bien diferentes que seleccionan sólo algunos de los hechos de la figura y los proyectan como una configuración de unidades de conocimientos socialmente accesibles. El precio de estas proyecciones es en muchos casos una banalización empobrecida —un peaje parecido al que pagan como hemos visto, las versiones progresistas para el público infantil—.

A pesar de esto, las diferentes versiones tradicionales del relato manifiestan una riqueza simbólica extraordinaria, que abarca, además de los valores estrictamente literarios, elementos de tipo etnográfico o folclórico y factores psi-

cológicos. Así, por ejemplo, frente a las interpretaciones psicoanalíticas de tipo subjetivo y generalizador, el estudio empírico de la tradición textual nos ofrece testimonios valiosísimos que fundamentan las lecturas edípicas del mito: las referencias que hemos visto a la muerte de la madre a manos de la hija.

Finalmente, hay también un interés educativo: no sólo didáctico o de transmisión de ideologías, sino de enriquecimiento del imaginario infantil, de iniciación al placer de la narración literaria, de modelización de un mundo complejo que el niño, en su proceso de socialización, tiene que procurar comprender y saber habitar. Tony Watkins³ decía: «Las historias que contamos a los niños, las narrativas que les damos para bastir un sentido de experiencia cultural, constituyen una especie de cartografía metafórica, mapas de significado que les permiten conferir un sentido al mundo. De hecho, son una contribución al sentido de identidad de los niños, una identidad que es a la vez personal y social: diríamos que los relatos marcan la manera como los niños encuentran un hogar en el mundo».

La pregunta final sería: ¿qué queremos con las construcciones del imaginario tradicional? ¿Cuál es su utilidad en la educación? ¿Cómo cambian los factores ideológicos conservadores que compor-

ta su visión del mundo? ¿Cómo aprovechar sus intuiciones psicológicas? ¿Cuál es el placer y la riqueza imaginativa que podemos extraer? ■

* Gemma Lluch y Vicent Salvador son profesores de la Universitat de València y Universitat Jaume I, respectivamente.

El presente artículo es un adaptación de la comunicación publicada en *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Palma de Mallorca, 8-12 de septiembre de 1997), Barcelona: Publicacions Abadía de Montserrat, 1999, pp. 507-529.

Notas

1. Pisanty, V., *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona: Paidós, 1995.
2. Lluch, G. (ed.), *De la narrativa de tradició oral a la literatura per a infants*, Alzira: Bromera, 2000.
3. Watkins, T., «Cultural studies, new historicism and children literature» en Hunt, P., *Literature for children. Contemporary criticism*, Nueva York: Routledge, 1992, pp. 173-195.

Bibliografía

- Alcover, A., «N'Estel d'Or», en *Rondalles Mallorquines*, Palma de Mallorca: Moll, 1970.
- Basile, G., «La gata cenicienta», en *El cuento de los cuentos*, Madrid: Siruela, 1996.
- Company, M., *Las tres mellizas y la Cenicienta*, Barcelona: Editorial Arín, 1985.
- Dahl, R., «La Cenicienta», en *Cuentos en verso para niños perversos*, Madrid: Altea, 1998.
- Disney, W., *La Cenicienta*, Home Vídeo.
- Espinosa, A.M., «La fregona» en *Cuentos populares de Castilla y León Tomo. 1*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Finn Garner, J., «La Cenicienta», en *Cuentos infantiles políticamente correctos*, Barcelona: Circe, 1998.
- Grimm, J. y W., «La Cenicienta» en *Cuentos*, Madrid: Alianza, 1981.
- Perrault, Ch., «La Cenicienta o el zapatito de cristal», en *Cuentos de antaño*, Madrid: Gaviota, 1983.

Cuadro

Elementos del relato	Basile (1636)	Perrault (1697)	Grimm (1812-1857)
<i>El lector conoce ya el cuento</i>			
<i>La protagonista:</i> ² Aparición de la madre	-	-	+ ³
Descripción de P.	-	+ ⁵	+ ⁶
Descripción del padre	príncipe	gentilhombre	hombre rico
Secuencia de la muerte de la madre o la madrastra por P	+	-	-
<i>Boda del padre:</i> Descripción madrastra	+(maestra)	+ ⁹	-
Hermanastras ¹⁰	6	2	2
Descripción H	-	- ¹¹	+ ¹²
Cambio de posición de P	+ ¹⁴	+ ¹⁵	+ ¹⁶
Cambio de nombre de P	Gata Cenicienta	Culocenzón/Cenicienta	Cenicienta
<i>Viaje del padre:</i> El padre inicia el viaje	+	-	+
Le piden regalos	+ ²¹	-	+ ²²
<i>Los bailes:</i> El rey organiza una fiesta	-	+	+
P pide ir	-	- ²³	+
La madrastra le pone unas pruebas	-	-	+ ²⁴
Recibe ayuda mágica	Árbol del dátil	Madrina-hada ²⁵	Avellano
Descripción del vestido	-	+ ²⁸	+ ²⁹
El príncipe se enamora	+	+	+
Sentimiento de las H	Envidia	-	Admiración
Reacción de las H	-	+ ³⁵	-
A las 12 de la noche se va	-	+	- ³⁶
La siguen	El criado	-	El príncipe
Repetición del baile	3 fiestas	3 bailes	3 bailes
Pierde el zapato	+ ³⁸	+	+ ³⁹
Descripción del zapato	-	+	+ ⁴⁰
<i>Búsqueda de la P:</i> Se hace un bando	+	+	-
Las H se lo prueban	-	+	+
Se cortan una parte del pie	-	-	+
Se descubre el engaño	-	-	Las palomas del árbol avisan ⁴²
Se lo prueba la P	+	+	+
Reacción de la madrastra y de las H	+	+ ⁴⁵	+ ⁴⁶
<i>La boda:</i> Se celebra la boda	+	+	+
Las H son castigadas	-	- ⁴⁷	+ ⁴⁸
Moralidad destacada	+ ⁴⁹	+ ⁵⁰	-

