

LA RECREACIÓN MEDIÁTICA DE MATRICES FOLKLÓRICAS EN ONCE UPON A TIME

A RECRIAÇÃO MEDIÁTICA DE MATRIZES FOLCLÓRICAS EM ONCE UPON A
TIME

Natalia Teresa LEISCH³

RESUMEN: Este trabajo constituye una reflexión acerca de las reelaboraciones audiovisuales de algunos de los cuentos más populares de la tradición literaria occidental y propone un relevamiento de huellas dejadas en la serie televisiva estadounidense *Once Upon a Time* (Había una vez) por la doble transposición oralidad-escritura, escritura-televisión operada en relatos de origen folklórico como *Caperucita Roja*. La innovación en la composición secuencial respecto de la matriz genérica folklórica es concebida como prueba de la flexibilidad de dicha matriz, mientras que la manifestación en la serie de la tensión entre creación oral colectiva y autoría, al impugnar temáticamente durante la cuarta temporada la posibilidad de innovación, cristaliza ciertos estereotipos modernos acerca de la producción discursiva relacionados con la internalización y naturalización de la tecnología de la escritura.

PALABRAS CLAVE: matriz genérica; relato folklórico; oralidad; cuento maravilloso; reelaboración audiovisual.

RESUMO: Este trabalho traz uma reflexão sobre reelaborações audiovisuais de alguns dos contos mais populares da tradição literária ocidental e propõe um levantamento das pegadas deixadas no seriado de televisão estadunidense *Once Upon a Time* (Era uma vez) pela dupla transposição oralidade-escrita, escrita-televisão dos relatos de origem folclórica como *Chapeuzinho Vermelho*. A inovação na composição sequencial em relação à matriz genérica folclórica é entendida como prova da flexibilidade dessa matriz. Já a manifestação da tensão, no seriado, entre criação oral coletiva e autoria, ao impugnar tematicamente – durante a quarta temporada do seriado – a possibilidade de inovação, evidencia certos estereótipos modernos acerca da produção discursiva relativos à internalização e à naturalização da tecnologia da escrita.

PALAVRAS-CHAVE: matriz genérica; relato folclórico; oralidade; conto maravilhoso; reelaboração audiovisual.

³ Mestranda em Letras – Análise do Discurso na Universidad de Buenos Aires.

INTRODUCCIÓN

Once Upon a Time es una serie televisiva estadounidense estrenada en 2011 y aún vigente. Su argumento divide inicialmente el plano de la ficción “realista” (donde todos los personajes de cuentos de hadas viven una vida monótona en un pueblo, sin recordar sus verdaderas identidades) del mundo maravilloso del cual los protagonistas provienen, pero que han olvidado gracias a una maldición invocada por la Bruja malvada, en venganza contra Blancanieves y el Príncipe Encantador por arruinar su “final feliz”.

Durante toda la primera temporada, y en varios capítulos de las siguientes, la protagonista Emma Swan, que aún no sabe que es hija de Blancanieves y Encantador (quienes la abandonaron para salvarla de la maldición haciéndola viajar a través de un portal hacia este mundo sin magia), va conociendo a los habitantes del pueblo maldito y el espectador va enterándose de sus verdaderas identidades a través de *flashbacks* a sus vidas en el Bosque encantado.

El camino del héroe para Emma Swan consiste en principio en aceptar la existencia de la magia y los personajes de los cuentos de hadas (irrupción de lo fantástico-maravilloso como “ruptura del orden”), para luego atravesar junto a otros héroes una serie de “pruebas” hasta la derrota de la maldición de la Bruja malvada (“restauración del orden”, en términos de Greimas).

La originalidad de *Once Upon a Time* es que produce una estructura narrativa (el argumento principal) en la cual se van insertando numerosos argumentos secundarios, pertenecientes a distintas tradiciones: los cuentos de hadas, películas de Disney (Mulán, Frozen), clásicos literarios (la Reina de corazones y el Sombrerero loco, de *Alicia en el País de las Maravillas*), los relatos de aventuras, etc. Sus realizadores consiguieron reelaborar y conectar esas distintas narraciones de manera

coherente y funcional en este producto audiovisual destinado a un público infantil y adolescente.

