



Universidad de Deusto

La prosumición como herramienta comunicativa: el reflejo del contexto y la autoría en la prosumición de cuentos

Tesis por compendio de publicaciones presentada por Javier María González Gómez dentro del Programa de Doctorado en Ocio, Cultura y Comunicación para el Desarrollo Humano

Dirigida por Dra. Miren Gutiérrez Almazor
y Dr. José Ángel Achón Insausti

Memoria
Tesis por compendio de publicaciones
Programa de Doctorado en Ocio, Cultura y Comunicación para el Desarrollo Humano
Universidad de Deusto

Nombre de la tesis: La prosumición como herramienta comunicativa: el reflejo del contexto y la autoría en la prosumición de cuentos

Candidato: González Gómez, Javier María

Supervisor/a: Gutiérrez Almazor, Miren y Achón Insausti, José Ángel

Fecha: Marzo 2023



Miren Gutiérrez Almazor



José Ángel Achón Insausti



Javier María González Gómez

Índice

1. Presentación y lista de publicaciones.....	7
1.1. Presentación.....	7
1.2. Lista de publicaciones.....	7
1.3. Contribuciones del autor en las publicaciones señaladas.....	8
2. El concepto de prosumición y propuesta de investigación.....	13
2.1. Importancia y evolución del concepto.....	13
2.2. La prosumición en los cuentos.....	16
2.3. La propuesta de investigación.....	20
2.4. Justificación de la investigación.....	23
3. Diseño de la investigación.....	27
3.1. Objetivos y preguntas de investigación.....	27
3.2. Metodología.....	28
3.3. Etapas de la investigación.....	31
4. Artículos.....	35
4.1. Narrar, transponer, prosumir: la participación en el acto de comunicar.....	35
4.2. Declaración de coautoría.....	49
4.2.1. “La gatta cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) I: Los cuentos en contextos de crisis.....	51
4.2.2. “La gatta cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) II: El sentido de los cuentos y el concepto de prosumición.....	67
5. Resultados y discusión.....	81
5.1. Resultados (contestando a los objetivos y preguntas de investigación).....	81
5.2. Discusión.....	84
5.2.1. Prosumición y narrativa de ficción.....	85
5.2.2. Prosumición y plataformas.....	87
5.2.3. Prosumición y evolución de los mercados.....	88
5.2.4. Prosumición y creación.....	90
5.2.5. Prosumición y participación colaborativa.....	91
5.2.6. Aportes de esta tesis.....	93
6. Conclusiones.....	97

6.1. Posibles líneas de investigación.....	98
7. Bibliografía.....	99

Nota de autoría: Las fechas que aparecen entre paréntesis “()” en las citas textuales e intertextuales corresponden a las ediciones de las que se dispone, no a los documentos originales. En el apartado 7. **Bibliografía** aparecen las fechas de los documentos originales de las que se tiene constancia entre corchetes “[]”.

1. Presentación y lista de publicaciones

Esta tesis por compendio de publicaciones propone tres trabajos estrechamente relacionados que tienen como núcleo central la investigación de los procesos de prosumición que se dan en las narrativas de ficción ofrecidas por los cuentos.

1.1. Presentación

La prosumición es una idea que cobró relevancia en el ámbito del marketing y de internet a finales del siglo XX, pero que desde entonces se ha empleado también para observar cómo los públicos se involucran en la creación de contenidos en la era de las plataformas. La contribución principal de este trabajo es, precisamente, la aplicación de este concepto por primera vez a los cuentos, para reflexionar sobre cómo se generan, enriquecen y transforman con las aportaciones de autoría, públicos y contextos.

El concepto de prosumición no se produce como una mera interacción sino como una combinación de los procesos de producción y de consumo. Alvin Toffler (1980) acuñó el término, refiriéndose al proceso de transformación de la/el consumidora/or de la era industrial en una figura postindustrial en la que se difuminan los límites entre quien produce y quien consume y que en la actualidad se articula gracias a las posibilidades que ofrecen los contenidos digitales y la comunicación en la red.

Las tres publicaciones aquí resumidas utilizan esta perspectiva para tratar la forma en la que la transmisión de los cuentos asume también una forma de prosumición, de cómo quien transmite y quien recibe la/el narración/cuento imprimen necesariamente carácter e inflexión a dicha/o narración/cuento en cada momento y contexto. Se utilizan los estudios aportados por Vladimir Propp en 1928, Bruno Bettelheim en 1977 y Blanca Álvarez en 2011. La pregunta de investigación que comprende las tres publicaciones es: si se entiende la prosumición como la intervención en una determinada narración ¿Los cuentos se prosumen?

En paralelo se propone un marco conceptual que busca expandir el concepto de prosumición más allá del momento de su concepción, que establezca una validez más diversa y compleja que la atribuida por quienes la han observado con anterioridad. Dicho marco basa sus cimientos en los principios establecidos por Alvin Toffler en 1980 y expandidos por Henry Jenkins en 2003. Esta tesis por compendio incluye tres capítulos de libro, publicados por editoriales de prestigio entre 2021 y 2023. A continuación, se especifican sus referencias.

1.2. Lista de publicaciones

González Gómez, J. M. (2021a). Narrar, transponer, prosumir: la participación en el acto de comunicar. En Blanco Pérez, M. (ed). *El progreso de la comunicación en la era de los prosumidores*. Madrid: Dykinson, 947-965. ISBN: 978-84-1377-644-6.

González Gómez, J. M., Achón, J. A. & Gutiérrez, M. (2023a). “La gatta cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) I: Los cuentos en contextos de crisis. En Pérez, E. & Arrieta, L. (eds). *Comunicación en crisis: transformar comunicando, comunicar transformando*. Granada: Comares. ISBN: 978-84-1369-485-6.

González Gómez, J. M., Gutiérrez, M. & Achón, J. A. (2023b). “La gatta cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) II: El sentido de los cuentos y el concepto de prosumición. En Pérez, E. & Arrieta, L. (eds). *Comunicación en crisis: transformar comunicando, comunicar transformando*. Granada: Comares. ISBN: 978-84-1369-485-6.

1.3. Contribuciones del autor en las publicaciones señaladas

Cada publicación trata de arrojar luz sobre diferentes aspectos del proceso de prosumición que se da en los cuentos.

El primer trabajo se centra en la localización de los cambios que se producen entre las diferentes versiones del cuento de extracción oral europea “Blancanieves”, de modo que se intenta poner de relevancia el papel de la prosumición como mecanismo que revela, motiva e incorpora dichos cambios. A tal efecto propone un nuevo concepto en el ámbito de la comunicación, la nuclearización transmedial.

Los artículos dos y tres, a pesar de presentarse de manera separada, forman parte del mismo libro y conforman una unidad. En ellos se trata de analizar cómo la prosumición entabla un diálogo entre quienes crean y quienes consumen, poniendo de relevancia elementos tan trascendentes como el contexto que rodea al propio cuento en el momento en el que es narrado y el reflejo de la propia autoría en su narración, que conforman lo que a posteriori será nuclearización transmedial.

De este modo, los tres trabajos pretenden abordar diferentes aspectos insertos en el acto de la prosumición de cuentos, ya sea de manera analógica o digital.

A continuación, se ofrecen las principales contribuciones del autor de la presente memoria a cada investigación.

(González Gómez, J. M., 2021a).

Narrar, transponer, prosumir: la participación en el acto de comunicar
Aportes de la publicación

Esta investigación original contribuye a: primero, poner de relevancia los límites del análisis formal de los cuentos llevado a cabo por Propp (Propp et al., 1998).

Segundo, confirmar que mediante la combinación de estructura narrativa, personajes y situaciones arquetípicas o arquetipos situacionales (Propp et al., 1998) se pueden obtener tantas transposiciones narrativas como personas puedan recibir la narración inicial y decidan emitirla de nuevo (McLuhan et al., 1987).

Tercero, exponer cómo quien decidiese intervenir en cualquiera de sus formas en cualquiera de las transposiciones previas de una determinada narración (Jenkins, 2009) crearía una nueva, esta vez transmedia, convirtiéndose así en prosumidora/or. (Jenkins, 2009).

Y cuarto, hacer notar que existen tantas narraciones transmedia como personas decidan intervenir en la historia original (McLuhan, 1987 & Jenkins, 2009).

A tal efecto se considera relevante la inclusión de los aportes proporcionados por los diversos trabajos prácticos derivados del artículo y su ponencia¹. Entre ellos se encuentran diversas narraciones transmedia basadas en los cuentos seleccionados para la elaboración de la presente memoria y que se utilizaron para la presentación del artículo en el congreso Nodos del conocimiento 2020 en el que fue seleccionado para su posterior publicación. Esta ponencia y sus trabajos derivados están creados exclusivamente por el autor del presente documento y fueron concebidos en formato de vídeo siendo en sí mismos narraciones transmedia resultantes de la nuclearización transmedial que revelan la evolución que han sufrido los cuentos de “Blancanieves” y “Cenicienta” desde, de manera aproximada, el año 150 de nuestra era hasta el año 2022.

En este artículo, el autor de la presente memoria ha aportado el análisis narratológico, desde la perspectiva de la comunicación y de los cánones que rigen los cuentos (Propp et al., 1998; Bettelheim et al., 1977; Rousseau, 1994 & Álvarez, 2011). Dicha perspectiva permite su desmembración en estructura narrativa, personajes y

¹ <https://cutt.ly/R25eZ6J>

arquetipos situacionales de manera que se propicia la separación de las distintas narraciones en tres actos en los que los personajes se desarrollan en las tramas en un arco espacio-temporal concreto. De la misma manera ha aportado los cimientos proporcionando y fijando el punto de vista de los dos artículos siguientes al plantear la prosumición como el diálogo resultante entre quien narra, su espacio, su tiempo y sus distintos públicos destinatarios. Así mismo ha consensuado con el resto de la autoría de ambos artículos los campos de actuación en los que se ha de intervenir para detectar dicho diálogo y ponerlo de relieve en la investigación. De este modo la nuclearización transmedial se pone de manifiesto a través de la suma o resta de información en la intervención de los relatos.

(González Gómez, J. M. et al., 2023a)

“La Gatta Cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) I: los cuentos en contextos de crisis

Aportes de la publicación

Las narraciones estudiadas en este análisis tienen en común sus personajes y dilemas. Esta investigación se centra en examinar los escenarios en los que se mueven dichos personajes y se desarrollan dichos dilemas para determinar qué comportamiento sería esperable debido a la época en que transcurren, los valores del momento y las estructuras de poder existentes. Se comparan esos comportamientos a la luz de sus respectivos contextos históricos.

Los aportes del autor de la presente memoria a la citada obra colectiva son tres. Primero, el análisis de ambas narraciones desde sus invariables según lo establecido por Propp (Propp et al., 1998). Este análisis, con su trascendencia, se ve limitado por su propio planteamiento en cuanto que, al no contemplar ni los añadidos ni las novedades, no arroja luz más allá de los invariantes y aspectos formales. Los personajes, los arquetipos situacionales y las estructuras narrativas de ambas historias son muy similares a la luz del citado análisis (González et al., 2023a).

Segundo, el recurrir a los trabajos aportados por Henry Jenkins (Jenkins, 2009) para intentar averiguar si son actos de prosumición los que motivan los añadidos y las novedades entre ambas narraciones. Si la prosumición se entiende como el diálogo que establece una narración con sus públicos, se puede decir que tiene su raíz en los orígenes de la comunicación. Por tanto sería posible que la prosumición motivase estos cambios. Del mismo modo ambas comparaciones son pasadas por el tamiz propuesto por Marshall McLuhan en 1987 en el cual establecía que todo contenido genera, a su vez, nuevo contenido (McLuhan, 1987 & González et al., 2023a).

Y tercero, la propuesta de inclusión, más allá de lo concebido por Toffler, de la prosumición en los cambios que motivan las narraciones que articulan las plataformas en la internet de 2022 (González et al., 2023a).

Los tres aportes ayudan a la posible comparación que se presenta en el primer artículo colectivo.

(González Gómez, J. M. et al., 2023b)

“La Gatta Cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) II: el sentido de los cuentos y el concepto de prosumición

Aportes de la publicación

Cabe destacar, de nuevo, en este punto que tanto este artículo como el anterior forman una unidad temática. Sobre la base de la comparación entre “La Gatta” y “Cinderella” realizada en el segundo artículo colectivo, el análisis observa en detalle el

comportamiento de los personajes en relación con los tres escenarios consensuados desde la autoría (González et al., 2023b).

Las aportaciones del autor de la presente memoria al segundo artículo colectivo son tres.

Primero, el propio análisis de cada escenario en relación a cada personaje o grupo de personajes y la época en la que fue narrado el cuento.

Segundo, al comparar las narraciones bajo el prisma de Propp (Propp et al., 1998), Bettelheim (Bettelheim et al., 1977) y Álvarez (Álvarez, 2011) se ponen de relevancia las novedades y los añadidos referentes a cada uno de los escenarios, personajes o situaciones (González et al., 2023b).

Tercero, poner de manifiesto cómo cada uno de los ámbitos elegidos está relacionado con cada uno de los aspectos de la narración. Mientras, a su vez, se relacionan con su contexto. De manera que los tres escenarios permiten revelar el contexto al que se refieren en cada narración (González et al., 2023b).

A continuación se expone de manera gráfica la correspondencia entre los objetivos de esta tesis y cada uno de los capítulos compilados:

Tabla1: correspondencia entre los objetivos de la tesis y cada uno de los capítulos compilados			
Objetivo de la tesis	Capítulo compilado		
	(González Gómez, J. M., 2021a). Narrar, transponer, prosumir: la participación en el acto de comunicar	(González Gómez, J. M. et al., 2023a) “La Gatta Cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) I: los cuentos en contextos de crisis	(González Gómez, J. M. et al., 2023b) “La Gatta Cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) II: el sentido de los cuentos y el concepto de prosumición
Aportes conceptuales:	✓	✓	✓
Nuevo concepto	✓		
Nueva aplicación	✓	✓	✓
Espectro extrapolable	✓	✓	✓
Aportes instrumentales:		✓	✓
Ampliación del método		✓	✓

Aplicación del método	✓	✓	✓
Reflejo de la autoría	✓	✓	✓
Reflejo del contexto	✓	✓	✓
Consecución de objetivos	✓	✓	✓
Fuente: el autor.			

2. El concepto de prosumición y propuesta de investigación

En este epígrafe se revisan los aspectos relevantes del conocimiento previo sobre la prosumición que conducen a los avances de esta memoria. Asimismo, se argumenta el interés de esta investigación y se formulan sus objetivos.

En 1980 Alvin Toffler proponía el término prosumición para denominar el acto de consumir y producir a la vez partiendo de lo consumido (Toffler, 1980). Esto significa que Toffler presintió la saturación del mercado sobre la base de su especialización, por lo que quienes participasen de él se verían en la necesidad de producir sus propios contenidos para cubrir las carencias dejadas por quienes sólo producen (Toffler, 1980).

Posteriormente, el manifiesto Cluetrain (Levine et al., 2008), sin hablar explícitamente de prosumición, pondría de relevancia cómo las empresas debían estar preparadas ante la posibilidad de que quien consume sus productos o servicios se comunique, organice y reaccione, logrando influir en las decisiones de la propia empresa (Levine et al., 2008). Que consumidoras y consumidores se pudieran comunicar de forma horizontal entre ellas y vertical con la empresa gracias a las tecnologías digitales suponía un cambio de paradigma. Ello haría imposible que las compañías pudieran lanzar productos al mercado de manera azarosa y sin tener en cuenta a sus públicos y clientes/es. Ha de tenerse en cuenta el ahorro que supondría y actualmente supone en estudios de mercado y recopilación de datos para la elaboración de perfiles. En la actualidad, estos datos son parte del pago que se realiza a la hora de ejercer la prosumición desde las plataformas digitales de 2022.

Eso significa que, a partir de la popularización de la web en la década de los noventa y principios del presente siglo, las empresas tendrían que tener en cuenta lo que, en retrospectiva, se puede pensar como prosumición; porque de ella depende, en gran medida el éxito de sus servicios y productos. En definitiva, la prosumición se pensó para explicar en parte la producción, el consumo y distribución de bienes y servicios en una economía posindustrial en la que emergían las tecnologías de la información y comunicación basadas en la digitalización. Posteriormente, la prosumición, como se verá, se vio afectada por la dataficación de toda interacción humana (Baack 2015 & van Dijck 2014), primero, y por la plataformización de los contenidos culturales después (van Dijck, Poell, and de Waal 2018; Nieborg and Poell 2018; Poell, Nieborg, & van Dijck 2019). En la era de la plataformización, esa prosumición se transforma.

2.1. Importancia y evolución del concepto

Desde su formulación el término de prosumición se ha usado como concepto en diversas disciplinas, áreas y campos de aplicación.

En el campo de las energías renovables, por ejemplo, prosumidoras/es son organizaciones u hogares que producen excedentes energéticos y los implementan en una red de distribución; mientras que en otros momentos (cuando sus necesidades de energía superan su propia producción) consumen energía de esa red. Esto lo hacen los edificios de forma individual o en conjuntos de ellos, por medio de sistemas alternativos de producción de electricidad y que están conectados a una red. A este sistema de producción autónoma de energía y su aporte a la red se ha denominado también en este ámbito prosumición (Bellekom et al., 2016).

La economía colaborativa es otro contexto en el que las/os individuos/os pueden actuar como prosumidoras/es. Por ejemplo, las personas pueden ser proveedoras de servicios (p. ej., anfitrionas/es de Airbnb o conductoras/es de BlaBlaCar) y consumidoras (p. ej., huéspedes de Airbnb, pasajeras/os de BlaBlaCar). En este sentido, quien prosume puede fomentar la economía colaborativa (Lang et al., 2020). Se ha relacionado la cultura de la prosumición con el concepto de McDonaldización, entendida como lo hizo el

sociólogo George Ritzer (1996), quien, refiriéndose al modelo de negocio de McDonald's, se fijó en que la eficiencia comercial estaba cada vez más basada en que las y los clientes/es invirtieran su esfuerzo y tiempo en la generación de servicios (p.ej., recogiendo los restos de sus consumiciones en los restaurantes) (Ritzer, 1996). La McDonaldización hace que quien presume realice trabajo no remunerado (Ritzer, 1996). La idea de Ritzer de McDonaldización es una extensión de la teoría de Max Weber de la racionalización de la sociedad y la cultura moderna (Weber, 1994). Weber usó la expresión jaula de hierro para describir los efectos estratificadores de la vida burocratizada (Weber, 1994), y Ritzer aplicó esta idea al sistema social occidental del siglo XXI (Ritzer, 1996). Ritzer sostiene que los restaurantes McDonalds se han convertido en el mejor ejemplo de las formas actuales de racionalidad instrumental (Ritzer, 1996).

Las personas prosumidoras son definidas como individuos/os que consumen y producen valor, ya sea para el autoconsumo o el consumo de otras/os, y pueden recibir incentivos implícitos o explícitos de las organizaciones involucradas en el intercambio (Lang et al., 2020). El término puede también referirse a una persona que utiliza la producción entre pares basada en los bienes comunes. En el mundo digital y en línea, prosumidora/or se usa para describir a quienes compran en línea en el siglo XXI porque no solo consumen productos o servicios, sino que también pueden generar sus propios objetos (p.ej., una joya con iniciales o una persiana a medida).

También (Lang et al., 2020) han hablado del surgimiento de seis tipos de prosumidores o prosumidoras durante la crisis del COVID-19: hazlo tú misma/o, de autoservicio, personalizadas/os, colaborativas/os, monetizadas/os y económicas/os (Lang et al., 2020). (Lang et al., 2020) desarrollan una taxonomía de prosumidoras/es, sus características diferenciadoras y el grado en que son útiles para superar los desafíos de la COVID-19.

La confusión de los roles de personas consumidoras y productoras tiene su origen en los movimientos cooperativos que surgieron durante varias crisis económicas (p.ej., durante la Gran Depresión de la década de 1930). Marshall McLuhan y Barrington Nevitt sugirieron en su artículo “*Take Today*” (McLuhan et al., 1972) que, gracias a la tecnología eléctrica, la/el humana/o consumidora/or se convertiría en productora/or. McLuhan y Nevitt sugieren que, a velocidades eléctricas, quien consume se convierte en quien produce a medida que el público se convierte en participante (McLuhan et al., 1972). Esta observación adelanta el surgimiento de las plataformas, como *YouTube*, *Flickr*, *Facebook* y *Twitter*, que no generan ninguno de sus contenidos, sino que se basan en monetizar contenidos y datos generados por perfiles gestionados por usuarias y usuarios. Asimismo, predijeron también la disponibilidad masiva de herramientas que permiten a cualquier persona crear un espacio digital perenne como un blog o un sitio web personal y convertirse en su propia/o editora/or.