Por falta de espacio, hemos hecho una selección de las versiones comentadas. En la columna de la izquierda están todos los elementos que aparecen en todos los relatos; en cada una de las versiones se ha

señalizado con el signo + el elemento que aparece y con el signo -, el ausente. Las notas recogen diferentes fragmentos que ilustran las diferencias y similitudes entre las mencionadas versiones.

Alcover (1875)	Espinosa (1987)	Dahl (1982)	Garner (1995)	Company (1985)
		+ ¹	+	+
+	-	-	+ ⁴	-
+ ⁷	+ ⁸	Ilustración	-	Ilustración
-	-	-	-	-
+	-	-	-	-
+ (maestra)	-	-	-	-
1	no se dice	2	2	2
+ ¹³	-	Ilustración	-	-
+ ¹⁷	+ ¹⁸	-	+ ¹⁹	-
-	Puerca Cenicienta	-	-	-
Una viejecita le da tres talismanes ²⁰ y una estrella de oro	-	-	-	-
A la hermana, una cola de asno	-	-	-	-
+	Ella va sola a la iglesia	+	+	+
-	Decide ir sin pedir permiso	-	-	-
-	-	-	-	-
Talismanes	Árbol en el sepulcro de la madre	Hada	Representante sobrenatural	Las 3 mellizas: el hada²⁷
+ ³⁰	+ ³¹	-	+ ³²	-
+	+	+	La desea	- ³³
-	-	-	+ ³⁴	-
-	-	-	-	-
-	-	+	A las 12 desaparecen los vestidos	Las tres mellizas rompen el reloj
+	El príncipe	El príncipe³⁷	El príncipe quiere poseerla, los demás hombres también	-
3 bailes	3 veces	-	-	-
+	+	+	-	-
+	-	+	+ ⁴¹	-
+	Va a su casa	+	-	Las H secuestran a las 3 mellizas
+	+	+	-	-
Cambian la P por la H	+	Cambian el zapato	-	-
El perro avisa⁴³	El arbolito avisa⁴⁴	El príncipe les corta el cuello	-	P y el príncipe las siguen
-	+	-	-	Las liberan
-	-	P pide ayuda al hada	-	-
+	+	Se casa con un pastelero	Los hombres mueren luchando entre sí	Se va a recorrer mundo
-	-	-	-	-
-	-	+ ⁵¹	+ ⁵²	-

Notas

1. «¡Si ya nos la sabemos de memoria!», diréis. Y sin embargo, de esta historia tenéis una versión falsificada, rosada, tonta, cursi, azucarada, que alguien con mollera un poco rancia consideró mejor para la infancia.»
2. A partir de ahora P.
3. El cuento se inicia con la madre moribunda: «Niña querida, sigue siendo buena y piadosa, que así Dios Nuestro Señor no te abandonará y yo velaré por ti desde el cielo y estaré siempre a tu lado.»
4. «Su madre natural había muerto siendo ella muy niña.»
5. «... joven, pero de una dulzura y bondad sin igual.»
6. «... era sempre bona i piadosa.»
7. «... pobila, garrida ferm.»
8. «... era muy guapa la andada.»
9. «... mal carácter.»
10. A partir de ahora H.
11. «... aún más odiosas que la madre.»
12. «... hermosas y blancas de rostro pero negras y horribles de corazón.»
13. Grosera, vaga y fea.
14. «Zezolla, mucho al principio, y después nada, pasó del dormitorio a la cocina y del dosel al fogón, de los fulgores de seda y oro a los harapos, de los cetros a los espetones.»
15. «Le encargó de las tareas más viles de la casa.»
16. «Le quitaron sus lindos vestidos, le hicieron vestir una raída bata gris y calzar zuecos.»
17. «Los primeros días le daban para comer pan con miel; pero pronto, pan con hiel.»
18. «La tenían siempre como una fregona, sin salir de casa para nada, llena de suciedad, que ni se podía limpiar ni vestir, porque no la dejaban.»
19. «La madre política de Cenicienta la trataba con notable crueldad, y sus hermanas políticas le hacían la vida sumamente dura, como si en ella tuvieran a una empleada del hogar sin derecho a salario.»