1. CAPERUCITA ROJA EN *ONCE UPON A TIME*

Una de las narraciones que más variaciones presenta respecto de su relato matriz en *Once Upon a Time* es el cuento de Caperucita Roja y el lobo. Siguiendo a María Inés Palleiro (2013), definimos las matrices genéricas como

combinaciones temáticas, compositivas y estilísticas comunes a distintos relatos, identificadas mediante la comparación intertextual. [...] Las matrices sirven como pretextos de itinerarios narrativos múltiples, cuyo contenido semántico se relaciona con identidades colectivas. Las correcciones y variantes introducen cambios en las matrices estabilizadas en el curso de la transmisión oral y de eventuales fijaciones escriturarias (Palleiro, 2013, p. 3).

Si bien en la vida de Storybrooke, el pueblo sin magia donde transcurre la historia principal, Ruby y su abuela (dueñas y empleadas del restaurante que sirve de lugar de encuentro a los personajes) ya habían aparecido, durante el capítulo 15 de la primera temporada se narra específicamente su historia completa.

El espectador ya conoce que la relación entre ellas es tensa y que la abuela reprime la rebeldía de Ruby. No sólo la asociación cromática de los nombres del personaje en ambos mundos (rubí y roja, en sus traducciones literales) sino también su vestimenta casi demasiado sensual y siempre con detalles rojos hace que el espectador se remita automáticamente al archivo de la matriz. En todo momento, el tópico de lo sexual como peligro, perteneciente al archivo en cuestión, aparece vinculado a la figura de la joven.



Ruby atendiendo a August en el restaurante. Al fondo, la abuelita. Capítulo 15, temporada 1.

Siguiendo el estilo de la serie, en la narración se brinda una explicación del carácter desagradable de la abuela, que a sabiendas de un secreto familiar se encarga de controlar a Red (Caperucita) “por su propio bien”. En el capítulo 15 el *flashback* nos lleva al Bosque encantado, donde Caperucita tenía un noviecito con el que la abuelita (su único pariente vivo) no la dejaba verse. En el contexto de la cacería de un lobo especialmente feroz que ataca a su población, la abuelita encierra a Red para protegerla, pero el chico consigue hablarle a través de una ventana frente a la cual a la mañana siguiente se encuentran huellas con sangre. Ante la sospecha de que el muchacho fuera el peligroso lobo, la pareja decide que lo mejor es atarlo por la noche, de luna llena. Al descubrir la desobediencia, la abuela se enfurece y va en busca de los chicos junto a Blancanieves, a quien por el camino le cuenta el secreto familiar: la capa roja es un amuleto protector de Caperucita, que evita su transformación licantrópica. Al llegar al lugar, el muchacho está muerto por el ataque del lobo-Caperucita, que descubre la verdad sobre sí misma.



El lobo-Caperucita atacando a Peter, encadenado a un árbol. Capítulo 15, temporada 1.

Al igual que en el análisis que Palleiro (2005) hace de la película *The Company of Wolves*, hay que destacar la variación en el rol protagónico otorgado a la abuela y la gravitación evidente de la matriz narrativa tradicional, cuyo conocimiento por parte del espectador se supone en todo momento y es imprescindible para que los elementos que lo apartan de la matriz tengan el efecto retórico esperado.

En *Once Upon a Time* las variaciones importantes respecto de las otras versiones del archivo no son la supresión del camino por el bosque y del diálogo formulístico con la figura diabólica y amenazante (“qué ojos tan grandes tienes”, etc.). El aspecto temático (el sexo como fuerza incontrolable, animal o demoníaca) y la articulación retórica, sobre todo en lo relativo a la imagen (el color rojo y sus connotaciones, la rebeldía de la juventud, la sensualidad femenina) parecen permanecer acordes a la matriz tradicional, mientras que la composición de las secuencias es totalmente alterada, al punto de invertir la moraleja y la ubicación del peligro: no se retoma, como en *The Company of Wolves*, “una intencionalidad de regulación moral de la conducta sexual de las jóvenes” (Palleiro, 2005, p. 8) y los

peligros de la seducción de lo desconocido dejan de ser exteriores y masculinos para pasar a ser interiores a la subjetividad del personaje femenino, que comienza en el capítulo 15 su propio camino del auto-descubrimiento.