Bruns usa el término *produser* (Bruns, 2006), como la fusión de productora/or y consumidora/or, una creación de contenido dirigida por quien usa que tiene lugar en un entorno interactivo. El término híbrido *produser* se refiere a quien se dedica a la actividad de *produsage*, o la construcción colaborativa continua y la ampliación del contenido existente en busca de mejoras adicionales (Bruns et al., 2011).

Si se tiene en cuenta el trabajo posteriormente aportado por Axel Bruns en 2013 (Bruns, 2013) se puede observar como la promesa realizada por O’reilly (O’reilly, 2005) se materializaba en redes sociales a través de plataformas de creación/participación (Bruns, 2013) que desembocan en nuevas narraciones (González, 2021b).

Ahondando en lo expuesto en el estudio presentado en 2020 acerca de la participación en las campañas electorales a través de las redes sociales (Yamamoto et al.,

2020), se deduce que la contraposición de narraciones en redes sociales puede fomentar la participación de la audiencia. No solo fomenta la participación, sino que fomenta la discusión a través de dicotomías básicas (González, 2021b), proporcionando así el marco narrativo dirigido del que gozan las plataformas de participación (González, 2021b).

El movimiento prosumidor basa sus cimientos sobre la definición de Toffler que supo ubicar a quien consume y su evolución hacia quien prosume (Philip, 1986). Desde el punto de vista de la mercadotecnia, la prosumición genera un nuevo espacio en el mercado mientras cubre otro que hasta entonces cubría el mismo/propio mercado (Philip, 1986). Como se ha explicado, la prosumición hace referencia a la sustitución de quien sólo consume por quien además de consumir produce un determinado bien o servicio (Toffler, 1980). Por lo tanto, es asumible que exista cierta predisposición humana hacia la prosumición (Xie et al., 2008).

Aunque muchas de esas ideas subyacen en los procesos comunicativos prosumidores, aquí el enfoque no es cómo las personas consumen productos o servicios, sino cómo se transforman y comunican, y concretamente, cómo comunican los cuentos. La hipótesis de base es que, desde que existe la comunicación existe cierto grado de prosumición, y si se tienen en cuenta las principales definiciones sobre la prosumición en comunicación es posible entender el por qué.

En 1948 el sociólogo Harold Laswell presentó un modelo comunicacional basado en el de Aristóteles que sigue vigente en el actual 2022 (Laswell, 1948). Posteriormente, en 1963, el comunicólogo Raymond B. Nixon proporcionó una serie de modificaciones que permitieron una visión más amplia de lo que se conoce como comunicación (Nixon, 1963). Este esquema pone en valor los elementos que se requieren para que la comunicación se produzca. A saber: un ente emisor, un mensaje codificado de manera concreta a transmitir a través de un determinado medio o canal para que un ente receptor lo registre a través del canal establecido, lo descodifique y haga saber al ente emisor que lo ha recibido de manera correcta (Aristóteles, et al., 2005; Laswell, 1948 & Nixon, 1963), como se ve en la Tabla 2.

Tabla 2: Esquema comunicativo de Laswell y Nixon basado en Aristóteles				
Ente Emisor→	Mensaje→	Código→	Canal→	Ente Receptor
↙	←	Retroalimentación	←	↘
Fuente: el autor a partir de Aristóteles et al., 2005; Laswell, 1948 & Nixon, 1963				

La Tabla 2 representa la manera en la que se produce la comunicación de acuerdo con Aristóteles, Laswell y Nixon (Aristóteles et al., 2005; Laswell, 1948 & Nixon, 1963). Un ente emisor envía un mensaje codificado a través de un canal a un ente receptor. El ente receptor lo registra a través del mismo canal, lo descodifica y se lo hace saber al ente emisor. El ente emisor recibe la retroalimentación y confirma la correcta recepción, descodificación y comprensión del mensaje (Aristóteles et al., 2005; Laswell, 1948 & Nixon, 1963).

Un ejemplo analizado en este trabajo puede ser Basile (como ente emisor) contando una historia entendida como una unidad (mensaje) de forma oral (canal boca-oído) en el dialecto napolitano (código) a quienes formasen la corte (ente receptor) y éstas/os manifestasen su opinión al propio Basile (retroalimentación entre ente emisor y ente receptor) de forma oral (a través del mismo canal boca-oído), con el mismo código, el dialecto napolitano (Aristóteles et al., 2005; Laswell, 1948 & Nixon, 1963).

A la luz del concepto de esquema comunicativo que se ha tratado de describir en los párrafos anteriores, McLuhan postuló en 1987 que todo contenido genera a su vez nuevo contenido (McLuhan et al., 1987). Esto significa que la diferencia existente entre

cualquiera de las partes que componen la comunicación, según el esquema, debe ser lo menor posible. De este modo, la comunicación será más precisa. Así cualquier pérdida de información o discordancia entre cualquiera de sus elementos genera la modificación de la comunicación a través de un nuevo mensaje que, por definición difiere del previo (McLuhan et al., 1987).

Esta visión de la/el receptora/or transformadora/or del mensaje en el que dicha persona receptora se identifica con la consumidora puede verse como un caso particular del concepto original de la prosumición proveniente del mundo de la economía, ya citado en el punto anterior y contemplado en el libro de 1980, *The Third Wave*² (Toffler, 1980), en el que el futurólogo Alvin Toffler acuñó el término “prosumidor” cuando predijo que el papel de quienes producen y quienes consumen comenzaría a desdibujarse y fusionarse (aunque lo esbozó en su libro *Future Shock*³ de 1970) (Toffler, 1970). Toffler imaginó un mercado altamente saturado a medida que la producción en masa de productos estandarizados comenzara a satisfacer las demandas básicas de las/os consumidoras/es (Toffler, 1980). Para continuar aumentando las ganancias, las empresas iniciarían un proceso de personalización en masa, es decir, la producción en masa de productos altamente personalizados (Toffler, 1980).

Para llegar al uso del concepto de prosumición en el ámbito de las transformaciones de los cuentos y narraciones deben tenerse en cuenta otras aportaciones realizadas en el ámbito de la comunicación.

Cabe citar en primer lugar la obra publicada en 1991 por la Universidad de California en la que Marsha Kinder puso en valor la multimediación de los contenidos como futura forma narrativa, entendida como la diversificación de una determinada historia durante su narración a través de distintos medios (Kinder, 1991). Para ello mostraba diferentes ejemplos en los que una misma narración se emitía a través de diferentes medios y canales, pero de manera individual, es decir, no conectados entre sí. Texto, película, serie de televisión, videojuego 2.0 o espectáculo teatral (Kinder, 1991).

La aportación de Marsha Kinder al esquema comunicativo refleja la evolución de la narrativa gracias a la inclusión de nuevos medios que cuentan la misma historia, ampliando los límites formales propios de cada medio. Se contempla así el concepto de *media* como contenedor de un determinado relato (texto, partitura, sonido o imagen) que se diversifica en las narraciones *multimedia*, como resultado de los distintos contenedores independientes pero simultáneos (audiolibros o videojuegos 2.0) (Kinder, 1991).

Por otra parte, Henry Jenkins en 2003 fue quien acuñó el concepto de narración transmedia a través de su artículo titulado *Cultural Convergence*⁴ (Jenkins, 2009). En su artículo, Jenkins (Jenkins, 2009) sugería que la convergencia de medios que se estaba dando en 2003 acabaría por convertir a quien consume narraciones en quien las produce, creando así la figura de quien prosume (Jenkins, 2009). Las narraciones resultantes son narraciones transmedia, puesto que se valen de tantos medios, canales, formatos y soportes, conectados entre sí, como se precisen para su elaboración (Jenkins, 2009). Estas narraciones utilizan elementos previos que complementan la narración original, avanzando en la dirección deseada por quien las elabora (Jenkins, 2009). Los únicos límites que poseen estas narraciones son los que se impone la persona que prosume (Jenkins, 2009).

2.2. La prosumición en los cuentos

² *La Tercera Ola* (Toffler, 1980)

³ *El Shock del Futuro* (Toffler, 1970)

⁴ *Convergencia Cultural* (Jenkins, 2009)

Las primeras narraciones llegan a las personas en forma de cuentos que buscan alentar la virtud y advertir del peligro (Wolf, 2010). Sin embargo, las primeras transposiciones de las que se tiene constancia escrita no estaban destinadas únicamente a la infancia. Un ejemplo son las transposiciones como “*Ερς και ψυχής*”⁵ de Lucio Apuleyo (Apuleyo, 1937), “*La schiavottella*”⁶ a partir de su reedición de 1674, de Giambattista Basile (Basile et al., 2019), “*Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*”⁷ de Charles Perrault (Perrault et al., 2016), “*De røde Skoe*”⁸ de Hans Christian Andersen (Andersen et al., 2020), “*Schneewittchen*”⁹ y “*Aschenputtel*”¹⁰ de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm (Grimm et al., 2019) o “*Snow White and the Seven Dwarfs*”¹¹ y “*Cinderella*”¹² de Walter E. Disney (Disney et al., 1937 & 1950) entre otras/os.

Lucio Apuleyo (125-170), Giambattista Basile (1566-1632), Charles Perrault (1628-1703), Jacob y Wilhelm Grimm (1785-1863 y 1786-1859), Hans Christian Andersen (1805-1875), Walter Elías Disney (1901-1966), Netflix (1997) o Tik-Tok (2018) entre otras/os, son los recopiladores más destacables dentro del ámbito de esta investigación. Todos ellos, salvo los actuales entes, comparten una serie de singularidades tales como el sexo, la procedencia o la clase social ante la que exponían sus versiones de los cuentos. Todos ellos fueron varones, blancos, de ascendencia europea y exhibían sus cuentos ante un público más que selecto, seleccionado (González et al., 2021a).

Contar y escuchar cuentos forma parte de la comunicación humana. La transmisión de mensajes en forma de cuentos es una manera sencilla de impartir conocimientos (Propp et al., 1998). En este sentido los cuentos comparten lugares comunes, pero no así sus inflexiones sobre ellos (González, 2021a). Así en sus diferentes versiones, las tramas son expresadas de forma dicotómica y maniquea con el objetivo de simplificar el contenido (González, 2021a), y es precisamente esta naturaleza maniquea la que logra que, en lo relatado, las estructuras narrativas, los personajes y los arquetipos situacionales sean recurrentes (González, 2021a) y converjan, dejando la puerta abierta para que quien no se identifique con lo relatado pueda, si así lo desea, intervenir en ello (González et al., 2023b). De esta forma, se propone aquí el estudio de la variación de los cuentos para la profundización en el concepto propuesto de prosumición, que en definitiva se refiere al conocimiento de la interacción entre autoría y público a través, precisamente, de los matices que se pierden desde una visión más centrada en los invariantes (González et al., 2023a & 2023b). Esto puede apreciarse en los artículos publicados, en los que se concluye que “*La Gatta*” es mucho más compleja y ambiciosa en su trama, personajes y mensajes que “*Cinderella*” (González et al., 2023a & 2023b). Es por ello que se busca hacer hincapié en la importancia de las obras/cuentos de manera individual, como unidades o partes con las que el público destinatario pueda, a posteriori y gracias a la prosumición entendida como la interacción entre autoría y público, construir un todo.

En el siglo segundo de nuestra era, Lucio Apuleyo gozó de la posibilidad de escuchar y contar historias a lo largo de su vida gracias a su condición de ciudadano romano (Apuleyo et al., 1937). Su obra, “*El asno de oro*” —una adaptación de un original griego “*Λούκιος ἢ ὄνος*”¹³ —, narra las aventuras de Lucio, un joven obsesionado con la

⁵ “*Eros y Psique*” (Apuleyo et al., 1937)

⁶ “*La esclavita*” (Basile et al., 2019)

⁷ “*Cenicienta o el zapatito de cristal*” (Perrault et al., 2016)

⁸ “*Las Zapatillas rojas*” (Andersen et al., 2020)

⁹ “*Blancanieves*” (Grimm et al., 2019)

¹⁰ “*Cenicienta*” (Grimm et al., 2019)

¹¹ “*Blancanieves y los Siete Enanitos*” (Disney et al., 1937)

¹² “*Cenicienta*” (Disney et al., 1950)

¹³ “*Lucio y el asno*” (Apuleyo, e150)

magia que se transforma accidentalmente en asno. Entre sus diversos pasajes puede encontrarse el relato de “Eros y Psique” que antecede tanto a “Cenicienta” como a “Blancanieves” (Apuleyo et al., 1937). Así, la labor de Apuleyo como transpositor de los cuentos estaba diseñada para ser ejecutada ante un público similar a él. Aunque no se puede comprobar, es de esperar que este público adinerado y, según la tratadística (Astete, 1598), supuestamente letrado apreciaba la incorporación de sus propias aportaciones y perspectivas en las historias de extracción oral popular. Es decir, intervenía —prosumía, aunque sea un término anacrónico— en las historias que se le contaban.

En el siglo XVII Giambattista Basile gozó de ese privilegio de una manera diferente. Sus viajes como mercenario o militar al servicio de los diferentes señores de los reinos y ciudades estado de la Italia de la época le propiciaron un escenario idóneo en el que escuchar y narrar sus versiones de los cuentos (Basile, 2017). Estos cuentos eran expuestos ante un público cortesano, por ende, opulento y supuestamente, según la tratadística de Astete (Astete, 1598), instruido, en esto similar a los públicos de Apuleyo. En este sentido, puede afirmarse que los textos redactados por Basile pretendían ser críticos con la sociedad en la que vivía y sus diferentes integrantes (González et al., 2023a). La participación de los públicos en la forma que adopta el relato/cuento y sus interpretaciones, en este caso, sería la transformación de la oralidad a la escritura por parte de Basile y de la escritura, de nuevo a la oralidad, donde la audiencia los recibía. Es decir, de la extracción oral a la transposición escrita ya marca un primer acto de prosumición y de la transposición escrita, de nuevo, a la oralidad marca un segundo acto de prosumición. La interacción de la audiencia con Basile es inmediata, con lo que la retroalimentación cierra el círculo comunicativo (Aristóteles et al., 2005; Laswell, 1948; Nixon, 1963 & Jenkins, 2009).

A finales de ese mismo siglo, Charles Perrault publicó otra adaptación del cuento de extracción oral “Cenicienta” (Perrault, 2016), en la que se incluyen elementos que atemperan la crudeza de los originarios de Apuleyo, Basile y la posterior primera edición de los hermanos Grimm. Por ejemplo, en el caso de la supresión del asesinato de la madre a manos de su hija (Perrault, 2016) o pasando de dormir en la cocina a dormir en el desván (Perrault, 2016). Esto podría considerarse resultado de un proceso de prosumición, ya que los públicos de la época no hubieran tolerado o entendido asuntos como el matricidio. Por otro lado, Perrault dotó de mayor carga mágica a su narración/cuento, haciendo que perdurase a lo largo de futuras transposiciones gracias a la fantasía que emana del mismo relato/cuento (Bernardó et al., 2004), como puede ser la atribución de condiciones de hada a un ser humano. Es decir, la madrina de Cenicienta es una persona de carne y hueso que, además, es un hada. Las atribuciones prerrománticas de la sinestesia en la literatura son propias de los cuentos de extracción oral europea. De esta manera se descubre la posibilidad de que el público pueda identificarse con la madrina añadiendo, además de un acto de prosumición, un elemento que antecede al movimiento romántico.

Ya en el siglo XIX, los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm retomaron los cuentos (Grimm, 1812 & 1815) como parte de la reivindicación de la cultura popular alemana. Esta reivindicación es la respuesta a las invasiones napoleónicas del momento y era del agrado de los públicos a los que iban dirigidos dichos cuentos (Grimm, 1812 & 1815). Estos hermanos burgueses expusieron sus cuentos ante un público que, aun siendo adinerado y supuestamente culto, no apreció inicialmente en su justa medida las transposiciones llevadas a cabo en los cuentos (Berlin, 2019). Apenas tres años después de la primera publicación de estos cuentos, los hermanos Grimm presentaron una reedición de sus obras/cuentos con el fin de ampliar su mercado hacia un público que apreciaba más el tinte moralista añadido que la crudeza de los originales (Grimm, 1812 & 1815). La reescritura de las/os narraciones/cuentos apenas tres años después de haber

publicado las/os primeras/os se puede considerar en sí misma un acto de prosumición al servicio del mercado y sus públicos.

A mediados del XIX, en 1845 Hans Christian Andersen rescata el relato predecesor de “La Cenicienta” bajo el título de “*De røde Skoe*”¹⁴. Aunque de procedencia muy humilde, el talento del joven danés no pasó inadvertido ante diferentes personalidades de la época, que demandaban sus escritos (Andersen et al., 2020). De nuevo, el público destinatario de los cuentos es un público culto y adinerado que aprecia más el tinte mágico de Perrault incorporado por Andersen en su versión del cuento (Andersen et al., 2020). La inflexión sobre la magia podría hacer alusión al apadrinamiento del propio Andersen dado que, gracias a éste, pasó de ser un joven humilde a todo un hombre de letras reputado y respetado (Andersen et al., 2020).

Dado que a quienes recibían las/os narraciones/cuentos antes del pasado siglo XX se les suponía un cierto grado de cultura, de ilustración y de conocimiento, si se ampliase el espectro de lo analizado a través de la autoría y obra de Basile y se aplicase al resto de autoría aquí analizada, se podría decir que en todos los casos existe cierto grado de prosumición.

Con la llegada del cine, a comienzos del siglo XX, el estadounidense Walt Disney recopiló, transpuso y emitió una nueva versión de estos cuentos diseminada a lo largo de las décadas. Esta última es la prosumición más evidente, puesto que el cambio de medio (del escrito al medio audiovisual) difundió aún más los cuentos originales, ampliando el espectro de público al que se dirigía. La novedad del medio (apenas 22 años) atrajo la mirada del mundo entero (González, 2021a). A modo de ilustración cabe destacar que, en EE. UU a marzo de 2014, un total de 100 millones de espectadores habían visto la serie de televisión Mickey Mouse (2013-2019) y era emitida en 160 países (Disney Channel, 2014). En 1937, por primera vez, la prosumición en los cuentos se daba de forma global. El cine daba voz, forma, color y acción a una serie de personajes tan solo recogidas/os hasta entonces en medios escritos y gráficos reconstruidas/os en el imaginario de un público expandido y limitado por su época (González, 2021a). Las narraciones de los cuentos de Disney no sólo conectaban con el público de todas las edades y clases sociales, sino que además diferentes personalidades demandaban su atención (González, 2021a). Al éxito audiovisual desatado por la acogida de las transposiciones de los cuentos en forma de películas le acompañó la comercialización de productos de toda índole. Juguetes, bandas sonoras, perfumes, disfraces, complementos decorativos de todas clases, libros de cocina, videojuegos, jabones, comestibles y un largo etcétera rodean hoy el imaginario de casi todo el mundo occidental en relación a los citados cuentos. Por lo tanto, son las/os narraciones/cuentos más prosumidas e intervenidas por su público en cualquiera de sus facetas (González, 2021a).

En el siglo XXI, se generó un nuevo sector cuaternario basado en el conocimiento y en servicios como la generación e intercambio de información, tecnología e investigación. Este sector se ha caracterizado por la digitalización y dataficación de los contenidos (narraciones/cuentos) (Baack, 2015) y su posterior plataformización (Poell et al., 2019). De los medios que vehiculan contenidos en el siglo XX se evoluciona hacia una convergencia de distintos medios multimedia —varios medios de comunicación combinados, como texto, fotografías, imágenes de video o sonido— con las posibilidades técnicas que ofrece la web, hasta llegar finalmente a una convergencia mayor que se genera con la plataformización de los contenidos a través de diferentes medios y plataformas de comunicación, y que requiere la participación activa de los públicos (Jenkins, 2009 & González, 2021b).