20. Una avellana, una almendra y una nuez.
21. Pide un regalo de las hadas, que se transforma en un árbol. Las hermanastras piden vestidos y joyas.
22. Cenicienta le pide la primera rama que toque su sombrero. Las hermanastras, vestidos y joyas. La rama la planta en la tumba de su madre y crece un avellano, que la ayuda.
23. No pide ir al baile, pero «les aconsejó lo mejor que pudo y hasta se ofreció a peinarlas.»
24. Dos veces debe recoger y limpiar lentejas del hollín; los pájaros la ayudan pero, aunque supera las pruebas, no la dejan ir al baile.
25. El hada la ayuda y convierte la calabaza en una carroza: seis ratones en seis caballos, una rata en un cochero, seis lagartos en seis lacayos.
26. Dice al avellano: «Muévete y sacúdete, arbolillo, echa oro y plata en mi delantalillo.»
27. «... un montón de electrodomésticos para hacer frente a la faena de la casa, y también una vespa con sidecar.»
28. El primero, «... de paño de oro y plata, recamado de piedras preciosas y un par de zapatitos de cristal», y el segundo no lo describe.
29. El primero: «... un vestido de oro y plata»; el segundo y el tercero, «... todavía más soberbio.»
30. Los tres vestidos son: de seda el primero, «... amarillo, con los peces de mar pintados»; el segundo, «... verde con todos los animales de la tierra y los pájaros del aire pintados», y el tercero, «... azul y con todas las estrellas del cielo pintadas.»
31. «... oro y plata y de mucho encaje.»
32. «La joven iba vestida con una ajustada túnica fabricada con seda arrebatada a inocentes gusanos, y llevaba los cabellos adornados con perlas producto del saqueo de laboriosas ostras indefensas.»
33. «... es corsecaven d'enveja.»
34. «Los hombres admiraron y codiciaron a aquella mujer que tan perfectamente había sabido satisfacer la estética de muñeca Barbie que unos y otros aplicaban a su concepto de atractivo femenino. Las mujeres [...] contemplaron a Cenicienta con envidia y rencor.»
35. «... tuvo con ellas todas las amabilidades.»
36. «Cuando anocheció, la joven quiso irse.»
37. «¡No me abandones!», mientras se le agarraba a los riñones, y ella tirando y él hecho un pelmazo hasta que el traje se hizo mil pedazos.»
38. «... un chapín, la cosita más deliciosa jamás vista.»
39. No lo pierde, el príncipe hace untar la escalera con pez y el zapato queda pegado.
40. La zapatilla «era diminuta, graciosa y toda de oro.»
41. «Y en los pies, por arriesgado que ello pueda parecer, llevaba zapatos labrados en fino cristal.»
42. Cuando el príncipe pasa con las hermanastras debajo del avellano, los pájaros cantan: «Vuelve a mirar, vuelve a mirar: la zapatilla está sangrando, la zapatilla le va apretando, la novia de verdad está aún en el hogar.»
43. «¡Estrellita de oro está en la PASTERA! ¡Y Cola de asno en la silla!»
44. «Deténte, príncipe amante, no sigas más adelante, que el zapato que ésa tiene para su pie no conviene.»
45. «Se arrojaron a sus pies para pedirle perdón.»
46. «La madrastra y las hermanastras se sobresaltaron y empalidecieron de rabia.»
47. Las perdona «de todo corazón» y las casa con dos señores de la corte.
48. Las palomas les sacan los ojos «y de este modo, como castigo por su maldad y falsedad, quedaron ciegas para el resto de sus vidas.»
49. «... más puede la hermosura/que billetes y escrituras.»
50. «Moralidad. Es para las mujeres la belleza un tesoro sin par, que jamás se cansa uno de mirar; mas la gracia, bondad y gentileza eso no tiene precio y su valía es mayor todavía. Es esto lo que cuenta y que dio su Madrina a Cenicienta, que fue instruida y guiada en todo caso tan bien y con tal tiento, que hizo de ella una Reina [así de paso se va moralizando en todo el Cuento]. Hermosas, este don vale más que el estar muy bien peinadas; para rendir por fin un corazón, gentileza, bondad y gracia son los verdaderos dones de las hadas; sin ellos, de este modo, nada se puede, más con ellos todo.»
51. «... no quiero ya ni príncipes ni nada que pueda parecérseles. ¡Ya he sido Princesa por un día! Ahora te pido quizás algo más difícil e infrecuente: un compañero honrado y buena gente.»
52. «... gracias a su actitud emprendedora y a sus hábiles sistemas de comercialización, todas —incluidas la madre y hermanas políticas de Cenicienta— vivieron felices para siempre.»



ARTHUR RACKHAM, «LA CENICIENTA» EN EL LIBRO DE LAS HADAS, JUVENTUD, 1992.