Sin intentar convertir a *Once Upon a Time* en un texto audiovisual feminista, es válido especular que la flexibilidad de las matrices folklóricas a la que alude Palleiro permite en este caso la articulación de un mensaje claramente divergente del que tradicionalmente se asoció a la historia de Caperucita (cristalizado en la moraleja de la versión de Charles Perrault), y que tal variación tiene que ver con cambios identitarios, culturales e ideológicos en la comunidad que la produce.

2. EL PAPEL DEL “AUTOR” EN *ONCE UPON A TIME*

Durante la cuarta temporada de la serie, los personajes protagonistas, ya convertidos en héroes probados, y la principal antagonista, que ahora atraviesa el camino a la redención, se proponen como misión encontrar a quien llaman “el autor”⁴ de la historia que protagonizan (escrita e ilustrada en un libro grande, de tapas duras y caracteres “antiguos”, del cual hallan páginas descartadas y otras en blanco). Hacia la mitad de la temporada logran descubrir que “el autor” se encuentra encerrado dentro del libro; es decir, en el plano maravilloso. Antes de liberarlo, en el capítulo 16 el personaje de August (Pinocho en el mundo maravilloso) le explica a Emma, la protagonista principal, que el autor que está a punto de liberar es sólo el último y no necesariamente el que escribió su historia.

La siguiente es nuestra transcripción y traducción de ese diálogo.

AUGUST: Él no fue el único. Ha habido muchos autores a través del tiempo. Es *un trabajo*, no una persona. Y el atrapado aquí es

⁴ Nos referiremos a este personaje ficcional como “el autor”, empleando las comillas para evitar la confusión terminológica.

solamente el último al que se le encomendó la gran responsabilidad.

EMMA: ¿Que es...?

AUGUST: Registrar, testimoniar las más grandes historias de todos los tiempos y registrarlas para la posteridad. El trabajo se remonta milenios atrás, desde el hombre que miraba las sombras bailar por las paredes de la caverna y desarrolló una filosofía entera, a dramaturgos que contaban historias y poesía, a un hombre llamado Walt; muchos han tenido este sagrado trabajo, grandes mujeres y hombres que tomaron la responsabilidad con el peso que merecía, hasta este último. Él empezó a manipular en vez de registrar. Hizo algo, no sé exactamente qué, pero algo que lo hizo pasar el límite.

Antes de concluir la escena, las imágenes, que ya nos habían trasladado de la conversación entre Emma y August al momento en que “el autor” es descubierto en su manipulación de la historia, nos permiten ver al “autor” sentado en el Bosque encantado y escribiendo el libro con una pluma que no roza el papel sino que con sólo acercarse hace aparecer mágicamente el texto, reglón por renglón, en su forma definitiva. El aprendiz de brujo le cuestiona severamente un episodio cruel de su invención y “el autor” responde de forma soberbia que “mejoraba la historia”, a lo que sigue el castigo: devolver la pluma y el encierro, por haber “transgredido todas las reglas, mentido, engañado” y faltado a su única obligación.

Aceptando el planteo de Pierre Bourdieu (citado en Palleiro, 2004, p. 34) acerca de la existencia de una tensión entre el interés expresivo individual y los condicionamientos sociales, ideológicos y culturales en todo hecho comunicativo, podemos advertir que el castigo del desvío individual del “autor” es la consecuencia directa de su incapacidad de imponer la recepción de su discurso y asegurar su legitimación social. El personaje del “autor” falla en la dimensión argumentativa de su relato, dado que sus intervenciones creativas personales en la historia que narra, así como la narrativa que construye para sí mismo como personaje del relato no consiguen sostener la validez del modelo de mundo construido en el enunciado. Su creación es considerada transgresión egoísta. Su convalidación testimonial del relato es rechazada: “el autor” ha faltado a su obligación como portavoz del grupo, a “su

trabajo”, y por lo tanto pierde su estatus enunciativo.