¹⁴ “Las zapatillas rojas” (Andersen et al., 2020)

Si se utiliza el concepto de prosumición (Toffler, 1980) y se traslada a la forma en la que en una sociedad tecnológicamente avanzada se relacionan quien produce y quien consume en el ámbito de la creación de narraciones, este concepto así aplicado al campo de estudio adquiere una nueva relevancia al permitir un análisis en que algunos aspectos de la prosumición actual ponen de relieve una sociedad y su contexto (González et al., 2023a).

2.3. La propuesta de investigación

Para ilustrar la importancia de la prosumición en los cuentos se han seleccionado dos ejemplos entre los miles que componen la tradición oral europea: los cuentos conocidos en castellano como “Blancanieves” y “Cenicienta”. Estos llegan a 2022 enriquecidos a través de la prosumición que suponen las aportaciones de la diversa autoría recogida anteriormente y sus influencias externas. Ambos relatos reúnen condiciones suficientes para desglosar el concepto de prosumición aplicado a su estudio, objeto principal de este trabajo.

Primero, aunque tienen origen en momentos y geografías diferentes, ambos cuentos son popularizados desde mediados del siglo XVII.

Segundo, su impacto ha llegado hasta los siglos XX y XXI, el primero con el estreno cinematográfico de la película de animación “*Snow White and the Seven Dwarfs*”, producida por Walt Disney y dirigida principalmente por William Cottrel (Disney et al., 1937), y el segundo con los estrenos de sucesivos filmes hasta la versión cinematográfica de “Cinderella” (Cannon et al., 2022) ofrecida por la plataforma Prime Video, propiedad de Amazon Studios a través de Columbia, propiedad de Sony.

Y tercero, su popularidad. La primera recaudó durante su primer fin de semana el equivalente a casi 110 millones de euros de 2020 (Internet Movie Data Base, 2022). En cualquier caso, se considera que aquellos cuentos de extracción oral europea que cumplan los cánones son susceptibles de ser escrutados con el mismo método (González, 2021a).

En este punto de la memoria se busca hacer referencia a la importancia de las/os colecciones/compendios en los cuales se recogen las/os narraciones/cuentos seleccionados para la actual investigación. La parte va antes que el todo, pero hay una suma mínima de partes necesarias para que el todo cumpla su función, fin o cometido, para que la suma mínima de estructura narrativa, personajes y arquetipos situacionales permita la conformación básica cualquier relato/cuento. Es por ello que el origen de las/os colecciones/compendios de los cuentos de tradición oral es difícil de determinar, sobre todo mientras permanecieron sin fijación escrita, dada su naturaleza. En el caso de los ejemplos aquí estudiados, se sabe que las/os primeras/os proceden de la región geográfica que a día de hoy es Italia, que fueron recopiladas por primera vez por Giammbattista Basile y Lucio Apuleyo y publicadas en 1636 y 1650 respectivamente (se quiere recordar que Apuleyo vivió durante las primeras décadas del siglo II y se estima que su colección/compendio fue realizada/o entre el año 140 y el 165 de nuestra era, pero no fue impresa/o hasta el S.XVII), la/el colección/compendio de cuentos de extracción oral de Basile titulada/o *Il Pentamerone*¹⁵ (Basile et al., 2019) y la/el de Apuleyo, *Λούκιος ἡ ὄνος*¹⁶ (Apuleyo et al., 1937) (González, 2021a).

En 1697 el autor francés Charles Perrault, en su colección/compendio de cuentos de extracción oral titulada *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* o *Les Contes de ma mère l'Oye*¹⁷ (Perrault et al., 2016) suprimió, añadió y modificó el relato.

¹⁵ *El pentamerón o El entretenimiento de los pequeños* (Basile et al., 2019)

¹⁶ *Lucio y el asno, Las metamorfosis o El asno de oro* (Apuleyo, el 140-165)

¹⁷ *Historias o cuentos antaño, con moraleja o Los cuentos de mamá ganso* (Perrault et al., 2016)

Sin embargo, no reescribió “Blancanieves” y por lo tanto no está contemplado en su colección/compendio.

En 1812 los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm publican su primera/er colección/compendio conocida/o como *Kinder, und Hausmärchen*¹⁸ (Grimm et al., 2019) haciendo que los cuentos seleccionados sufrieran nuevos cambios. Tres años después, en 1815 se publicó una reedición de la/el mencionada/o colección/compendio que incluía de nuevo ambas versiones de los cuentos y que contenían todavía más cambios en su narrativa.

En 1845 Hans Christian Andersen llega a realizar su recopilación de cuentos recogida en varios volúmenes gracias a una generosa donación, a modo de beca del rey Cristián VIII, que le permitió viajar por toda Europa durante casi tres años (Andersen et al., 2020). En sus viajes llevó a cabo, en esto igual que Basile, dicha recopilación dando lugar a su colección/compendio de cuentos/narraciones de extracción oral titulada/o con el nombre de *Nye Eventyr. Første Bind. Tredie Samling*¹⁹. En dicha colección/compendio se puede apreciar cómo los cuentos de extracción popular adoptan tintes de mayor carga mágica, como los elementos incluidos por Perrault en su colección/compendio frente a la dureza y su posterior moderación ofrecida por la/el primera/er y segunda/o colección/compendio de los Grimm y la/el segunda/o.

Con la llegada de la industria cinematográfica en el primer tercio del siglo XX, un joven dibujante de caricaturas animadas llamado Walter Elías Disney comienza a crear toda una serie de películas basadas en estos cuentos, revisados y compilados bajo el título de *Disney's Classics*²⁰. Entre dichas películas se encuentran por lo menos cinco versiones diferentes de “*Cinderella*”²¹ y una versión de “*Snow White and the Seven Dwarfs*”²². En esta/e colección/compendio de versiones de cuentos de extracción popular, se incluyen elementos todavía más infantiles y destilados, con el objetivo de adaptar estas narraciones a un público específico.

En el actual 2022 quien recopila las historias lo hace a través de plataformas (González Gómez, 2022). Por ello los principales recopiladores son entes. Ya sean plataformas de consumo por demanda o plataformas de creación, los perfiles que las articulan son quienes las mantienen dado que las alimentan a través de su actividad en ellas. Es decir, son sus comportamientos derivados de su uso, voluntarios e involuntarios, los que conforman las nuevas narraciones/cuentos a través de la suma del comportamiento algorítmico o de los perfiles. Así Amazon Studios, Disney+, YouTube o Instagram son los nuevos entes recopiladores de historias/cuentos.

Crono	Autoría/Compendio	Primera edición fecha	Primera edición portada
N	Popular	-	-

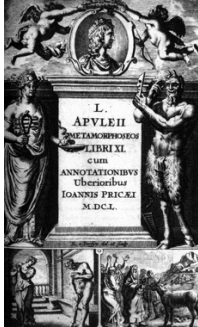

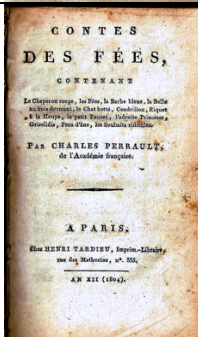
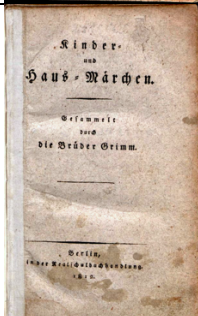
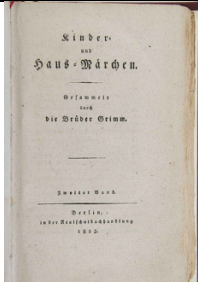
¹⁸ *Cuentos para la infancia y el hogar* (Grimm et al., 2019)

¹⁹ *Cuentos nuevos. Primer tomo. Tercera colección* (Andersen, 1845)

²⁰ *Clásicos Disney* (Disney, 1937)

²¹ “*Cenicienta*” (Disney, 1950)

²² “*Blancanieves y los Siete Enanitos*” (Disney, 1937)

s. II (e150)	Lucio Apuleyo (El Asno de Oro)	(1650)	
s. XVII (1636)	Giambattista Basile (El Pentamerón)	(1674)	
s. XVII (1697)	Charles Perrault (Los Cuentos de Mamá Ganso)	(1697)	
s. XIX (1812)	Jacob & Wilhelm Grimm – I (Cuentos para la Infancia y el Hogar – I)	(1812)	
s. XIX (1815)	Jacob & Wilhelm Grimm – II (Cuentos para la Infancia y el Hogar – II)	(1815)	

s. XIX (1845)	Hans Christian Andersen (Cuentos Nuevos, primer tomo, tercera colección)	(1845)	
s. XX (1937)	Walt Disney Studios (Clásicos Disney)	(1937)	
s. XX (1950)	Walt Disney Studios (Clásicos Disney)	(1950)	
s. XXI (2015)	Walt Disney Studios (Clásicos Disney de Acción Real)	(2015)	
s. XXI (2021)	Amazon Studios (Comportamiento algorítmico o de Perfiles)	(2021)	
Fuente: el autor a través de Price, 1650; Bulifon, 1674; Tardieu, 1697; La biblioteca Estatal de Berlín – patrimonio cultural prusiano, 1812; 1815; Reitzel, 1845; Walt Disney Studios, 1937; 1950; 2015 & Amazon Studios, 2021.			

2.4. Justificación de la investigación

Teniendo presentes los trabajos académicos sobre la importancia de los relatos de origen popular, sus desarrollos en la literatura escrita y su contextualización histórica (González et al., 2023a), en esta investigación se aportan a la literatura dos aspectos cuya consideración se piensa que merece ser tomada en cuenta en el ámbito de la comunicación de narraciones/cuentos:

A) La comprensión del desarrollo del relato inserto en el acto de la prosumición, no tanto como fenómeno puntual sino como proceso continuo de transformación, virtualmente ad infinitum, con fases caracterizadas por la espontaneidad y aleatoriedad de la cultura popular y otras dirigidas desde la intencionalidad de la literatura culta (González et al., 2023a). Como tal, resulta posible su uso aplicado a momentos históricos anteriores a la propia formulación del concepto propuesto por Toffler (Toffler, 1980).

B) La influencia de las nuevas tecnologías del ámbito de la comunicación en el tratamiento contemporáneo de los relatos, tan antiguos como vivos en el imaginario colectivo: la prosumición en las redes y plataformas digitales y su influencia novedosa en los relatos, su contenido y sus mensajes (González, 2021b).

El éxito económico contabilizado en millones de dólares y el alcance de las producciones animadas basadas en estos cuentos clásicos, medido en versiones traducidas (Kothenschulte, 2016), las llevaría a perpetuarse en el tiempo de forma icónica a través de diferentes medios. Gracias a las ventajas que proporciona el medio masivo, el imaginario colectivo ha quedado impregnado de los estilemas propios de la plataformización de los citados cuentos (González, 2021b).

De esta manera las grandes plataformas de consumo por demanda logran imponer las últimas versiones de estas narraciones, influyendo con su oferta accesible y masiva en el gran público, de forma que éste relega a un segundo plano los relatos/cuentos que inicialmente recopilaron Apuleyo, Basile, Perrault, los Grimm o Andersen entre otras/os (González, 2021a), que pasan de la cultura popular a ser prácticamente objeto de estudio para especialistas.

Se puede observar que la narración original (de origen) de los cuentos ha seguido sufriendo en su evolución varias transformaciones y cambios de medio. Desde las distintas producciones audiovisuales, pasando por los espectáculos y montajes teatrales hasta los videojuegos interactivos; todos ellos creados por grandes plataformas de contenidos o sus filiales. En el presente trabajo sólo se hará referencia a los *production bootlegs*²³, pirateos y plagios cuando proceda, y siempre en interés del mismo trabajo.

Para hablar de la importancia de la prosumición se comparan estilemas narrativos característicos de ambos relatos, tanto en la recopilación de los hermanos Grimm para su colección *Kinder, und Hausmärchen* (Grimm et al., 2019), como en la recopilación de cuentos realizada por Basile: *Il Pentamerone* (Basile et al., 2019), pasando por versiones de toda índole a través de diferentes formatos y soportes, hasta las actuales recreaciones que de dichos relatos se realizaron en los estudios de Walt Disney (Disney et al., 1937 & Branagh et al., 2015) o Amazon (Cannon et al., 2022).

Analizar los citados saltos prosumidores que se manifiestan en forma de narraciones transmedia desde sus orígenes hasta 2022 servirá para constatar también el hecho de que los cuentos son narraciones transmedia de grandes magnitudes, es decir, que los cuentos se prosumen. Las narraciones de dichos cuentos ya se ven afectadas en sus primeras modificaciones formales por unos valores que influyen en los estilemas propios de las cortes y círculos aristocráticos del siglo XVII (González et al., 2023a), y en épocas más recientes influyen también en los estilemas el conocido como *American dream*²⁴ y su reflejo en los productos exhibidos en las diferentes plataformas hasta casi llegado el primer cuarto del siglo XXI, destinados a fines más puramente lucrativos y, por ende, de consumo (González et al., 2023a).

De este modo, las narraciones inicialmente se recopilan a través de una autoría diversa y transformadora a través de varios “filtros”: los del imaginario popular, el de su primera edición, Apuleyo en el s. II y Basile en 1636, y el filtro aún más modificador de

²³ *Adaptaciones pirata*

²⁴ *Sueño americano*

Perrault en 1697 y las dos versiones modificadas, y por tanto divergentes de los Grimm. No obstante, éstos (Jacob & Wilhelm) recurren más a los elementos acuñados por Basile que a los acuñados por Perrault (Grimm et al., 2019). Ambos hermanos consideran que los elementos iniciales resultan más cercanos a los estilemas propios del siglo XIX, tal y como, al efecto, exponen en la introducción de su primer trabajo recopilatorio (González, 2021b).

Crono	Relato	Autoría
N	Originarios	Popular
s. II (e150)	“Eros y Psique”	Lucio Apuleyo
s. XVII (1636)	“La esclavita”	Giambattista Basile
s. XVII (1697)	“Cenicienta o el zapatito de cristal”	Charles Perrault
s. XIX (1812)	“Blancanieves” – I / “La Cenicienta” – I	Jacob y Wilhelm Grimm – I
s. XIX (1815)	“Blancanieves” – II / “La Cenicienta” – II	Jacob y Wilhelm Grimm – II
s. XIX (1845)	“Los zapatos rojos”	Hans Christian Andersen
s. XX (1937)	“Blancanieves y los siete enanitos”	Walt Disney Studios
s. XX (1950)	“La Cenicienta”	Walt Disney Studios
s. XXI (2015)	“Cenicienta”	Walt Disney Studios
s. XXI (2022)	“Cinderella”	Amazon Studios
Fuente: el autor		

Abundando en lo expuesto y a modo de ilustración, cabe citar las conocidas versiones de Touchstone/Amblin y DreamWorks: “¿Quién engañó a Roger Rabbit?” (Zemeckis et al., 1988) y “Shrek” (Adamson et al., 2001), en las que convergen diversos personajes de la narrativa clásica de tradición oral, entre los que destacan los de “Blancanieves” y “Cenicienta”. Así, en diversas ocasiones estas obras caricaturizan los cuentos clásicos de tradición oral. La película de Dreamworks, además, se apropia de la forma de la secuencia en que el príncipe, aquí un ogro, despierta/rescata a la princesa. De esta forma se recrea la famosa escena del relato de “Blancanieves”.

La adopción del concepto de prosumición para su aplicación al campo de la comunicación y de los cuentos en particular supone percibirla como la forma de adaptar a una sociedad tecnológicamente avanzada la interacción entre autoría y público. Así mismo, se subraya la idoneidad a este fin del análisis de los sucesivos cambios experimentados por los cuentos a través de la historia.

Por esto la prosumición es relevante. Porque se presume cuando sobre los conocimientos ya adquiridos se elaboran narraciones que aportan nuevas vías de conocimiento a la visión humana de la realidad (González, 2022).

3. Diseño de la investigación

El presente trabajo es resultado de la compilación de los artículos mencionados con anterioridad, es decir, artículos académicos publicados en diferentes editoriales indexadas en ámbito de la comunicación.

En el artículo titulado Narrar, transponer, prosumir: La participación en el acto de comunicar (González, 2021a) se exponen los elementos básicos que conforman todo relato/cuento. El resultado de esta investigación es una definición de la prosumición en el contexto de las narraciones de ficción que sirve como base para el siguiente análisis de los contextos socio-económicos e históricos de dos transposiciones de la historia de “La Cenicienta”. En efecto, la propuesta de redefinición del concepto de prosumición realizada en el artículo referido al cuento popular “Blancanieves” permite que mediante su uso en los artículos referidos al cuento popular de “La Cenicienta” puedan explorarse las crisis sistémicas que rodean la versión inicial y la versión de 2022 de esta narración.

“La Gatta Cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) I: los cuentos en contextos de crisis en (González et al., 2023a) y “La Gatta Cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) II: el sentido de los cuentos y el concepto de prosumición en (González et al., 2023b) propician el análisis de dos versiones del cuento lejanas en el tiempo mediante la metodología propuesta, consistente en el estudio de los ámbitos de lo doméstico, del poder y de lo mágico que permite profundizar en los medios y finalidad de la prosumición en cada época teniendo en cuenta su contexto y su autoría.

Los artículos seleccionados para vertebrar el trabajo descansan sobre los razonamientos aportados por la autoría y están publicados en editoriales indexadas y referenciadas debidamente.

3.1. Objetivos y preguntas de investigación

A continuación, se procede a plantear las preguntas y los objetivos de la presente investigación.

Preguntas y objetivos de la investigación

PI1: ¿Existe prosumición en la transposición de cuentos de extracción popular europea?

OG1: Poner de relevancia el papel de la prosumición en los cuentos de extracción popular europea.

OE1.1: Revisar la evolución de los cuentos de extracción popular europea de “Blancanieves” y “Cenicienta” desde que Lucio Apuleyo (Apuleyo, 1937) dejase por escrito el compendio titulado como El asno de oro hasta las actuales versiones de ellos en 1937 (Disney et al., 1937) y 2022 (Cannon, 2021).

OE1.2: Analizar, reordenar, agrupar y exponer esos saltos evolutivos para la comprensión de los cuentos en relación a sus épocas.

PI2: ¿Existe una prosumición más estrecha/cercana entre quien recibe los cuentos en el Barroco o entre quien recibe los cuentos en la era de las plataformas del 2022?

OG2: Destacar el papel de quien prosume en la transmisión de los cuentos.

OE2.1: Destacar el papel de la prosumición en el Barroco.

OE2.2: Destacar el papel de la prosumición en las plataformas del 2022.

PI3: ¿Qué refleja la prosumición de los cuentos acerca de la influencia del contexto y de la autoría?

OG3: Destacar la influencia de la autoría y el contexto en la prosumición de los cuentos.

OE3.1: Relacionar la época en la que fue escrito cada relato/cuento con quien escribió cada relato/cuento.

OE3.2: Analizar la autoría y el contexto a través de sus relaciones con el poder, sus relaciones domésticas y sus relaciones con los acontecimientos sobrenaturales.

3.2. Metodología

Para el presente trabajo es oportuno recurrir a los modelos de análisis de discurso, empezando por Aristóteles et al., 2005; y Cicerón et al., 2021; hasta el actual 2022, Van Dijk, 1977; Thompson, 1996; Alastuey, 1999; Pipkin, 2008 & Shon et al., 2021, por destacar las fuentes más relevantes, cuyos trabajos han permitido el estudio de las muestras seleccionadas.

Para contestar a la pregunta: ¿Existe prosumición en la transposición de cuentos de extracción popular europea? Se han utilizado los citados modelos de análisis de discurso mediante una metodología inductiva.

Con estos modelos se abarcan las dimensiones estructurales y morfológicas, entre otras, de una/un determinada/o narración/cuento, porque facilitan su articulación en tres actos: a partir del espacio-tiempo se establecen parcial/totalmente las circunstancias que determinarán a los personajes, sean principales, secundarios o escenariales. Así, tras la presentación de espacios, épocas y personajes, es posible proceder al planteamiento de relaciones y sus más que probables y necesarios conflictos entre espacios, épocas y/o personajes hasta alcanzar un clímax, punto sin inflexión, ruptura, o transformación de todo el escenario, sus personajes, y su tiempo. Clímax que plantea (debe hacerlo) una conclusión, y un epílogo a modo de reflexión (Aristóteles et al., 2005; Cicerón et al., 2021 & Shon et al., 2021); una moraleja, precisamente en su acepción más popular.

Así mismo, los modelos de análisis de discurso proporcionan el escenario en el que también es posible registrar la interacción entre los cambios de canal en cualquier proceso de transposición narrativa. De este modo es factible un incremento de las posibilidades para ahondar en los aspectos más significativos de la prosumición, como son la existente entre la/el narración/cuento y su autoría o la que se establece entre autoría y público (Van Dijk, 1977; Thompson, 1996; Alastuey, 1999; Pipkin, 2008 & Shon et al., 2021).

A tal efecto debe considerarse que, si la vieja estructura relacional de Aristóteles en tres actos aún articula el relato, su *Drama*²⁵, quizá lo sea tanto por su eficacia, en cuanto que consecuencia lógica de la correlatividad de sus factores (introducción, nudo y desenlace), como por su practicidad (acto 1, acto 2, acto n²⁶).

De la misma manera, para responder a la pregunta ¿Existe una prosumición más estrecha/cercana entre quien recibe los cuentos en el Barroco o entre quien recibe los cuentos en la era de las plataformas del 2022? se han utilizado las pautas del análisis de contenido deductivo (Propp et al., 1998; Bettelheim et al., 1977 & Álvarez, 2011) de los cuentos de hadas que se presentan.

²⁵ *Acción*

²⁶ Números naturales: son los números que sirven para contar. El conjunto formado por estos números se representa por 'N' o 'n' y está formado por el conjunto N o $n = \{1,2,3,4,5,6,7,8,9, \dots\}$ (Jech, 2002)

Dichas pautas permiten reconocer patrones que sirven para clasificar en categorías los personajes, los escenarios, las épocas y los conflictos existentes entre ellos. Es decir, proporcionan el contexto analítico perfecto para determinar intenciones, reflejos y representaciones de situaciones, y ello facilita la detección de los elementos comunes y no comunes, y/o temporales y atemporales que se hallan en los cuentos. Estos elementos permiten situar las narraciones en su contexto y relación con el momento en el que son relatadas (Propp et al., 1998; Bettelheim, 1977 & Álvarez, 2011), y también proporcionan los elementos de variabilidad/combinación que modifican, varían, incluso alteran aspectos específicos del relato. Así un cuento, en virtud de lo expuesto, aunque mantenga la trama principal, reviste aspectos diferentes según la latitud en que enraíza. Incluso puede contar con más o menos personajes, espacios e interrelaciones. Pautas sobre las que se puede construir el relato. Pautas para articular una estructura ideal capaz de soportar/facilitar adendas narrativas, síntesis, derivados, *spin-offs*²⁷, *bottlelegs*²⁸.

En resumen: una armazón clásica (tres actos) es útil para articular una estructura de relato susceptible de transformación sin alterar las líneas principales de dicha estructura. A continuación, se proporciona un ejemplo:

Tabla 5: Reestructuración en tres actos de un relato/cuento
<p>ACTO 1</p> <ul style="list-style-type: none"> -Introducción/Presentación de Espacio/s Tiempo/s Personaje/s -Desencadenante (normalmente una interacción. Hace avanzar el relato/cuento) -Pto. Inflexión A (Acentúa trama/as, o Personaje/es) -Pto. Inflexión B (Acentúa trama/as, o Personaje/es) -Pto. Inflexión C (Acentúa trama/as, o Personaje/es) -Pto. Inflexión n (Acentúa trama/as, o Personaje/es) -Pto. De Giro (Acentúa trama, personajes y/o escenarios e introduce en el acto 2)
Fuente: el autor, a partir de Propp et al., 1998; Bettelheim et al., 1977 & Álvarez, 2011

La posibilidad, entre otras, de incluir una, o más, subtrama/s en la estructura de la historia, enriquece, complica y estimula el relato/cuento. En este caso, y suponiendo que ya se hubiese incluido en el primer acto una subtrama, se continúa con el ejemplo iniciado en la Tabla 5, pero como si ya se contemplase más de una trama, además de la principal.

La estructura lineal de una historia debe contenerse en su trama principal, siendo las tramas secundarias las que, como ya se ha explicado con anterioridad, enriquecen, complican y estimulan el relato/cuento.

Una estructura tal es la que mantiene esa cohesión necesaria entre el relato y sus partes. Partes, por otro lado, que son a su vez susceptibles de intervención (González, 2021a), ergo son prosumibles.

También se ha utilizado el modelo de análisis inductivo (Thomas, 2006; Manson et al., 2008 & Kyngäs, 2020) para determinar, segregar y organizar cada una de las categorías expuestas en los epígrafes de la presente memoria, así como los escenarios propuestos para cada una de las muestras recogidas en los tres artículos seleccionados que le preceden. Este modo de apreciar la prosumición en sí misma es apreciarla en su incardinación dentro del esquema comunicacional, en tanto que dicho esquema es relativo

²⁷ Narraciones a partir de un personaje o grupo de personajes, situación/es y/o escenario/s previos

²⁸ *Copia pirata*

a cualquier relato, cuento o recopilado, incluso del saber y la tradición populares. De esta manera se puede apreciar tanto el valor de la prosumición en sí misma como su encaje en el esquema comunicativo y su relación con los cuentos desde la oralidad hasta el actual 2022, época de las plataformas (Thomas, 2006; Manson et al., 2008 & Kyngäs, 2020).

La metodología aplicada a este estudio es adaptable al estudio comparativo de obras literarias de las mismas características (González, 2021a). Es decir, ofrece una perspectiva nueva para observar y pensar la evolución de los cuentos desde sus orígenes (González, 2021a) hasta su diseminación a través de las plataformas digitales en el siglo XXI (González, 2021b) y pone énfasis en las aportaciones que pueden hacer quienes prosumen en la transformación de sus mensajes (González et al., 2023a & 2023b).

Es la metodología inductiva la encargada de complementar la seguridad de un proceso y, por ello, la metodología aplicada para la consecución de los objetivos específicos de la presente memoria. La metodología inductiva es adaptable con el fin de la confirmación fehaciente de resultados (Black, 1979). La deducción, su metodología, es evidente: si A es igual a B y ésta lo es a C; A es igual a C. Todo proceso de investigación la contempla (González, 2022). No obstante, la inducción es en sí un proceso más abierto, lo cual afecta a su precisión. Así es, el método inductivo no puede garantizar la conclusión; las premisas apoyan a la conclusión pero no la garantizan, dado el grado de apertura que admiten tales premisas. Si algo es dicho método es abierto; en la investigación, la inducción conduce a la probabilidad, y de ésta a una teoría sólo es cuestión de corroboración estadística (Boudot et al., 1979); lógica inductiva y probabilidad. Es por ello que la probabilidad ha de conducir a la certeza, paso necesario para que la teoría devenga teorema (Boudot et al., 1979). En el contexto de un relato, la probabilidad es suficiente para enunciar sus pautas fundamentales, pero en el contexto de un acto de prosumición debe haber certeza. Matemáticamente a la inducción le corresponden las ecuaciones; siempre hay, al menos una incógnita a despejar. Pero de la resolución de éstas dependen las deducciones (Lakatos et al., 1978). Pruebas y refutaciones, la lógica del descubrimiento matemático (Lakatos et al., 1978).

Es en este contexto que el método inductivo se revela necesario en la investigación de la prosumición y la consecución de los objetivos planteados previamente. Proporciona la materia prima de la deducción. A ello, tratándose de personajes, deben añadirse los imponderables que se derivan de la psique de los mismos. Su apreciación freudiana (Eros – Thanatos), jungiana (psicosis cotidianas), skineriana (la modificación de conducta es necesaria en el desarrollo de personajes de un relato) (Bettelheim et al., 1977 & Rousseau, 1994). Aunque ya se desarrolló esto en los artículos publicados, referentes a la prosumición (González 2021a; 2021b; 2022 & González et al., 2023a & 2023b), se busca centrar la atención sobre la importancia de inferir como paso previo a deducir.

Tabla 6: Respuesta a los objetivos específicos

Pregunta de investigación	González Gómez, J. M. (2021a). Narrar, transponer, prosumir: la participación en el acto de comunicar. En Blanco Pérez, M. (ed). El progreso de la	González Gómez, J.M., Gutiérrez, M., & Achón, JA. (2023). “La gatta cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) II: El sentido de los cuentos y el concepto de prosumición," in	González Gómez, J.M., Achón, JA., & Gutiérrez, M. (2023). “La gatta cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) I: Los cuentos en contextos de crisis," in Pérez, E. & Arrieta, L., eds.
----------------------------------	---	---	--

	comunicación en la era de los prosumidores. Madrid: Dykinson.	Pérez, E. & Arrieta, L., eds. <i>Comunicación en crisis</i>. Granada: Comares.	<i>Comunicación en crisis</i>. Granada: Comares.
¿Hubo prosumición en los cuentos antes de que se acuñara este concepto en los años ochenta de este siglo (Toffler, 1984)?	✓		✓
¿Cómo un contexto de crisis puede hacer que un mismo relato transpuesto se entienda (o se prosuma) de manera diferente a como se interpretaría en otro contexto?		✓	✓
¿Cuánto de prosumición existe en los cuentos según su época?	✓		✓
¿Qué interacciones existen entre autoría y público en la elaboración de los cuentos para comprender el concepto de prosumición?	✓	✓	✓
Fuente: el autor			

3.3. Etapas de la investigación

Entre los años de investigación transcurridos se quiere destacar la relevancia que ha tenido, y tiene, la pandemia de la COVID-19 y sus posteriores consecuencias (confinamientos, restricciones de movilidad y de aforo) en la elaboración de esta investigación. Debido a esta serie de inconvenientes se decidió participar de tantos

congresos virtuales como fuese posible durante ese tiempo. Para ello se utilizarían videoconferencias. Así se llega a la publicación de los tres artículos mencionados con anterioridad (González, 2021a; González et al., 2023a & 2023b). Al contener los tres artículos la esencia de lo esbozado en el plan de investigación, se elabora la presente memoria para unificar los artículos en un compendio que amplíe el concepto, tratando de plantear una discusión más rica y diversa.

En esta investigación se aborda la creación/recepción de una narración teniendo en cuenta la posibilidad de una reacción en cadena o nuclearización derivada de dicha narración desde la oralidad hasta el actual 2022 (González, 2021a).

A lo largo de los años de investigación se han ido realizando y superando con éxito todos y cada uno de los cursos de la disciplina objeto de estudio integrada en el programa de ocio, cultura y comunicación de la Universidad de Deusto. Cada uno de ellos ha conllevado una serie de trabajos prácticos que han servido para dar forma y orientar la presente tesis. Así mismo, se han consumido diferentes productos académicos y culturales con el fin de completar lo máximo posible la formación correspondiente para poder llevar a cabo de manera correcta el método investigador.

Los cursos formativos han ayudado y contribuido a la concepción y elaboración de esta investigación. Cada uno, de manera individual, ha realizado su propio aporte y en conjunto han proporcionado una serie de puntos de vista que han fijado unas pautas indispensables e inestimables para la presentación de cada texto desde la finalización de cada uno de estos cursos.

Así como los cursos proporcionan y explican una serie de conocimientos cruciales para la correcta ejecución de la presente investigación, los seminarios de participación suponen el espacio idóneo para poder observar de manera directa el desarrollo de los diferentes trabajos que, en el ámbito objeto de estudio, se están llevando a cabo en la propia Universidad de Deusto. Así, conocer los diferentes modos de hacer del estudiantado en el campo de la comunicación, el ocio y la cultura para el desarrollo humano ayuda a configurar un contexto que aporta matices al presente trabajo.

Los seminarios de presentación han permitido experimentar la exposición del trabajo propio ante el antes mencionado público. De esta manera se pueden observar unas primeras reacciones al material aquí propuesto. No sólo ante la academia sino ante el resto de participantes, obteniendo una retroalimentación de manera directa.

Durante esta etapa de formación se elabora y es aprobado un plan de investigación que sirve de punto de referencia y partida para la elaboración del presente trabajo. Dicho plan proponía unas muestras diferentes y proporcionaba una perspectiva más amplia que la actual, centrada ya en el plan de investigación. Dicha perspectiva no es otra que el cómo la prosumición revela la idiosincrasia y el contexto de quien narra un cuento, que sigue presente en el actual trabajo y los artículos que lo componen.

En resumen, los tres artículos aquí compilados han sido elaborados a través de un acercamiento deductivo-inductivo, que tiene los siguientes pasos:

1. Una selección del objeto de estudio y marco temporal para los tres artículos: la selección de dos transposiciones de “Cenicienta”, una del siglo XVII y otra del XXI, así como las diversas transposiciones de “Blancanieves” desde el siglo segundo de nuestra era hasta el 2022, se basa en su conveniencia para poder identificar conceptos en ambas acerca del papel social de la literatura. Así mismo, las transposiciones surgieron en momentos turbulentos de crisis, lo que permite responder a la pregunta de cómo un contexto de crisis puede hacer que un mismo relato transpuesto se entienda de manera diferente a como se interpretaría en otro contexto. A pesar de la distancia en siglos entre una transposición y otra, se asume que hay elementos comunes en sus periodos que las hacen confrontables.

2. Una revisión de literatura.
3. Un análisis profundo de contenido de las transposiciones de Cenicienta y Blancanieves para determinar los elementos comparables.
4. Frente a estudios anteriores que se centran en buscar lo atemporal en los cuentos (ver referencias en los artículos), y basados en la lectura de los cuentos que hace Darnton de Perrault (1987), y las bases proporcionadas por Propp (Propp et al., 1998), Bruno Bettelheim (Bettelheim et al., 1977), Rene Rousseau (Rousseau, 1994) y Blanca Álvarez (Álvarez, 2011) se asume la idea de que es necesario identificar lo circunstancial en los cuentos para comprender cómo funcionan como relatos sociales en su contexto. Con este marco de análisis, se identifican los elementos circunstanciales (es decir, ligados al momento de crisis en que fueron generados) en ambos cuentos.
5. Se identifican, en los dos últimos artículos, tres tipos de escenarios que proporcionan un marco de análisis para estudiar los cuentos: el que representa el poder sobre una sociedad, el que domina la esfera privada y las relaciones de género (sin entenderse que dichas relaciones se dan solo en lo privado), y lo mágico. Estos marcos ayudan a analizar el contexto en que interactúan los personajes y se resuelven los conflictos en momentos de crisis. Es decir, ayudan a identificar los elementos históricos o circunstanciales, el tipo de prosumición que se da en su interpretación y las reglas de cada época. Esto permite evaluar el diálogo autoría-público que se establece en los cuentos, y, por tanto, cómo se da la prosumición.
6. Se aplica este marco de análisis a las dos transposiciones con el fin de comparar los contextos en los que se dan ambas versiones del cuento de “Cenicienta”. Primero se hace un análisis de los escenarios del poder; segundo, de los ámbitos privados, y, tercero, de los relacionados con lo mágico. El objetivo no es hacer un examen en profundidad de cada época sino, desde el cuento de “Cenicienta”, seleccionar los elementos apreciables y comparables.
7. El escenario del poder permite reconocer las estructuras y relaciones de gobierno en ambos contextos, así como las condiciones sociales, políticas y económicas externas a lo intrafamiliar.
8. El escenario doméstico permite identificar los modelos de familia y de relaciones personales que se establecen en el contexto doméstico, así como analizar los papeles de género.
9. El escenario de lo mágico sirve para identificar la manifestación de lo sobrenatural y su peso en relación con la voluntad humana.
10. Limitaciones.
 - a. Es imposible diferenciar con exactitud qué ideas introdujo el autor seleccionado (circunstanciales) y cuáles provienen de la tradición popular. A pesar de ello, los textos contienen numerosos guiños que parecen manifiestamente destinados al público destinatario de su cuento.
 - b. En “Cinderella” también es imposible llegar a distinguir qué modificaciones proceden de la autoría y cuáles de los análisis de datos de perfiles de la plataforma Prime Video o Disney+. Pero aquí también se establecen complicidades con los públicos globales del entorno occidental a quienes parecen dirigidas.

4. Artículos

4.1. González Gómez, J. M. (2021a). Narrar, transponer, prosumir: la participación en el acto de comunicar. En Blanco Pérez, M. (ed). El progreso de la comunicación en la era de los prosumidores. Madrid: Dykinson, 947-965. ISBN: 978-84-1377-644-6.



**Congreso Internacional Nodos del Conocimiento 2020 «Universidad,
innovación e investigación ante el horizonte 2030»
10 y 11 de diciembre de 2020**

El Sr. D. Francisco Anaya Benítez, Secretario Técnico Congreso Internacional Nodos del Conocimiento 2020.

CERTIFICA

Que el capítulo de libro titulado: "Narrar, transponer, prosumir: la participación en el acto de comunicar", del autor/a, Javier M^a González Gómez, se encuentra incluido en la publicación: "Comunicación a la vanguardia. Tendencias, métodos y perspectivas", con ISBN reservado "978-84-7074-899-8". Dicha publicación se encuentra en estos momentos en proceso de edición, por la editorial Editorial Fragua, teniendo prevista su publicación para finales de abril de 2021.

Dicho libro es fruto de una compilación de investigaciones originales que han superado una doble revisión por pares ciegos en su fase de aceptación de propuestas.

Y para que así conste, se firma el presente certificado en Sevilla el 03 de Febrero de 2021.

Sr. D. Francisco Anaya Benítez



Narrar, transponer, prosumir: La participación en el acto de comunicar

Estudiante de doctorado Javier María González Gómez
Universidad de Deusto, España

RESUMEN

Los cuentos populares tienen, entre otras, la intención de impartir enseñanzas a la infancia con el fin de facilitar su desarrollo y proporcionar herramientas para su socialización. Por ello en su narrativa se utilizan elementos disuasorios ante el peligro y de aliento ante la virtud (Wolf, 2010) siendo en ocasiones sus tramas crudas, directas y duras. Su transmisión, que en el entorno popular era oral en origen, resulta diversa y rica siempre, añadiendo además la posibilidad de su transposición narrativa. Es decir, un mismo relato (o muy similar) puede encontrarse en distintos códigos, soportes y formatos según la época en la que se centre el foco. (Campbell, 1988).

Dichos cuentos han llegado a la actualidad a través de múltiples medios, plataformas y soportes: sus personajes, sus situaciones, etc.; sin embargo, no así sus mensajes. Gran parte del cambio y calado de estos mensajes ha sido llevado a cabo por Walt Disney Productions o sus filiales a través de distintos productos derivados de dichas narraciones originales.

PALABRAS CLAVE

- 1.- Recepción comunicativa. (Consumir)
- 2.- Transposición narrativa. (Asumir - Crear)
- 3.- Narración transmedia. (Prosumir)
- 4.- Prosumición. (Consumir - Crear)

1.- INTRODUCCIÓN

La naturaleza gregaria de la humanidad entraña la necesidad de escuchar y contar historias. En sus inicios las historias se narraban junto al fuego y estaban orientadas a la infancia con el propósito de proporcionar herramientas para su socialización y desarrollo. Por ello se utilizaban elementos disuasorios ante el peligro y de aliento ante la virtud. Hoy el fuego junto al que se narran las historias y su contenido son distintos (Wolf, 2010).

En la actualidad contar y escuchar historias son parte indispensable del día a día del ser humano. Las estructuras narrativas, los personajes y los arquetipos situacionales forman parte del inconsciente colectivo como el tic tac del reloj o el doble clic de un ordenador.

De este modo, las narraciones que se transmitían de forma oral pasan a ser recopiladas y publicadas en tomos y almacenadas en bibliotecas. En sus inicios las bibliotecas estaban ubicadas en monasterios o grandes casas, posteriormente muchas de ellas se integraron en los sistemas escolares y las ciudades de todo el mundo y en la actualidad la red almacena casi todo este contenido. Por tanto, han sobrevivido hasta nuestros días. Nombres como Cenicienta, Hércules, Blancanieves o Aladino forman parte de nuestro imaginario colectivo como piezas angulares de una columna vertebral, destinadas a sostener el conocimiento. Lo cierto es que desde el primer tercio del pasado siglo XX gran parte de dicha labor ha sido llevada a cabo por la compañía Walt Disney Productions o sus filiales.