Si bien casi toda la temporada cuarta gira en torno de la figura del “autor” y las consecuencias del uso de su poder, el fragmento transcrito condensa la concepción de autoría y creación literaria que articula los planos maravilloso y realista de *Once Upon a Time*. A partir de una especie de sentido común realista característico de la cultura norteamericana, el portavoz de una cultura o narrador de cuentos tradicionales aparece concebido como el encargado de registrar acontecimientos que efectivamente suceden frente a sus ojos, y dar testimonio de ellos para la posteridad. El campo semántico (trabajo, registro, testimonio, manipulación) ubica al artista en el lugar del escribano que da fe de la veracidad de un relato, y reduce al mínimo la posibilidad de expresión individual en la reproducción de una historia-documento imposible de modificar. Pese a que seguramente los guionistas de la serie no desconocen la matriz narrativa folklórica con la que trabajan, esta ficción sostiene, como una puesta en abismo, la idea del cuento como legítima mimesis de una “realidad” maravillosa retratada fielmente por individuos especialmente encargados de tal tarea, desde el protagonista de la alegoría de la caverna de Platón a Walt Disney.

De cierta manera, en la figura del individuo encargado del registro escrito de grandes historias orales parece resonar la noción de puesta por escrito que sostiene Leonardo Funes (2007), siguiendo a Germán Orduña, para explicar la génesis del *Poema de Mío Cid*:

La operación de puesta por escrito supone un cruce y una suerte de condensación de lo oral y de lo escrito, es decir, de las tradiciones y prácticas discursivas orales y escritas, y también de los correspondientes horizontes culturales e ideológicos. En consecuencia, esta operación no puede entenderse como un simple pasaje de lo oral a lo escrito a través de un canal neutro (que sería la escritura) de un texto ya completo en todos sus detalles desde los inicios de su difusión oral: la puesta por escrito supone una específica puesta en obra artística. [...] no se trata de pensar que la escritura está aportando entidad artística a una materia legendaria oral que no la

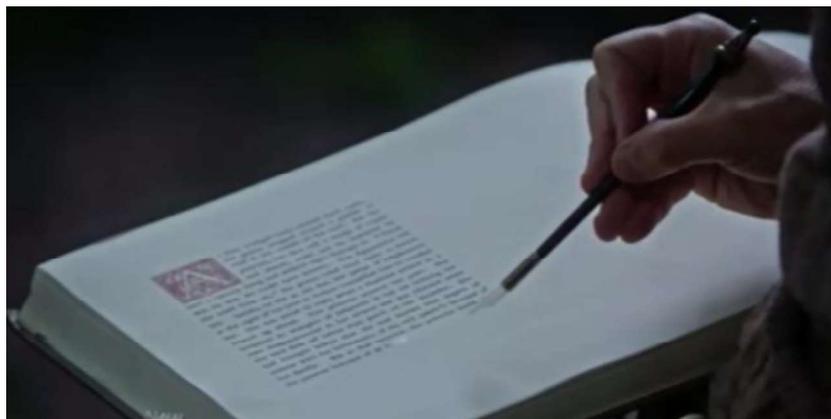
tiene; lo que la escritura aporta es una dimensión diferente del arte verbal que potencia y transforma los valores artísticos de un cantar o unos cantares orales (Funes, 2007, p. XVI-XVII).

Pero en *Once Upon a Time* la más grande cualidad del “autor” debe ser la fidelidad al original. El cuento tampoco es allí un “instrumento de transmisión de un universo de creencias y valores de un grupo, que el narrador asimila como propios y actualiza en cada nuevo evento de comunicación narrativa” (Palleiro, 2004, p. 60) ni su escritura una puesta en obra artística, sino un texto preexistente, estático, terminado, y su alteración es punible.