Los cuentos beben unos de otros y suelen compartir la estructura narrativa, los personajes y los arquetipos situacionales; es decir, el planteamiento de la trama y el desarrollo de los actantes en las situaciones reflejadas en ella. Desde “un reino muy muy lejano” hasta el augurio de los “sabios” como motor de cambio en la historia. Sin

embargo, si se comparan las narraciones originales con las narraciones actuales se descubren mensajes, en muchos casos, diametralmente opuestos a los que en origen les dieron quienes las crearon. Esto favorece la transposición narrativa de una determinada historia de extracción oral. Es decir, que un mismo relato (o muy similar) puede encontrarse en distintos códigos, soportes y formatos según la época en la que se centre el foco (Barandiarán, 1938).

Tomando como ejemplo el cuento de extracción oral de tradición europea *Blancanieves* se pretende demostrar no sólo que estos cambios son tales, sino que obedecen a los estilemas de quienes transpusieron dicho relato a través de la Historia. Es decir, a los manierismos propios de la persona que transpuso la narración original y la sociedad en la que ésta vivía (Caldevilla Domínguez, 2000).

2.- OBJETIVO PRINCIPAL

El objetivo principal es analizar el modo en que el emisor identifica las características comunes de su público objetivo. Se busca resaltar los estilemas, entendiendo como tales los manierismos propios derivados de quien crea la narración y cómo este conjunto de características contribuye a configurar la transposición y posible prosumición de la narración original. Este proceso se refleja en la historia y la evolución de relatos extraídos, en muchos casos, del imaginario popular de transmisión oral y su reflejo en la industria narrativa audiovisual actual.

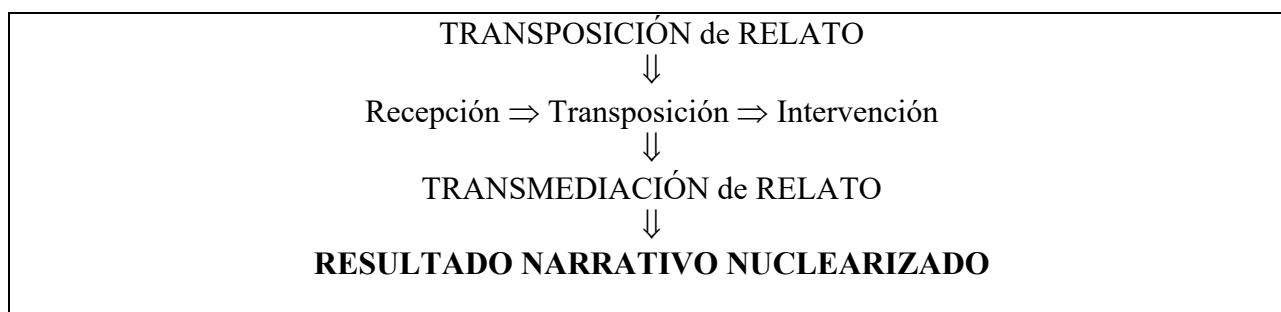
3.- METODOLOGÍA

El diseño del procedimiento de análisis del citado caso se basa en la comparación y la contextualización de cada transposición narrativa en relación con su época, desde el original de 1812 hasta el actual 2020. Los objetos de comparación serán la estructura narrativa, los personajes (y grupos) y los arquetipos situacionales (Íñiguez, 1999).

OBJETIVO	MÉTODO	METODOLOGÍA
Describir, relacionar, explicar, predecir	Experimental y correlacional	Cuantitativa
Comprender	Etnografía Análisis del discurso <i>Ground Theory</i>	Cualitativa
Evaluar y valorar	Investigación evaluativa (incluye pluralidad de métodos)	Cuantitativa/Cualitativa

Cuadro 01: Investigación, intervención y evaluación (Íñiguez, 1999).





Cuadro 02: Evolución del relato (El autor).

4.- DISCUSIÓN

El relato *Blancanieves* reúne condiciones suficientes para analizar la materialización de los conceptos de transposición narrativa, narrativa transmedia, prosumición en el relato y la nuclearización de las narraciones transmedia. Lo que lleva al análisis de la relación existente entre la adaptación, la evolución y la difusión de la tradición de la narrativa popular europea, objeto de este trabajo.

MUESTRA	CRONO	RELATO
Muestra N.-	N	Originario
Muestra 1.-	S. II	<i>El asno de oro</i> . Apuleyo
Muestra 2.-	1634/36	<i>Pentamerón</i> . Basile
Muestra 3.-	1812	<i>Cuentos para la infancia y el hogar</i> . Hermanos Grimm I
Muestra 4.-	1815	<i>Cuentos para la infancia y el hogar</i> . Hermanos Grimm II
Muestra 5.-	1937	<i>Blancanieves y los siete enanitos</i> . Disney

Cuadro 03: Muestras (El autor).

5.- ANÁLISIS

5.1.- Antecedentes

5.1.1.- Lucio Apuleyo

El primero a quien se le atribuye la historia de una niña protegida por siete hombres es a Lucio Apuleyo quién en el siglo II d.C. escribió *Las metamorfosis* o *El asno de oro*. Un libro subdividido a su vez en libros más pequeños que recoge varios cuentos. En el cuarto capítulo del sexto libro se evidencia el arquetipo de muchacha asustada huyendo a través del bosque: “-¿Hacia dónde tan de prisa trasnocháis este camino, que no teméis las brujas y fantasmas de la soledad de la noche? Y tú, muy buena doncella, ¿das mucha prisa en ir a ver a tus padres? Pues que así es, nosotros socorreremos tu soledad y te mostraremos el camino bien ancho para ir a tus padres.” También en el quinto capítulo del décimo libro se recoge el arquetipo de madre malvada que envenena a su hija por celos: “Así que ella, siendo cierto que las madres, aunque sean malas, heredan los bienes de sus hijos difuntos, deliberó de ser tan buena madre para su hija cual fue mujer para su marido; de manera que, como vio tiempo, ordenó un convite, en el cual hirió con aquella ponzoña a la mujer del físico, juntamente con su misma hija; y como la niña era pequeña y tenía el espíritu sutil, luego la ponzoña rabiosa se entró en las delicadas y tiernas venas y entrañas, y murió”. Hay que contextualizar que Apuleyo era un ciudadano romano adinerado de provincias que pudo permitirse leer y recopilar historias a lo largo de su vida, que transcurrió en la época dorada del Imperio. Una época de consolidación y estabilidad bajo los mantos de Adriano, Antonino y Marco Aurelio que conllevaba una proliferación cultural por parte de las élites (Montanelli, Gervaso, & Cervi, 1974). Siendo

ésta, *El asno de oro*, la única novela que, paradójicamente se conserva de manera íntegra en la actualidad.

ACTO NARRATIVO	ESCENA	CONTENIDO
Libro VI. Cap 4. Acto II. (Desencadenante)	02 + n.	1.- Protección (Varones protectores)
Libro X. Cap 5. Acto III. (Desenlace)	03 + n.	2.-Envidia (Madre malvada)

Cuadro 04: *El asno de oro* (El autor).

5.1.2.- Giambattista Basile

La siguiente atribución en relación a este cuento se ve reflejada en el relato titulado *La esclavita* incluido dentro del pasatiempo octavo de la jornada segunda y publicado en el compendio de cuentos conocido como *Pentamerón, El cuento de los cuentos o El entretenimiento de los pequeños* en 1674 y expresado a través de la voz de Lisa. Una niña que a los siete años muere y es enterrada en siete ataúdes de cristal, como sí de un juego de matrioshkas se tratase. La recopilación se lleva a cabo en medio de la transición entre el renacimiento y el barroco, durante la cual Basile ejerció como militar al servicio de distintos dirigentes de los reinos y ciudades estado de la Italia de la época. En sus viajes Basile recopila las narraciones de extracción oral, las escribe en idioma napolitano y son publicadas a título póstumo por su hermana (López Bueno, 2006).

ACTO NARRATIVO	ESCENA	CONTENIDO
Actos I, II y III. (Presentación, Desencadenante, Desenlace y Epílogo)	01 + n.	1.- Envidia y castigo (Madre malvada, Hija oprimida)

Cuadro 05: *La esclavita* (El autor).

5.2.- Blancanieves

5.2.1.- Hermanos Grimm 1812

En el año 1812 los burgueses hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, al hilo de la corriente romántica del siglo XVIII, publican su primera recopilación de *Cuentos para la infancia y el hogar* como una reivindicación nacionalista de la cultura alemana, reivindicación que surge como reacción a las invasiones napoleónicas del momento. Esta recopilación de cuentos incorpora entre sus páginas la historia titulada *Blancanieves* (Berlín, I. 2019).

En ella se narra la historia de una reina bella y orgullosa que, cosiendo bajo el marco de una ventana durante una mañana invernal, se pincha el dedo y su sangre mancha la nieve. Al verlo desea tener un bebé con las mejillas rojas como la sangre, la piel blanca como la nieve y los ojos negros como el ébano del dintel de la ventana. Al tiempo su deseo se ve cumplido y bautiza a su hija como Blancanieves. La reina posee un espejo mágico que siempre dice la verdad y ante la recurrente pregunta de ¿Quién es la más hermosa? El espejo siempre responde “Vos mi reina”.

Cuando Blancanieves alcanza los siete años de edad su belleza es tal que el espejo deja de responder que la más bella es la reina, en pos de Blancanieves. Consumida por los celos, la reina hace llamar a un cazador para que mate a la niña. En prueba de su empresa el cazador debe entregarle los pulmones y el hígado de la muchacha. Cuando éste está dispuesto a llevar a cabo la tarea encomendada la niña rompe a llorar suplicando

Clemencia. Dado que el cazador es consciente de lo atroz de su labor, prefiere dejar a la pequeña a merced del salvaje bosque y le lleva los órganos de un jabato como señuelo a la reina quien los devora en un festín.

Mientras tanto la muchacha huye asustada por cuantas criaturas hay en el bosque hasta dar con una pequeña casa bonita y limpia poblada, a juzgar por su contenido, por siete personitas. Tras reponer fuerzas y quedarse dormida, los moradores de la casa regresan de la mina en la que trabajan. La encuentran dormida en sus camas y acuerdan dejarla dormir allí. Tras pasar la noche, los enanos la ofrecen seguridad y cobijo a cambio de que realice las tareas domésticas; ella acepta encantada. Mientras los enanos trabajan, ella debe velar por su propia seguridad y no abrir la puerta a nadie.

A su vez la reina, inicialmente satisfecha, consulta nuevamente su espejo en palacio, quien le comunica que Blancanieves sigue viva tras las siete colinas en la casa de los siete enanos y que por tanto es la más bella.

Los celos la llevan a disfrazarse para acercarse a la casa y acabar con la vida de la niña. Así pues, disfrazada y caracterizada como una buhonera, intenta seducir a la muchacha con una cinta trenzada en colores amarillo, azul y rojo para su corpiño. La niña, embelesada por la belleza del objeto, lo acepta y permite que la desconocida mujer le ponga el lazo en su corpiño. Ocasión que aprovecha la madre disfrazada para oprimir el torso de su hija hasta dejarla sin aire y caer muerta a sus pies. Tras lo que regresa feliz a su castillo. Entretanto los enanos vuelven del trabajo y encuentran a Blancanieves tirada en el suelo. Tras aflojar la cinta que oprimía el cuerpo de la joven, ésta vuelve a la vida. Los enanos insisten en que debe cuidarse de los extraños. Entre tanto la reina pregunta por tercera vez al espejo, que continúa diciendo que la más bella es Blancanieves. Decide pues vengarse mediante la creación de un peine envenenado y un nuevo disfraz. La situación se repite y Blancanieves queda en el suelo con el peine aún ensortijado entre sus cabellos ante el regocijo de la reina. Por segunda vez, los enanos encuentran y salvan a la muchacha tras retirarle el ponzoñoso peine de los cabellos. Blancanieves promete a sus custodios no volver a abrir la puerta a ninguna persona desconocida.

Ante la cuarta negativa del espejo a reconocer la belleza de la reina como la mayor del lugar, ésta crea una manzana con una mitad blanca e inocua y otra tan apetitosa como letal. Disfrazada de campesina retorna a la casita en la que la niña se niega a abrir la puerta, alegando que los enanos se lo han prohibido. Así pues, es a través de una ventana como la mujer ofrece la media manzana envenenada a la niña, quien al apenas morderla cae muerta a los pies de su madre. Ésta no cabe en sí de dicha, pues el espejo constata que vuelve a ser la más hermosa.

Al encontrarla los enanos e inspeccionar tanto el corpiño como el cabello de la niña confirman que, efectivamente, está muerta. Tras lavarla con agua y vino y confirmar que conservaba aspecto de seguir viva deciden reposarla en una caja translúcida en la que grabados en letras de oro podían leerse su nombre y linaje.

Cierta día un príncipe aparece por la casa solicitando pasar allí la noche. Al ver a la niña se enamora perdidamente de su belleza e intenta por todos los medios comprar el sarcófago a los enanos, quienes ante la desesperación del príncipe deciden regalárselo. La obsesión del príncipe es tal que obliga a sus siervos a mover el sarcófago a cualquier lugar al que vaya. Hartos de tan ingrata labor sacan a la niña de la caja y la golpean en señal de rebeldía contra su amo. Tras esto, el trozo de manzana que durmió a Blancanieves sale despedido de su boca y ésta vuelve a la vida.

Organizan un banquete de celebración e inician los preparativos para el casamiento entre Blancanieves y el príncipe, al que la reina y madre de la novia está invitada. Tras acicalarse para el evento, la reina decide volver a preguntar al espejo una última vez, y una última vez le responde que Blancanieves es la más bella. Los celos

mueven a la reina a asistir al evento donde le calzan unas zapatillas de hierro calentadas al rojo vivo y le obligan a bailar con ellas hasta su muerte.

ACTO NARRATIVO	ESCENA	CONTENIDO
Acto I. (Presentación)	01 + n.	1.- Presagio → 2.- Deseo → 3.- Nacimiento (Mujer, Anheló, Hija)
Acto I. (Desencadenante)	n.	1.- Consulta → 2.- Celos → 3.- Deseo de muerte (Espejo, Madre, Cazador)
Acto II.	02 + n.	1.- Decisión cazador → 2.- Ruego de la víctima → 3.- Huida por el bosque (Cazador, Niña, Bosque)
Acto II.	n.	1.- Llegada a la casa → 2.- Presentación → 3.- Proposición (labores por cobijo) (Enanos, Niña)
Acto II.	n.	1.- Señuelo → 2.- Banquete → 3.- Plenitud (Cazador, Madre)
Acto II.	n.	1.- Consulta → 2.- Celos → 3.- Deseo de muerte (Espejo, Madre)
Acto II.	n.	1.- Disfraz → 2.- Agresión (Cinta) → 3.- Rescate (Madre, Niña, Enanos)
Acto II.	n.	1.- Consulta → 2.- Celos (Espejo, Madre)
Acto II.	n.	1.- Disfraz B → 2.- Agresión B (Peine) → 3.- Rescate B (Madre, Niña, Enanos)
Acto II.	n.	1.- Consulta B → 2.- Celos B (Espejo, Madre)
Acto II.	n.	1.- Disfraz C → 2.- Agresión C (Manzana) → 3.- Muerte (Madre, Niña, Enanos)
Acto III. (Desencadenante)	n.	1.- Llegada casual del príncipe → 2.- Negociación → 3.- Obsesión (Príncipe, Enanos, Niña)
Acto III. (Desenlace)	n.	1.- Hartazgo de los siervos → 2.- Golpe → 3.- Despertar (Príncipe, Siervos, Niña)
Acto III. (Epílogo)	03 + n.	1.- Festín → 2.- Casamiento → 3.- Consulta / Venganza (Príncipes, Madre, Espejo)

Cuadro 06: *Blancanieves* - 1812 (El autor).

5.2.2.- Hermanos Grimm 1815

Tres años más tarde, en 1815 los propios hermanos Grimm publican una reedición de estos cuentos, entre los que también figura *Blancanieves*. Esta reedición se produce por varios factores, pero predomina la instancia de las élites ilustradas en un afán didáctico y moralista. Su alcance llega así a las clases medias, ampliando y desarrollando un mercado ante el cual no se había expuesto con anterioridad. Pero para poder llevar a cabo tal alcance tuvieron que dulcificar su producto (Campbell, 1959).

Sí en su primera versión la madre de Blancanieves desea un bebé con la piel blanca como la nieve, las mejillas sonrosadas como la sangre y los ojos negros como el ébano aquí los ojos son sustituidos por los cabellos. Como las atrocidades perpetradas pueden parecer demasiado terribles para una madre biológica, en esta edición la madre muere durante el parto y es reemplazada al año, eso sí, por una mujer tan bella como orgullosa que envidia y odia a la pequeña hasta el punto de desear su muerte. En cuanto a los

pulmones y el hígado que le pide al cazador, son sustituidos por su corazón, que por aquel entonces ya simbolizaba el amor. Durante la huida de la niña por el bosque los animales no le causan ningún daño, ahondando aún más en el espíritu romántico de la corriente literaria previa. En su llegada a la casa de los enanos, antes de dormir se encomienda a Dios, matiz que enfatiza el poder religioso decimonónico y que no aparecía anteriormente. La cinta con la que la reina disfrazada de buhonera tienta a Blancanieves pierde los colores específicos amarillo, azul y rojo por la palabra “colores” en su forma más extensa. El ahogamiento ya no se lleva a cabo mediante el corpiño, sino que directamente utiliza la cinta para intentar estrangularla. Tras su recuperación, la promesa que inicialmente la niña hace a los enanos aquí es sustituida por una nueva advertencia. El arquetipo de “la creación de un objeto maldito”, aquí un peine, da una aparente riqueza narrativa en lo que a inclusión de nuevos elementos se refiere, pero que sin duda es una reminiscencia del relato anterior. Tras el desvanecimiento de la niña por el mordisco a la manzana la reina grita a su aparente cadáver: “Blanca como la nieve, roja como la sangre y negra como el ébano”, enumeración que sí realiza la madre biológica, aquí madrastra, en la primera narración de 1812, cuando en principio no debería tener modo de conocer dicha enumeración. Tras la confirmación de la aparente muerte de la niña por el espejo mágico y ante el regocijo de la reina se incorpora una reflexión moralista sobre la envidia que antes no aparecía. Durante el reconocimiento llevado a cabo por los enanos en su segundo rescate comprueban que el corpiño no la oprimía, reminiscencia del relato inicial que aquí pierde su sentido dado que el estrangulamiento no se lleva a cabo mediante un corpiño, sino directamente con la cinta.

Cuando se menciona el velatorio continuo de la niña no se hace referencia solo a los enanos, sino que también representantes del mundo animal tales como un búho, un cuervo o una paloma que tradicionalmente simbolizan la sabiduría, la muerte y la paz son incorporados en el pasaje. La presentación del príncipe es la de quien se pierde en un bosque, arquetipo situacional recurrente en los cuentos de extracción oral europea. La situación que desencadena inicialmente la vuelta a la vida de Blancanieves, que es la del hartazgo de los siervos, es convenientemente sustituida por el tropiezo de un criado que hace caer el féretro, y el golpe de este contra el suelo hace que el trozo de manzana atravesado en la garganta de la niña se precipite hacia el suelo; hecho que pretende aleccionar sobre el comportamiento considerado correcto que debe mantener un siervo para con su señor. Por último, el festín que ambos príncipes se dan tras la ruptura de la maldición es sustituido por una oferta de matrimonio, colofón romántico heredero de la corriente literaria precedente.

ACTO NARRATIVO	ESCENA	CONTENIDO
Acto I. (Presentación)	01 + n.	1.- Presagio → 2.- Deseo → 3.- Nacimiento (Mujer, Anheló, Hija)
+ Acto I. + (Presentación)	+ n.	+ 1.- Muerte madre biológica → 2.- Periodo de luto → 3.- Nuevo casamiento + (Mujer / Madre, Mujer / Madrastra, Niña)
Acto I. (Desencadenante)	n.	1.- Consulta → 2.- Celos → 3.- Deseo de muerte (Espejo, - Madre, + Madrastra, Cazador)
Acto II.	02 + n.	1.- Decisión cazador → 2.- Ruego de la víctima → 3.- Huida por el bosque (Cazador, Niña, Bosque)
Acto II.	n.	1.- Llegada a la casa (+ Mención religiosa) → 2.- Presentación → 3.- Proposición (labores por cobijo) (Enanos, Niña)

Acto II.	n.	1.- Señuelo → 2.- Banquete → 3.- Plenitud (Cazador, - Madre , + Madrastra)
Acto II.	n.	1.- Consulta → 2.- Celos → 3.- Deseo de muerte (Espejo, Madre)
Acto II.	n.	1.- Disfraz → 2.- Agresión (Cinta) → 3.- Rescate (- Madre , + Madrastra , Niña, Enanos)
Acto II.	n.	1.- Consulta → 2.- Celos (Espejo, - Madre , + Madrastra)
Acto II.	n.	1.- Disfraz B → 2.- Agresión B (Peine) → 3.- Rescate B (- Madre , + Madrastra , Niña, Enanos)
Acto II.	n.	1.- Consulta B → 2.- Celos B (Espejo, - Madre , + Madrastra)
Acto II.	n.	1.- Disfraz C → 2.- Agresión C (Manzana) → 3.- Muerte (- Madre , + Madrastra , Niña, Enanos, + Animales)
Acto III. (Desencadenante)	n.	1.- Llegada casual del príncipe → 2.- Negociación → 3.- Obsesión (Príncipe, Enanos, Niña)
Acto III. (Desenlace)	n.	1.- Hartazgo de los siervos → 2.- - Golpe , + Tropiezo → 3.- Despertar (Príncipe, Siervos, Niña)
Acto III. (Epílogo)	03 + n.	1.- - Festín → 2.- + Oferta de matrimonio / Casamiento → 3.- Consulta / Venganza (Príncipes, - Madre , + Madrastra , Espejo)

Cuadro 07: *Blancanieves* - 1815 (El autor).

Se pretende ilustrar y señalar, a través del código de símbolos “-”: la desaparición de elementos y “+”: la aparición de nuevos elementos en las distintas narraciones.

5.3.- Blancanieves y los siete enanitos de Disney

El 21 de diciembre de 1937 se estrenaba en Los Ángeles el largometraje animado *Blancanieves y los siete enanitos*, realizado por la ya por entonces conocida y prometedora Walt Disney Productions. La película tuvo una acogida inmediata y masiva a lo largo y ancho de todo el mundo occidental, llegando a alcanzar una recaudación durante su primer fin de semana que sobrepasó los seis millones de dólares de aquella época. Lo que traducido a diciembre de 2020 serían casi 110 millones de euros. Pero ¿Cómo había alcanzado a menores y mayores en una sociedad limitada por los avances de su era? ¿Cómo había logrado propagarse tan rápido? ¿Cómo durante la primera crisis económica occidental del s. XX pudo recaudar semejante cantidad de dinero? Lo primero a destacar es que el cine era un medio más novedoso, más barato y más accesible culturalmente para quien lo consumía que la literatura, lo que hizo que ganase público casi de manera sistemática. Por otro lado, el método de edulcorar aún más los arquetipos situacionales reflejados en la trama, así como a sus personajes, contribuyó a lograr un mayor alcance entre quienes pagaron su entrada (Gubern, 2016). La historia, a pesar de los evidentes recortes, tenía y aún tiene una solidez que sigue permitiendo su transposición. Los cambios narrativos frente al cuento de 1815 son evidentes.

En primer lugar, hay que resaltar que ni el pinchazo, ni la madre biológica, ni el deseo de tener un bebé aparecen en esta historia, con lo que tampoco se hace mención a la procedencia del nombre de la niña. Directamente se menciona la belleza y arrogancia de la madrastra, que obliga a la niña a limpiar y mal vestir. Tampoco se hace aquí mención alguna a los años concretos que suceden entre el nacimiento de la niña y la respuesta inesperada del espejo. Aunque sí se hace mención al espejo de la madrastra y a sus

diálogos, desde un primer momento, no vemos la interacción entre ambos personajes en la pantalla hasta que el espejo le da, ante la reiterada pregunta de la reina, una respuesta inesperada. A través de la respuesta del espejo se hace la enumeración de los atributos que atesora el nombre de la niña. Aunque inspirados por los que hay en la narración de 1815, dichos atributos cambian al sustituir el color rojo de la sangre por el de los labios manteniendo el color de la piel y los cabellos.

La estructura narrativa, que hasta ahora no había sufrido alteraciones en su forma, cambia en la película para introducir en el primer acto, es decir, la presentación del tiempo, el espacio, los personajes y la trama, al príncipe y su interacción romántica con Blancanieves, estilema apreciable a lo largo de toda la trayectoria de Walt Disney Productions. Esto hace más sostenible el nuevo argumento romántico que se presenta en esta versión. Durante la presentación del personaje del cazador se puede apreciar cómo éste muestra sus dudas ante los deseos de la reina y éstas hacen que advierta a la joven de lo que le han ordenado hacer con ella.

La presentación del bosque combina ambas tradiciones anteriores en una secuencia tan aterradora como conmovedora, que concluye con el guiado de Blancanieves por parte de los animales a la casa de los enanos. Aquí se ponen nuevamente de relieve los estilemas de la propia Disney, como son la representación de la flora y la fauna mediante figuras vivas y humanizadas, en un despliegue de medios audiovisuales sin precedentes. La presentación de la casa es directamente opuesta a la que se narra en las dos versiones anteriores. Aquí todo está sucio y precisa de atención urgente. Razón que lleva a pensar a la protagonista que si limpia y guisa es probable que le dejen quedarse ahí. Acción que es llevada a cabo, de nuevo, con ayuda de los animales del bosque y mediante una alegre y pegadiza canción. Como se demuestra a lo largo de la extensa carrera de las producciones de Walt Disney, la música es una pieza angular estilématica en su autoría. Durante este hecho encuentra las siete camas con los nombres de sus propietarios grabados en ellas. Cuando termina de atender el hogar se duerme sobre tres camas colocadas de manera longitudinal. En paralelo se presenta a los enanos como alegres mineros de piedras preciosas. Tras su regreso a casa de la mina, entre diversos pasajes cómicos que sirven para caracterizar a cada uno de los personajes, encuentran a Blancanieves en su dormitorio y ésta asocia cada nombre con cada enano, hecho que nunca antes se había dado en sus versiones pasadas.

De este modo, la relación que se forja entre los enanos y la joven es la de una feliz madre soltera de familia numerosa agradecida. Los roles familiares pueden apreciarse en situaciones tales como cuando Blancanieves les cuenta un cuento a los enanos o como cuando ellos deciden lavarse para que Blancanieves esté contenta (Cantillo Valero, 2010).

Cuando la reina se entera de lo ocurrido con la niña prepara una manzana con la que envenenarla. El maleficio arrojado sobre quien coma de la manzana es evitable sólo si ésta recibe el primer beso de amor, mecanismo argumental que soporta el peso de la trama romántica propia de casi todas las producciones de Walt Disney. En esta versión se obvian tanto la cinta de colores, como el peine y las situaciones que ambos desencadenan. No obstante, hay que mencionar que los colores amarillo, azul y rojo quedan de nuevo recogidos y reflejados en la falda, la blusa y el lazo que lleva la niña en la película.

En la secuencia en la que la reina, ya disfrazada de campesina, va a tentar a la niña con la manzana se vuelve a apreciar el valor argumental de los animales en los manierismos de la compañía, ya que hacen las veces de protectores en primera instancia y de mensajeros y guías en última. La tentación se produce a través de la ventana, pero la ejecución del hecho se lleva a cabo cuando la anciana aprovecha la compasión de la niña ante su falsa fatiga para entrar en la casa, momento en que utiliza la manzana como

agradecimiento, con el pretexto de que es mágica y cumple los sueños de quien la come. Los sueños de Blancanieves son ser rescatada por un príncipe que la lleve a su palacio y allí ser feliz para siempre. Tras morder la manzana y caer muerta a sus pies, la reina se ve amenazada por los enanos, quienes alertados por los animales intentan socorrer a la pequeña. En su huida la reina es víctima de su propia maldad al morir intentando destruir a los enanos. Es decir, una suerte de justicia poética acaba con ella, estilema propio de las producciones de Disney. Los hechos siguen su curso hasta la llegada del príncipe, quien en esta versión lleva buscándola muchos años. Al descubrir lo sucedido y triste por la pérdida, la besa a modo de despedida. Tras la ruptura del maleficio los príncipes se reúnen y Blancanieves ve cumplido su deseo romántico.

ACTO NARRATIVO	ESCENA	CONTENIDO
Acto I. (Presentación)	01 + n.	1.- Muerte madre biológica → - 2.- Periodo de luto → 3.- Nuevo casamiento (Mujer / Madre, Mujer / Madrastra, Niña)
+ Acto I. + (Presentación)	+ n.	+ 1.- Presentación del príncipe → 2.- Enamoramiento → 3.- Celos + (Príncipe, Blancanieves, Madrastra)
Acto I. (Desencadenante)	n.	1.- Consulta → 2.- Celos → 3.- Deseo de muerte (Espejo, Madrastra, Cazador)
Acto II.	02 + n.	1.- - Decisión + Arrepentimiento cazador → 2.- Ruego de la víctima → 3.- Huida por el bosque (Cazador, Niña, Bosque)
Acto II.	n.	1.- Llegada a la casa (+ sucia) → 2.- Presentación + bautismo → 3.- Proposición (labores por cobijo) (Enanos, Niña)
Acto II.	n.	1.- Señuelo → 2.- - Banquete → 3.- Plenitud (Cazador, Madrastra)
Acto II.	n.	1.- Consulta → 2.- Celos → 3.- Deseo de muerte (Espejo, + Madrastra)
- Acto II.	- n.	- 1.- Disfraz → 2.- Agresión (Cinta) → 3.- Rescate - (Madrastra, Niña, Enanos)
- Acto II.	- n.	- 1.- Consulta → 2.- Celos - (Espejo, Madrastra)
- Acto II.	- n.	- 1.- Disfraz B → 2.- Agresión B (Peine) → 3.- Rescate B - (Madrastra, Niña, Enanos)
- Acto II.	- n.	- 1.- Consulta B → 2.- Celos B - (Espejo, Madrastra)
Acto II.	n.	1.- Disfraz C → 2.- Agresión C (Manzana) → 3.- Muerte Niña + Muerte Madrastra (Madrastra, Niña, Enanos, Animales)
Acto III. (Desencadenante)	n.	1.- Llegada del príncipe, + en búsqueda de Blancanieves → 2.- - Negociación → 3.- - Obsesión (Príncipe, - Siervos, Enanos, Niña)
Acto III. (Desenlace)	n.	1.- + Tristeza → 2.- - Tropiezo, + Beso → 3.- Despertar (Príncipe, - Siervos, + Enanos, Niña)
Acto III. (Epílogo)	03 + n.	1.- + Cumplimiento del deseo romántico de Blancanieves (Príncipes)

Cuadro 08: *Blancanieves y los siete enanitos* - 1937 (El autor).

6.- RESULTADOS Y CONCLUSIONES

El auge del largometraje le proporcionó el óscar a la mejor película de 1937 y desencadenó toda una estrategia de mercadotecnia que sigue vigente a día de hoy, quizás más que nunca. Disfraces, maquillaje, accesorios, videojuegos, audiolibros y un largo etcétera rodean hoy la imagen de esta narración (Santoli, 2015). Gracias a todo esto quien a día de hoy quiera intervenir en ella, ya sea recreando una versión existente o reinventando una nueva, cuenta con diferentes medios, plataformas y soportes para llevar a cabo tal fin. Si todo lo anterior se apoya en la máxima comunicacional de que “todo contenido genera, a su vez, nuevo contenido”, cualquiera que intervenga en la narración está creando, a su vez, una nueva. Es decir, que si se pasa de recibir a prosumir la narración se propicia una reacción en cadena, como en la fisión nuclear, que desemboca en un mar de narraciones imposibles de seguir.

Tras el análisis de las diferentes versiones de este cuento europeo de extracción oral se concluye que, mediante la combinación de los tres elementos mencionados con anterioridad, a saber, estructura narrativa, personajes y arquetipos situacionales, se pueden obtener tantas transposiciones narrativas como personas puedan recibir la narración inicial. Si alguien decidiese intervenir en cualquiera de sus formas en cualquiera de sus transposiciones previas crearía una nueva narración, esta vez transmedia, convirtiéndose así en quien prosume. Un ejemplo más claro de este hecho sería cualquier persona que “juegue” a ser Blancanieves, Reina, Príncipe, Cazador, el enanito Gruñón o cualquier personaje que aparezca en otra narración, o cree un nuevo personaje para interactuar con los existentes está creando una nueva narración. Esta narración, por definición, es transmedia y quien la crea es quien prosume (Jenkins, 2003). De este modo, existen tantas narraciones transmedia como personas decidan intervenir en la historia original. O lo que es lo mismo, la conversión de quien recibe la historia en quien la prosume conlleva una “nuclearización transmedial” de la narración.

MEDIA		TRANSMEDIA			
Mensaje } →	→ Contenido 1.-	→ Prosumidora/or 1.-	→ n Acciones	n	→ n
	→ Contenido 2.-	→ Prosumidora/or 2.-	→ n Acciones	n	→ n
	→ Contenido 3.-	→ Prosumidora/or 3.-	→ n Acciones	n	→ n
	→ Contenido 4.-	→ Prosumidora/or 4.-	→ n Acciones	n	→ n
	→ Contenido n.-	→ Prosumidora/or n.-	→ n Acciones	n	→ n

Cuadro 09: Nuclearización transmedial (El autor).

Por tanto, abordar la creación/recepción de una nueva narración será más eficaz si se tiene en cuenta la posibilidad de dicha reacción en cadena o nuclearización. Así la metodología aplicada a esta narración es aplicable a tantas otras que cumplan las características de las narraciones de extracción oral europea. Se pretende así presentar este nuevo concepto para su valoración ante la Academia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Apuleyo, L. (1837). *El asno de oro* (Vol. 54). Ignacio Oliveres y Comp. Madrid.
 Barandiarán, A. D. L. (1938). *Mitos, leyendas y tradiciones lambayecanas*. Club de Autores y Lectores. Lima.
 Basile, G. (2006). *Pentamerón*. Siruela. Madrid.
 Berlin, I. (2019). *Sobre el nacionalismo*. Cegal. Madrid.

- Caldevilla Domínguez, D. (2000). *El estilema de autor en Steven Spielberg: un sello personal en lo audiovisual* (Doctoral dissertation, tesis, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II), Madrid, Manuscrito inédito. Madrid.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. México D.F..
- _____, (1988). *El poder del mito*. [*The Power of Myth*, translated by César Aira]. Barcelona: Emecé Editores. Barcelona.
- Cantillo Valero, C. (2010). *Análisis de estereotipos sexistas. Perpetuación de roles de género en la filmografía de Disney: de la ingenua Blancanieves a la postmoderna Tiana (1937-2009)*. Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Facultad de Educación. Madrid.
- Disney, W., Cottrell, W., Hand, D., Jackson, W., Morey, L., Pearce, P., & Sharpsteen, B. (1937). *Blancanieves y los siete enanitos* [Película]. Estados Unidos: The Walt Disney Company.
- Grimm, J. W. (1812/1815). *Cuentos para la infancia y el hogar*. Oficina de Arte y Ediciones. Madrid. / Alianza. Madrid.
- Gubern, R. (1989). *Historia del cine* (Vol. 179). Editorial Lumen. Barcelona.
- Íñiguez Rueda, L. (1999). *Investigación y evaluación cualitativa: bases teóricas y conceptuales*. Universidad de Barcelona. Barcelona.
- Jenkins, H. (2003). *Transmedia Storytelling*. Technology Review. Revista del Massachusetts Institute of Technology (MIT), 4. Cambridge.
- López Bueno, B. (2006). *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*. Madrid: Síntesis. Madrid.
- Montanelli, I., Gervaso, R., & Cervi, M. (1974). *Storia d'Italia* (Vol. 100). Rizzoli. Milán.
- Santoli, L. (2015). *Inside the Disney Marketing Machine: In the Era of Michael Eisner and Frank Wells*. Theme Park Press. Los Ángeles.
- Wolf, U. (2010). *A ética a Nicômaco de Aristóteles*. Ediciones Loyola. São Paulo.

4.2. Declaración de coautoría



Aceptación coautores

La/el abajo firmantes, Dña. Miren Gutiérrez Almazor y D. José Ángel Achón Insausti, coautores de las publicaciones que constan a continuación, aceptan la presentación de éstas como parte de la tesis doctoral por compendio presentada por D. Javier María González Gómez y titulada “La prosumición como herramienta comunicativa: el reflejo del contexto y la autoría en la prosumición de cuentos”. Asimismo, declaran que son doctores.

- González Gómez, J. M., Gutiérrez Almazor, M. & Achón, J. A. (2023). “La gatta cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) II: El sentido de los cuentos y el concepto de prosumición”. En Pérez, E. & Arrieta, L. (eds). *Comunicación en crisis*. Granada: Comares. ISBN: 978-84-1369-485-6
- González Gómez, J. M., Achón, J. A. & Gutiérrez Almazor, M. (2023). “La gatta cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) I: Los cuentos en contextos de crisis”. En Pérez, E. & Arrieta, L. (eds). *Comunicación en crisis*. Granada: Comares. ISBN: 978-84-1369-485-6

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Miren Gutiérrez Almazor".

Fdo. Miren Gutiérrez Almazor
Donostia, 11 de enero 2023

A handwritten signature in black ink, appearing to read "José Ángel Achón Insausti".

José Ángel Achón Insausti
Donostia, 11 de enero de 2023

4.2.1. González Gómez, J. M., Achón, J. A., & Gutiérrez, M. (2023a). “La gatta cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) I: Los cuentos en contextos de crisis. En Pérez, E. & Arrieta, L. (eds). *Comunicación en crisis: transformar comunicando, comunicar transformando*. Granada: Comares. ISBN: 978-84-1369-485-6.



Dña. Elixabete Pérez Gaztelu, en nombre suyo y en el de Dña. Leyre Arrieta Alberdi y Dña. Eider Landaberea Abad, responsables de la edición del libro *Comunicación en crisis*, que se publicará en la editorial Comares,

INFORMA A QUIEN PUEDA INTERESAR

que el capítulo titulado

LA GATTA CENERENTOLA (1632-1634) Y *CINDERELLA* (2021) I: LOS CUENTOS EN CONTEXTOS DE CRISIS

presentado por

D. Javier M^a González Gómez, D. José Angel Achón Insausti y Dña. Miren Gutiérrez Almazor,

ha sido ACEPTADO y formará parte de la citada publicación.



Dña. Elixabete Pérez Gaztelu, en representación de las editoras del libro

Donostia-San Sebastián, 27 de julio de 2022

“La Gatta Cenerentola” (1632-1636) y “Cinderella” (2021) I: los cuentos en contextos de crisis

Javier María González Gómez
José Ángel Achón Insausti
Miren Gutiérrez Almazor

I. INTRODUCCIÓN

Los cuentos populares han llegado al actual 2022 conservando elementos esenciales, pero adquiriendo otros conforme se contaban y recontaban. Un ejemplo es “La Gatta Cenerentola” (Basile, 2017), elaborado por el napolitano Giambattista Basile a lo largo del primer tercio del siglo XVII, que ha sobrevivido al devenir del tiempo bajo el nombre de Cenicienta. Aunque hay diversas versiones del cuento, todas se centran en las tribulaciones de una mujer joven y pobre, que vive de la caridad y que salta a la opulencia al ser descubierta y amada por un noble, habitualmente con la inestimable ayuda de unos seres mágicos.

Este tipo de cuentos ha sido analizado desde la perspectiva de aquello que permite su lectura atemporal, que destaca la universalidad del relato y su capacidad de ser comprendido más allá del significado que adopte en un contexto. La obra de Propp (1998 [1928]) es el referente para estos análisis. Sin dudar de la necesidad de estos estudios, el punto de vista que aquí adoptamos es el inverso. Se entiende que el objetivo de esta monografía dedicada a la «Comunicación en crisis» obliga a entender cómo un contexto de crisis marca el sentido de un relato de estructura y contenidos atemporales. O, si se prefiere, cómo un contexto de crisis puede hacer que ese relato se entienda de manera diferente a como se interpreta en otro contexto. Esta aproximación parte de la idea apuntada por Cassany acerca de que el sentido de un texto «se ubica en la mente del lector» (2013, p. 32). Para captar ese sentido se debe apuntar hacia aquellas coordenadas culturales que marcan tanto las posibilidades de interpretación como las formas de narrar a la hora de adaptar un relato para que se entienda. Según el contexto, usaremos circunstancial, temporal o histórico como sinónimos.