Para Palleiro (2004), los relatos folklóricos (género al que pertenece la mayoría de las historias “registradas” por el personaje del “autor”) son mensajes de identificación grupal, contruidos “a partir de operaciones de transformación de una matriz fijada en el curso diacrónico de la tradición oral, que funciona como pretexto generador de realizaciones textuales diferentes en cada nuevo contexto sincrónico de actuación narrativa” (Palleiro, 2004, p. 69). Tal como ejemplificamos con el análisis de la reelaboración que la misma *Once Upon a Time* hace de *Caperucita Roja*, las “correcciones y variantes pueden estar vinculadas con pautas de regulación grupal, con aspectos contextuales, con las exigencias particulares del canal y del código o con características propias del universo cultural de cada comunidad enunciativa” (Palleiro, 2004, p. 69). Aquello que la serie confirmaba en el nivel compositivo durante la primera temporada es impugnado en el nivel temático durante la cuarta.

La génesis del enunciado tiene que ver entonces con la puesta en marcha de un proceso de transformación de una matriz pretextual esencialmente flexible, abierta a la incorporación de modificaciones discursivas como así también a la circulación en canales y códigos comunicativos diferentes. Esta dinámica de variación es la que asegura la vigencia del relato folklórico como vehículo de expresión de los grupos humanos más diversos, desde los albores de la historia de la humanidad hasta esta era de la reproductibilidad técnica (Palleiro, 2004, p. 69).

No sólo el registro fija la memoria oral, sino que el oficio del “autor” se describe como sagrado. La escritura del libro *Once Upon a Time* es producto de la magia, excede la creación individual y desconoce la posibilidad de variación. El puesto del “autor” es asumido por el aspirante que el aprendiz de brujo selecciona cual oficina de recursos humanos de una empresa (capítulo 22) y la tarea a desempeñar es la aplicación de una tinta mágica con una pluma mágica sobre el papel.



El “autor” escribiendo. Capítulo 16, temporada 4.

El canal y el código condicionan de tal manera la composición y el estilo que incluso visualmente la práctica escrituraria es un híbrido entre el registro manuscrito y el producto de la imprenta. El “trabajo” del “autor” está en las antípodas de la noción de texto en proceso.

3. CONCLUSIONES

La imposibilidad de pensar la flexibilidad de la matriz aun cuando se la está

poniendo en evidencia en la propia obra tiene que ver, desde nuestro punto de vista, con una moderna ideología escrituraria y logocéntrica relacionada con la internalización y naturalización de la tecnología de la escritura, y su consecuente transformación de la conciencia humana, en términos de Walter Ong (2011). Y aunque *Once Upon a Time* no sea un cuento folklórico sino una narración audiovisual compleja en la que se reelaboran relatos folklóricos occidentales, entre otros, tal vez podamos considerar que su tematización ficcional de la tensión entre creación literaria individual y legitimidad del narrador como portavoz de una comunidad cristaliza ciertas ideas y creencias colectivas actuales acerca de la producción discursiva que resulta interesante deconstruir.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Caperucita Roja*, traducciones de Luis Alberto de Cuenca e Isabel Hernández, editor digital: Banshee (epub libre).

FOUCAULT, Michel, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, n° 3, julio-septiembre de 1969, pp. 73-104 (traducción al castellano disponible en www.elseminario.com.ar, consultada el 31/07/2016).

FUNES, Leonardo, “Introducción”, en: Anónimo, *Poema de Mio Cid*, Buenos Aires: Colihue, 2007, pp. VII-CXXVII.

ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires: FCE, 2011. PALLEIRO, María Inés, “Caperucita Roja en distintos soportes textuales: oralidad folklórica y discurso filmico”, Séptimas Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, Asociación Argentina de Literaturas Comparadas, Buenos Aires, julio de 2005.

PALLEIRO, María Inés, “Cuento folklórico y narrativa oral: versiones, variantes y estudios de génesis”, *Cuadernos LÍRICO* [en línea], 9, 2013.

PALLEIRO, María Inés, *Fue una historia real: itinerarios de un archivo*, Buenos

Aires: Universidad de Buenos Aires, 2004.

Recebido em 05/02/2017.

Aceito em 24/05/2017.