Se ha procedido a una comparación y, para ello, se han elegido dos transposiciones del relato de Cenicienta. La primera, ya citada, es “La Gatta Cenerentola” de Basile, surgida en un Reino de Nápoles inmerso en plena crisis económica y política. En concreto, se trata del sexto de los cuentos recopilados por el autor en *Il Pentamerone*, en dialecto napolitano, y publicados póstumamente por su hermana Adriana entre 1634 y 1636. La segunda es “Cinderella”, de Key Cannon, película musical de 2021, difundida en un momento de crisis agravado por la pandemia del COVID-19, que ha causado más de 6,2 millones de muertes y una recesión de alcance global (World Health Organisation, 2021). Un musical que se propone usar el pop moderno para contar la historia de la pobre niña de la que siempre se burlan su madrastra y hermanastras (Douglas, 2021).

Se comparan dos transposiciones surgidas en sendos momentos de crisis para explorar sus elementos más propiamente históricos, es decir, los que nos revelan qué respuestas proporciona cada una de las transposiciones a su propio contexto de crisis. Las contribuciones de este estudio son cuatro: primero, frente a la abundancia de estudios sobre los elementos atemporales en el cuento, se propone fijar la atención en sus rasgos temporales. Es decir, qué de nuevo se incorpora para asegurar la conexión con sus públicos. Segundo, se incorpora al estudio de los cuentos literatura jurídica y socioeconómica para poder identificar las reglas de cada época. Tercero, el análisis pone el foco en qué hay en los contextos que hace que no se puedan interpretar los mismos personajes y acción de la misma manera. Y cuarto, se proponen tres escenarios que

permiten atender el cambio, tanto entre épocas como dentro de una época, por el hecho de ser sacudida por una crisis.

El estudio se centra en tres tipos de escenarios: el que representa el poder sobre una sociedad, el que rige la esfera doméstica y las relaciones de género (sin entenderse que dichas relaciones se dan solo en el ámbito privado), y lo mágico. Son los marcos en los que se desenvuelven los personajes y se resuelven los conflictos, susceptibles de contemplar alteraciones en momentos de crisis. Los marcos ayudan a identificar los elementos históricos, el tipo de prosumición y las reglas de cada época.

Este tipo de aproximación permite atender a otras cuestiones. Por un lado, a la forma en la que la literatura contribuye a conformar una realidad. Y, por otro lado, este estudio forma parte de una serie de trabajos cuyo objetivo es el de comprender la prosumición (González, 2021a, 2021b, 2022). Estos procesos se desencadenan cuando los significados e incluso la producción narrativa son el resultado de una colaboración entre quienes crean y quienes consumen.

Hay que pensar también en cómo se crearon los cuentos tradicionales, quiénes fueron sus autores y cómo fueron sus épocas. Giambatista Basile y Charles Perrault son dos de ellos. Más que creadores, estos autores fueron recopiladores de narraciones de tradición oral. El compendio de vivencias de quien transpone la historia, el contexto en el que se desarrolla y la expectativa de cómo se recibirá se ven incorporados en la propia narración de manera más o menos implícita (Rousseau, 1994). Es decir, los cuentos se prosumen.

Dada la actual explosión de contenidos digitales, hay razones para considerar que la prosumición es cada vez más relevante en la generación y en el consumo de narrativas (Ritzer & Jurgenson, 2010), y que su fundamento es clave para identificar las aportaciones circunstanciales a un relato.

Debido a la complejidad del análisis, exponemos sus resultados en dos artículos. En el primero se presentará un acercamiento inicial a los resultados del análisis comparativo, mientras que en el segundo profundizaremos en los argumentos que sustentan esos resultados.

En el presente artículo el análisis está organizado así: primero se incluye una nota metodológica; luego, se sitúan las dos transposiciones en sus contextos de crisis, y se profundiza en cada contexto desde los tres tipos de escenarios propuestos y en qué aportan como perspectiva al análisis, y finalmente, se ofrecen las conclusiones y discusión.

II. NOTA METODOLÓGICA

Una revisión de la bibliografía y la lectura en profundidad de las dos transposiciones de *Cenicienta* permiten fijar el punto de vista en cómo estas reflejan situaciones y personajes desde la perspectiva de la Historia Cultural. Sobre la base de la lectura de los cuentos que hace Darnton de Perrault (1987), se asume la idea de que es relevante identificar lo circunstancial en los cuentos para entender sus funciones como relatos sociales en su contexto.

La selección de dos transposiciones de *Cenicienta*, una del siglo XVII y otra del XXI, se basa en su idoneidad para extraer ideas sobre el papel social de la literatura. Ambas transposiciones surgieron en momentos tumultuosos de gran incertidumbre. A pesar de la distancia en siglos entre una transposición y la otra, se considera que hay elementos comunes en ambas crisis que las hacen comparables.

Para proponer los escenarios y examinar los contextos en los que se dio la creación de ambas versiones, primero se hace un análisis de los escenarios del poder; segundo, de los ámbitos domésticos, y, tercero, de los relacionados con lo mágico. El objetivo no es

hacer una revisión exhaustiva de ambas épocas sino, desde el cuento de Cenicienta, seleccionar los elementos destacados.

El análisis tiene sus limitaciones. Por ejemplo, en el relato del XVII, es imposible diferenciar con precisión qué novedades introdujo Basile y cuáles proceden de la tradición popular, puesto que lo que el napolitano puso por escrito se basó en una recogida previa de dichas tradiciones en ámbitos rurales. A pesar de ello, el texto contiene numerosos guiños que parecen claramente destinados al que, según Croce (2017), fue el público destinatario de su cuento, la nobleza cortesana. En “Cinderella” también es imposible llegar a diferenciar qué variaciones y modificaciones proceden de la autoría y cuáles de los análisis de datos de usuarios y usuarias de la plataforma Amazon –una forma de prosumición–, ya que no comparten esa información. Pero aquí también se establece una complicidad con los públicos globales del entorno occidental a quienes parece dirigida y entre quienes se difunde masivamente a través de Prime Video (de Amazon Studios).

III. CRISIS, COSMOVISIONES Y CUENTOS

Se habla de comunicación en tiempos de crisis, pero el concepto de crisis no es unívoco y, por tanto, se debe precisar en qué sentido se entiende aquí. Koselleck (2007, 2012) señala que sus diferentes acepciones aluden a un cambio decisivo que pone en peligro o puede transformar el desarrollo de un proceso. Puede hacer alusión a un episodio que incide de una manera puntual pero profunda en ese proceso o tratarse de una evolución en un plazo más largo. Koselleck utiliza la analogía médica que distingue la resolución brusca de una enfermedad (crisis) de una evolución prolongada (lisis) para diferenciar la crisis coyuntural producida por un acontecimiento abrupto, de la crisis estructural que se manifiesta en tiempos más largos.

Este estudio se fija en los aspectos estructurales. Las explosiones coyunturales tienen la virtud de sacar a la luz elementos y factores de transformación que llevaban tiempo larvándose. Es lo que está ocurriendo tras la crisis de la COVID-19. Independientemente de sus efectos en términos de mortalidad e impacto económico, muchas de las reflexiones que está suscitando tienen que ver con la fragilidad de los sistemas de bienestar social en los que se había basado el modo de vida en los países occidentales y democráticos.

Quienes han estudiado estos cuentos desde un contexto histórico se han preguntado qué es esperable encontrar de coyuntural en un relato atemporal. Darnton, en su análisis sobre los Cuentos de Mamá Oca de Perrault, proporciona un punto de partida cuando concluye que son relatos que difícilmente expresan acontecimientos específicos, sino que comunican «un ethos particular y una visión del mundo» (Darnton, 1987, p. 21). Es decir, reflejan cosmovisiones que van más allá de un episodio particular y por eso son aptos para expresar una crisis de largo alcance.

La forma de construirse los relatos es aquí relevante. Los cuentos van añadiendo códigos, mensajes, soportes e interpretaciones que son diferentes según la época (Campbell, 2017). Esas incorporaciones interactúan con los lugares comunes destinados a hacer reconocible el relato y lo que el público debe esperar. El resultado es que la lectura que se produce de esos elementos resulta diferente en cada época. Los matices introducidos están destinados a reforzar un entendimiento particular, propio de un colectivo y una época. Los cuentos son textos aptos para una visión crítica de una sociedad en transformación o, al revés, una visión optimista a pesar de la crisis. Descubrir el diálogo entre los elementos invariables, los añadidos por la autoría y la prosumición, y la cosmovisión que guiará el entendimiento de los públicos son las claves para profundizar en el sentido que cobra el relato en diferentes momentos de su evolución.

Se deben analizar los contextos en los que se elaboraron ambos relatos, para comprender qué contexto cultural guió las novedades y la forma de entender cada una de las transposiciones. Se hará planteando cuáles son las claves para entender los tres escenarios en los que se desenvuelven los personajes y se resuelven las situaciones: el del poder, la vida doméstica y el mundo de lo mágico. A continuación, se destacan los elementos prominentes de las sociedades de las épocas en las que surgieron ambas transposiciones.

IV. EL NÁPOLES DEL SIGLO XVII

En el siglo XVII el reino de Nápoles estaba integrado en la Monarquía Católica, una entidad política que no puede ser interpretada bajo el paradigma del Estado-Nación. Se trataba de un conjunto de territorios que compartían la fidelidad a un monarca y a una confesión religiosa, pero mantenían personalidad, leyes, instituciones y cultura propias. Nápoles era un enclave estratégico, al frente del cual se situaba un virrey que, desde su corte, mediaba entre Madrid y las élites nobiliarias locales, sin cuyo apoyo era imposible gobernar el reino. Entender cómo pudo interpretarse el contenido de “La Gatta” nos obliga a sumergirnos en una lógica cultural que en no pocos aspectos es radicalmente diferente a la del siglo XXI, y que examinaremos a través de los tres escenarios antedichos, que, siendo claves en toda sociedad, se concretaron en pautas de comportamiento diferenciadas en la época que nos atañe. Antes de abordarlo, debemos precisar qué tipo de crisis se vivía en el Nápoles de comienzos del siglo XVII.

1. Los ámbitos del poder

La ruptura de la Cristiandad y la conversión de la guerra en endémica alteró los equilibrios en el seno de la Monarquía Católica. La necesidad de recursos financieros para sostener la maquinaria bélica obligó a elevar la presión fiscal sobre los territorios, lo que provocó un crecimiento del antiespañolismo, mayor conflictividad y empobrecimiento de la población. Nápoles es un ejemplo de este tipo de dinámica (Rivero Rodríguez, 2004). El núcleo principal de la vida política se desarrollaba en torno a la corte, nodo de una red de pequeños estados señoriales y jurisdicciones particulares que contaban con sus propios centros cortesanos (Novi Chavarría, 2018). La nobleza napolitana había encontrado en sus contribuciones militares una vía para consolidar su estatus al servicio del monarca (Hernando Sánchez, 2015), pero la confianza comenzó a resquebrajarse durante los virreinos de los condes de Lemos, a comienzos del XVII. Los conflictos con la nobleza local, el aumento de la presión fiscal y las acusaciones de desgobierno y rapacidad hacia la corte virreinal marcaron los principales rasgos de una crisis que no haría sino acelerarse (Rivero Rodríguez, 2004). En efecto, en los años siguientes aparecieron el empobrecimiento, el bandolerismo y los conflictos jurisdiccionales. Se sumaron la pérdida de competitividad de la industria, un creciente endeudamiento y ataques otomanos a las costas, así como las carestías, hambrunas, desnutrición, pestes cíclicas – el propio Basile murió en 1632 en el curso de una epidemia– y terremotos. Una de las consecuencias fue la refeudalización en el campo, con ventas de jurisdicciones, ruina de pequeñas propiedades y aumento de la presión señorial sobre el campesinado, que cayó en el bandillaje o en la emigración a las ciudades. La creciente conflictividad estallaría una década después con la conocida como «revuelta de Massianello» de 1647.

En el escenario del poder, en el paradigma que marcaba las pautas para desempeñarse legítimamente, debemos partir de la cultura cortesana. Esta quedaba respaldada por una literatura de referencia que, a partir de la difusión de *El Cortesano* de Castiglione, marcó unas pautas de comportamiento para la nobleza y para el propio príncipe que perduraron hasta el siglo XIX y que han dejado una huella imborrable en la

cultura occidental (p.ej., Hernando Sánchez, 2015). Su impacto en la ciudad de Nápoles fue indudable y el público al que Basile recitó sus cuentos conocía estas pautas. Nos encontramos ante una sociedad estamental, en la que cada miembro debe ajustarse a su estatus.

La cultura cortesana marcaba distancias con el comportamiento rústico, aunque debía hacerse con prudencia. Convenientemente cristianizada priorizaba el valor de las virtudes cardinales comprendidas como un todo integrado, de manera que la fortaleza y la justicia se atemperasen con la prudencia y la templanza. Marcaba también unas pautas de sociabilidad refinadas, en las que incluía el gusto por la conversación, el ingenio o la promoción de las artes y las letras; un gusto propio de una nobleza que iba sustituyendo la milicia por los salones cortesanos. No menos importantes eran la liberalidad y la magnificencia, siempre que no degeneraran en derroche y que los nobles la practicaran en sus cortes locales.

La corte napolitana fue un escenario en el que se ensalzó la grandeza virreinal y las virtudes del gentilhombre. El príncipe debía ser esforzado y magnánimo, tratando a su nobleza con reciprocidad –reconociendo con favores los servicios prestados– y proporción. La dignidad era una obligación y una responsabilidad: su comportamiento debía ser modélico y ello le obligaba a renunciar a todo aquello que le hiciese perderla (Quondam, 2013b). En concreto, la desmesura, la desproporción, la falta de autocontrol o el derroche eran los grandes pecados en los que podía caer el príncipe, algo de lo que se acusó frecuentemente a la corte napolitana (Hernando Sánchez, 2015).

La cultura cortesana marca también las pautas de comportamiento del gentilhombre: nobleza de origen, prudencia, cordura, ser avisado y discreto, cultivo de las letras, ingenio y buena conversación, podrían ser algunas de las características más importantes (p.ej., Quondam, 2013a). No podemos profundizar en ellas salvo para reparar en que Basile se ajustaba perfectamente al modelo, particularmente por su habilidad para la conversación cortesana y para ocupar los espacios de ocio propios de la vida áulica.

2. Ámbito doméstico

La corte no dejaba de ser la Casa del rey, lo cual nos lleva al segundo escenario, al gobierno de la Casa, cuya administración quedaba regulada en la tratadística oeconómica, que marcaba las normas de comportamiento de cada miembro. Dado que “La gatta” es un relato sobre los conflictos domésticos, parece obligado detenerse en una tratadística que se desarrolló particularmente en Italia (Frigo, 1985) y determinó un sentido común para la consecución de una vida doméstica armónica.

En el siglo XVII no estaban establecidos los límites entre lo público y lo privado, y la Casa no era un simple núcleo conyugal o un espacio para el afecto, sino un complejo político-económico que incluía propiedades y personas, y que había que gobernar. La política no se veía sino como una extensión de la Oeconomía, y por esto algunos especialistas la han denominado la «ciencia constitucional del Antiguo Régimen» (Frigo, 1985, p. 193). En correspondencia con esta dimensión política, el matrimonio era una estrategia de alianza entre dos casas. Las cuestiones personales solo se tenían en cuenta en la medida en que no amenazasen las estrategias familiares. La Oeconomía marcaba las relaciones internas para que el orden doméstico discurriese en armonía; es decir, previendo las situaciones de conflictividad en espacios donde se dirimen cuestiones de poder. El destinatario principal de estas obras es el padre de familia, al que se considera responsable y rector de la comunidad doméstica, y cuyo desempeño le autoriza para participar en instancias de poder de más rango.

La jerarquía doméstica obedecía a la lógica de una sociedad estamental sin igualdad. El orden derivaba de la jerarquía y ser libre consistía en cumplir el papel que a

cada cual correspondía en función de su nacimiento y biología. Del varón se esperaba liberalidad, proporción, decoro y las competencias necesarias para aumentar las propiedades y gobernar la Casa. La mujer era considerada inferior por su fragilidad y su asociación con el pecado original. Pero ello no significaba que careciese de relevancia en la dirección de la casa ni que el padre pudiese ejercer un poder arbitrario. Para Tomassi, la autoridad del marido sobre la mujer era política, es decir, procedente de un pacto en el que se admite una dirección respetuosa con la personalidad de cada sujeto (Frigo, 1985). En la Oeconomía católica, la responsabilidad del gobierno de la Casa se hacía descansar sobre el padre de familia, pero se esperaba que su autoridad no fuese arbitraria, que se ganase la obediencia de esposa, hijos e hijas, y servidumbre, por su comportamiento y que se guiase por una lógica que Zamora denomina «panteísmo del amor» (2018, pp. 89-90).

En esta lógica, los roles de varón y mujer estaban atados a sus características biológicas: el primero conquista y adquiere; la mujer conserva. Este concepto de conservación se refiere a la gestión proporcionada, modesta y prudente de las propiedades (Frigo, 1985), la dirección de los asuntos domésticos, en ausencia del marido, y la conservación del honor. Esto lleva a otra función del orden doméstico: la transmisión de valores. La conservación de la casa podía conseguirse a través de los hijos y herederos. Y en este apartado a la mujer se le concedió gran responsabilidad como guardiana de la respetabilidad y garante de la perpetuación de la casa. Asegurar la descendencia y la transmisión a una siguiente generación de una casa era una cuestión vital en una sociedad con unas tasas de mortalidad infantil brutales. Por ello, la fertilidad femenina era una cualidad biológica apreciable, capaz de proporcionar poder, y la fidelidad conyugal un compromiso en la perpetuación de la casa. Pero la realidad no era tan estática. El orden doméstico estuvo atravesado por rivalidades y choques de intereses, incluso puede constatarse el ejercicio de la violencia y de maltratos; pero ello se consideraba contrario al orden moral.

La documentación de archivo pone en evidencia que el papel de la mujer fue más decisivo que el que le concedía la tratadística. Eran múltiples las circunstancias en las que, de facto, terminaba dirigiendo los destinos de la casa especialmente cuando su linaje era de condición superior a la de su marido y en ausencia de éste. Esta última situación era habitual, ya que se daba en largos períodos de viudedad o en períodos de ausencia marital, por servicios bélicos, ocupaciones comerciales y cuidado de propiedades dispersas. Parece que la literatura oeconómica católica intentó disciplinar esta realidad, denunciando algunas circunstancias en las que la mujer mandaba más que el marido (Astete, 1598, p. 263) y acercando los roles domésticos a los de la Sagrada Familia.

3. Ámbito de lo mágico

La importancia de la presencia de las hadas en “La Gatta” obliga a considerar un tercer escenario: el de lo mágico. El pensamiento mágico es típicamente considerado hoy un proceso mental que consiste en atribuir efectos a causas, sin ser observable entre ellos ninguna relación de causalidad (Magdaleno Santamaria, 2016).

El recurso a personajes fantásticos es un lugar común en las tradiciones populares (Darnton, 1987, p. 30) y permitía la crítica, y mostrar el mundo desde su cara más oculta de manera menos censurable. Pero también debe tenerse en cuenta que, en el siglo XVII y a pesar de Galileo, Descartes y Hobbes, Europa solo estaba despertando a la ciencia y la razón. Ambas convivían con convicciones que hoy se calificarían de supersticiones. Téngase en cuenta que las personas no se sentían parte todavía de un orden creado por la razón humana, sino de un orden trascendente que le venía dado y en el que la capacidad de la voluntad tenía limitaciones. En esa cosmovisión era más fácil creer en seres

sobrenaturales e intervenciones providenciales que en paradigmas presididos por supuestos racionalistas.

El Barroco fue una época escéptica, en la que el clásico motivo de la pequeñez del ser humano frente a la inmensidad de fuerzas que rigen el mundo se retomó como uno de los motivos favoritos para el discernimiento. Cristianizada o no, la reflexión sobre las limitaciones humanas, la necesidad de aceptar el destino y la intervención de elementos sobrenaturales se convirtieron en un tópico. No está de más recordar que, etimológicamente, *hada* procede del latín *fatum*, del que también deriva *hado* o destino.

V. LA SOCIEDAD DE LAS PLATAFORMAS

Con el fin de la Guerra Fría, en los países desarrollados se produjo un proceso de globalización y el afianzamiento del neoliberalismo. Éste trajo a los países desarrollados la deslocalización de la producción a países en vías de desarrollo, la externalización de costes sociales y ambientales, el crecimiento del sector terciario y el desarrollo de un nuevo sector cuaternario basado en el conocimiento y servicios como la generación e intercambio de información, tecnología e investigación. Este sector se ha caracterizado por una digitalización y dataficación de los contenidos (Baack, 2015) y una posterior plataformización de estos (Poell et al., 2019).

1. Los ámbitos del poder

Hablar del contexto social relevante durante el lanzamiento de “Cinderella” es arduo, dado que no se trata de una corte –por cosmopolita que fuera la de Nápoles del siglo XVII–, sino de una sociedad globalizada de enorme complejidad, actualmente atravesada por la pandemia y la guerra en Ucrania. Para acotar, el análisis se centra en las sociedades occidentales y neocapitalistas, con énfasis en las tecnologías de la comunicación, y en Estados Unidos, por su relevancia para entender “Cinderella”. Aquí el poder no está en la corte, sino en el mercado.

Cabe hacer hincapié en el concepto del sueño americano o la creencia de que cualquier persona –independientemente de origen o clase– puede alcanzar su propia versión de éxito en una sociedad en la que la movilidad ascendente es posible para cualquiera gracias a la lógica del mercado. A pesar de que se ha escrito mucho sobre el mito del sueño americano (p.ej., Putnam, 2016), éste sigue predominando en los relatos de la política, la publicidad y el cine.

Aunque se empiezan a resquebrajar, los valores occidentales en el siglo XXI son herederos de la Ilustración (siglos XVII-XVIII) y de la razón, el método científico, las constituciones democráticas, los movimientos sociales como el feminismo y los derechos humanos, y abarcan las ideas de democracia e igualdad. Autores tan distantes como De Tocqueville (2002 [1835]) y Putnam (2001) subrayan el debate vigoroso, la colaboración y el sentido de pertenencia comunitaria como parte de lo que hace fuerte a una democracia. Fue Putnam quien captó el declive de las formas de participación en la democracia norteamericana. En el siglo XX, surge un nuevo tipo de individualismo; no el descubierto por los pensadores ilustrados, que instaron a las personas a pensar de manera crítica, sino el que es síntoma de una creciente debilidad de los lazos humanos. En el mundo globalizado triunfan el capitalismo, el consumismo y el individualismo; surge el *homo consumericus* (Lipovetsky, 2016).

Se establece también una ruptura entre la idea de que cada cual debe seguir sus sueños frente a las posibilidades reales que ofrece la sociedad. La sociedad estamental no se parece en nada a la de los países desarrollados actuales, pero eso no quiere decir que las desigualdades hayan desaparecido. Dejando aparte los 689 millones de personas que en el mundo viven en la pobreza extrema (Myers, 2021), la mitad más pobre de la

población mundial posee el 2% de todos los bienes, mientras que el 10% más rico posee el 76% (Peer, 2021). En EE. UU., el 10,5% de la población vive en la pobreza (Peer, 2021). La perspectiva de alcanzar sus sueños es remota para millones de personas. Por ejemplo, en 2020, los directores ejecutivos –casi todos hombres blancos– de las 350 principales empresas de EE. UU. ganaron en promedio \$24,2 millones, 351 veces más que un trabajador típico (Hess, 2021). Las posibilidades de morir si se es una persona negra en EE. UU. son superiores a las de una persona blanca (Flagg, 2021). La brecha salarial entre mujeres y hombres no se cierra, por mucho que se hayan establecido leyes para promocionar la igualdad (ONU, s. f.).

Los príncipes de la era de las plataformas son los magnates de las grandes tecnológicas que conforman el elenco de las mayores empresas del mundo. Pero a diferencia de lo propugnado en el Nápoles del siglo XVII, no son la proporción y la dignidad las que guían sus actos. Un ejemplo es el magnate de Tesla, Elon Musk. Olla (2021) lo describe como «un hombre con aspiraciones feudales», un arrogante, demagogo y egoísta que es poco merecedor del culto a la personalidad que lo rodea (Olla, 2021). Las virtudes del príncipe de las plataformas son autobombo, excentricidad y egolatría (Olla, 2021). Dos valores vertebran la cultura de las plataformas. El primero es el dinero y el segundo es la cultura de los deseos (Givens, 2019). Se miran las fotografías retocadas de las *celebrities* en Instagram y se quiere ser ellas (Givens, 2019).

Las plataformas también desempeñan un papel importante en la diseminación de desinformación. Las noticias falsas tienen un 70% más de probabilidades de ser retuiteadas que la verdad y los bulos se difunden de forma más intensa que cualquier otra categoría de información (Vosoughi et al., 2018). La desconfianza en las instituciones es profunda. El barómetro de confianza Edelman (2022) –que analiza 28 países– concluye que vivimos en «un mundo atrapado en un círculo vicioso de desconfianza, alimentado por una creciente falta de fe en los medios de comunicación y los gobiernos» (Edelman, 2022). Los gobiernos no gozan del apoyo de la ciudadanía en la mayor parte de los países desarrollados. Ante la complejidad de los problemas y la incertidumbre, una mayor cantidad de personas prefiere las respuestas simples y llamativas (Carrión, 2017). Se buscan el entretenimiento y las soluciones milagrosas.

Esta es la sociedad en la que se produce la pandemia de la COVID-19, destapando desigualdades estructurales de la sociedad globalizada, que se miden en cifras: 120 millones de personas empujadas a la pobreza extrema y una recesión mundial, frente al crecimiento sin precedentes de la riqueza de los billonarios (Ferreira, 2021), pero sin la censura generalizada que el exceso podría haber generado en una corte del siglo XVII.

2. Ámbito doméstico

Es momento de hablar del amor romántico, un elemento recurrente en la ficción contemporánea de todo tipo. El diccionario Collins lo describe como la idealización de una relación amorosa, en la que la otra persona está imbuida de virtud de modo que la relación anula todas las demás consideraciones (De Jong & Collins, 2017). Este amor romántico convive en literatura, publicidad y cine con prácticas sociales que poco tienen que ver con el romanticismo. Plataformas como Tinder permiten la realización de los deseos y las relaciones casuales, que ya no son íntimas, sino que se exponen sin pudor y se datifican. Las plataformas permiten esos encuentros efímeros y su espectáculo, mientras analizan los datos personales derivados de estos para monetizarlos.

En un mal espejo de *realities*, donde se exhiben en tiempo real toda suerte de intrigas domésticas, se saca la casa de su dominio íntimo y se la expone en la pantalla global (Lipovetsky & Serroy, 2009). La intimidad doméstica está amenazada por sus propios componentes, que dejan que las cámaras y micrófonos de las plataformas se

cuelen en todos sus rincones. Ejemplos son las asistentes de voz, como Alexa de Amazon. Estos dispositivos están escuchando para detectar palabras de activación y obedecer órdenes, a la vez que recogen datos de lo que sucede en el ámbito doméstico. En la casa, las relaciones entre las personas se datifican y pasan a formar parte de la decisión algorítmica, que luego las transforma en anuncios, servicios y productos.

Pese a la Declaración Universal de los Derechos Humanos (ONU, 1948), que establece la igualdad de las personas, en ningún lugar del mundo las mujeres han alcanzado la paridad con los hombres (World Economic Forum, 2021). Los trabajos peor pagados o no remunerados están feminizados. En los países desarrollados, aquellas tareas domésticas y de cuidados que antes eran ejercidas por mujeres autóctonas –como deber impulsado por relaciones desiguales de poder– ahora son desempeñadas por mujeres migrantes (Oso & Catarino, 2013).

En resumen, las relaciones interpersonales en el ámbito privado permiten mostrar la contraposición existente entre una realidad con muchas lagunas en el terreno de la igualdad y un discurso que se queda en declaraciones.

3. Ámbito de lo mágico

Lejos de superarse, el pensamiento mágico surge en condiciones que son propias de la sociedad contemporánea, a pesar del predominio de la razón (Machuca, 2015). En el pensamiento contemporáneo «prevalecen aspectos de un pensamiento mágico, que permea el imaginario social y ha acompañado a dicha formación social desde sus inicios, así como imbuido al pensamiento científico-técnico desde su origen» (Machuca, 2015). En la era de las plataformas, Machuca (2015) habla de «techno-chamanismo».

Los algoritmos se discuten «en términos casi bíblicos» (Smith, 2018). Algunos modelos algorítmicos son tan complejos, que ni siquiera sus creadores entienden cómo generan una respuesta a partir de un conjunto de datos. «Actualmente (algunos algoritmos) están operando en un modo alquímico en lugar de científico» (Zhalechian et al., 2017).

La pandemia de la COVID-19 ha destapado una fe en lo acientífico, que podría pensarse como alquímica y que cohabita con la confianza en la ciencia. Esta fe se explica por la profunda desconfianza en las instituciones. El brote de la COVID-19 ha ido acompañado de lo que la Organización Mundial de la Salud describe como una «infodemia» (OMS, 2022). La desinformación –desde curas milagrosas hasta complots– se hizo viral a través de las plataformas sociales durante la pandemia.

Este pensamiento mágico se conecta con el sueño americano. Esta era de las plataformas es la de los gurús y conspiradores que despliegan el lenguaje de la autorrealización y el pensamiento mágico para atraer clientes (Ehrenreich, 2006). Este es un tiempo de contrastes en el que conviven el escepticismo, materialismo y egoísmo con el romanticismo, pensamiento mágico y teorías de la conspiración.

VI. PROPUESTA Y DISCUSIÓN

El recorrido por las particularidades que cada cosmovisión ofrece a los tres escenarios del poder, la vida doméstica y la magia proporciona el marco en el que cada público podía entender los mensajes contenidos en el relato. Cada cosmovisión actúa a modo de *frame* (Manrique & Palma, 2010), estableciendo las condiciones de posibilidad de entendimiento del mensaje y las claves en las que debería incorporarse cualquier novedad. Pero el hecho de que se haya planteado el acercamiento a cada cosmovisión a través de tres escenarios comunes permite la comparación. Ello ha propiciado concretar los escenarios de análisis que permiten medir las actuaciones de los personajes y la resolución de las situaciones en sus contextos (Tabla 1).

Tabla 1: Propuesta de escenarios para explorar lo circunstancial de los cuentos

Escenarios	A qué se refiere	Qué permite analizar
Poder	Rey, corte, nobleza cortesana, criados	Comportamiento de los personajes adaptados / contrarios a las normas morales de su tiempo en esos ámbitos
	Las plataformas tecnológicas, magnates tecnológicos, mercados	Indicios de ruptura / perfecta sintonía con la lógica de poder vigente
Casa	La casa como núcleo conyugal y espacio de afecto o centro político-económico	Núcleo familiar regido por la sintonía con las normas morales (amor, afecto...) o regido por la envidia y los enfrentamientos internos
	Ámbito doméstico. Padre, madre, hijas/os, relaciones de género	Comportamiento de los personajes adaptados / contrarios al concepto de familia y relaciones en cada época
Lo mágico	Elementos sobrenaturales, fantásticos o providenciales	Los elementos sobrenaturales desempeñan un papel significativo / insignificante

Fuente: Elaborado por los/a autores/a

Una vez que hemos examinado los escenarios en los que se desenvuelven los personajes, puede deducirse el comportamiento que sería esperable en ellos. Hemos procedido a comparar ese comportamiento con el que protagonizan en las diferentes versiones del cuento. No tenemos aquí espacio suficiente para pormenorizar el análisis realizado, pero sí queremos adelantar una discusión inicial.

Primero, los personajes de “La Gatta” actúan de modo inverso al que se espera de ellos. El padre incumple sus compromisos como responsable del gobierno de la casa, se ausenta de ella y relega a sus parientes de sangre. Las madrastras y hermanastras dirigen la casa haciendo de esta el reino de la envidia y de la subversión del orden. El rey, alguien alejado de la majestad, es derrochador y se comporta de manera violenta y caprichosa, cegado por su pasión. Zezolla actúa cegada por la envidia, llegando a asesinar a su primera madrastra, pero ello le reporta consecuencias funestas que le hacen recapacitar y confiar en su destino, con lo que el orden se recupera. El mensaje a la nobleza que le escuchaba en la corte era claro, pues se le presentaba un mundo en crisis en el que se había invertido el orden natural. El mundo vive tiempos de desorden, hasta que el destino o la providencia devuelven todo a su lugar natural.

Segundo, “Cinderella” muestra personajes que se desenvuelven con comodidad en un ya caduco *American way of life* que se actualiza con alusiones –dentro de la corrección política– al feminismo y a la diversidad de género. Este último aspecto llega a su culminación con la representación del hada madrina (*fairy* en inglés) a cargo de Billy Porter, actor autodeclarado homosexual (*fairy* en inglés, pero en sentido peyorativo). Las canciones anuncian promesas de igualdad y la actitud de la protagonista declara que el ascenso social es posible si eres una persona ambiciosa y luchas por tu futuro. Vives en un mundo que te permite crecer del cero al infinito. ¿Crisis? ¿desigualdad? Nada de eso puede frente a la voluntad individual.

Ambas versiones, sin ser revolucionarias, presentan dos actitudes diferenciadas ante las crisis en que fueron concebidas. Es un mismo cuento con una estructura

atemporal, al que se introducen los matices necesarios para ser entendido dentro de las coordenadas de cada época: a) En el del siglo XVII predomina la crítica irónica, la denuncia de un mundo que se está volviendo del revés, preso de una crisis estructural; b) en el del XXI, la conformidad con el paradigma cultural dominante es total y se obvian las circunstancias de crisis, el aumento de la desigualdad y de los conflictos que presiden la época en la que la versión fue concebida. Frente a la crítica irónica de la versión de Basile, en esta solo hay evasión.

Y tercero, creemos que el análisis de estas versiones ofrece un rico material para profundizar en el concepto de prosumición. Como es conocido, el término se adoptó con (Toffler, 1984) para definir un fenómeno de sustitución del consumidor propio de la era industrial por un tipo social de la era posindustrial, en el que se difuminan las fronteras entre quien produce y quien consume. Las versiones de los cuentos no son ajenas a este proceso. Quisiéramos someter a discusión si esto que llamamos prosumición no es más que la actualización de una relación autoría-público que se ha dado desde los orígenes de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Astete, G. (1598). Tercera parte de las obras del padre Gaspar de Astete de la Compañía de Jesús. Del Gobierno de la familia y estado del matrimonio. Alonso de la Vega.
- Baack, S. (2015). Datafication and empowerment: How the open data movement re articulates notions of democracy, participation, and journalism. *Big Data & Society*, 2(2), 205395171559463. <https://doi.org/10.1177/2053951715594634>
- Basile, G. (2017). La gatta cenerentola. En E. Mori (Ed.), & B. Croce (Trad.), *Il Pentamerone, ossia La fiaba delle fiabe [1634-1636]* (pp. 75-81). Bolzano. <https://www.mori.bz.it/Rinascimento/Pentamerone.pdf>. Traducción española de César Palma (2019). Siruela.
- Campbell, J. (2017). El poder del mito. Capitán Swing.
- Cannon, K. (Director). (2021). Cinderella. Amazon Studios.
- Carrión, C. (2017). Un giro hacia la derecha: La extrema derecha y el populismo están dominando la política mundial. *Opinión Pública*, 39-45.
- Cassany, D. (2013). *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*. Anagrama.
- Croce, B. (2017). Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari. En E. Mori (Ed.), & B. Croce (Trad.), *Il Pentamerone, ossia La fiaba delle fiabe [1634-1636]* (pp. 3-21). Bolzano. <https://www.mori.bz.it/Rinascimento/Pentamerone.pdf>
- Darnton, R. (1987). Los campesinos cuentan cuentos: El significado de Mamá Oca. La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa, 15-80. Fondo de Cultura Económica.
- De Jong, M., & Collins, A. (2017). Love and looks: A discourse of romantic love and consumer culture. *Acta Academica: Critical views on society, culture, and politics*, 39(1), 84-102.
- De Tocqueville, A. de. (2002). *Democracy in America*. The Pennsylvania State University.
- Edelman. (2022). 2022 Edelman Trust Barometer. <https://edl.mn/3rqOlx0>
- Ehrenreich, B. (2006). *Bait and switch: The (futile) pursuit of the American dream*. Metropolitan Books.
- Ferreira, F. H. G. (2021). *Inequality in the Time of COVID-19 (Finance & Development)*. International Monetary Fund.

- <https://www.imf.org/external/pubs/ft/fandd/2021/06/inequality-and-covid-19-ferreira.htm>
- Flagg, A. (2021, agosto 30). The Black Mortality Gap, and a Century-Old Document. The Marshall Project. <https://www.themarshallproject.org/2021/08/30/the-black-mortality-gap-and-a-century-old-document>
- Frijo, D. (1985). Il padre di famiglia. Governo della casa e governo civile nella tradizione dell' «economica» tra Cinque e Seicento. Bulzoni.
- Givens, E. (2019, febrero 27). What are the cultural values of the 21st century in the Western World? Medium. <https://medium.com/@ykopaie16/what-are-the-cultural-values-of-the-21st-century-in-the-western-world-65eb5ea6cbf1>
- González Gómez, J. M. (2021a). Narrar, transponer, prosumir: la participación en el acto de comunicar. En Blanco Pérez, M. (ed). El progreso de la comunicación en la era de los prosumidores. Madrid: Dykinson, 947-965. ISBN: 978-84-1377-644-6.
- _____, (2021b). La prosumición o la convergencia narrato-tecnológica: valores, narraciones, narradoras/es y tecnología. En Sierra Sánchez, J. y Gomes Pinto, J. (eds). Audiovisual e industrias creativas, presente e futuro. New York: McGraw Hill Education, 253-268. ISBN: 978-84-486-2734-8.
- _____, (2022). Investigar, conocer, crecer 2030: La prosumición como medio en la investigación. En Chaves Montero, A. y Bermúdez Vázquez, M. (eds). Investigación y transferencia de las ciencias sociales frente a un mundo en crisis. Madrid: Dykinson, 758-764. ISBN: 978-84-1377-924-9.
- Hernando Sánchez, C. J. (2015). Per la Fede, per lo Rè, per la Patria: La nobleza de Nápoles en la Monarquía de España. Magallánica: Revista de historia moderna, 1(2), Art. 2.
- Hess, A. J. (2021, septiembre 15). In 2020, top CEOs earned 351 times more than the typical worker. CNBC. <https://www.cnbc.com/2021/09/15/in-2020-top-ceos-earned-351-times-more-than-the-typical-worker.html>
- Koselleck, R. (2007). Crisis. Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués. Trotta.
- _____, (2012). Algunas cuestiones sobre la historia conceptual de «crisis». Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social. Trotta.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2009). La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Anagrama.
- _____, (2016). De la ligereza. Anagrama.
- Machuca, A. (2015). El pensamiento mágico en el mundo secularizado. Dimensión Antropológica, 63(enero-abril), 41-69.
- Magdaleno Santamaria, M. (2016). Acercamiento al Pensamiento Mágico y la Superstición en el Discurso Literario de la Primera Modernidad Española: Miguel de Cervantes y María de Zayas [Tesis doctoral, University of Nebraska]. <https://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss/18/>
- Manrique, B., & Palma, J. (2010). La teoría de los frames en el análisis del discurso. Lingua Americana, XIV(26), 129-142.
- Myers, J. (2021, diciembre 10). These charts show the growing gap between the world's richest and poorest. World Economic Forum. <https://www.weforum.org/agenda/2021/12/global-income-inequality-gap-report-rich-poor/>
- Novi Chavarría, E. (2018). Corte e Viceré di Napoli nell'età di Filippo IV, Introduzione. En J. Martínez Millán, M. Rivero Rodríguez, & R. González Cuerva, La Corte

- de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica. Tomo IV. (Vol. 3, pp. 1307-1334). Polifemo.
- Olla, A. (2021, marzo 20). Elon Musk declared himself «technoking». He's just a hyper-capitalist clown. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/mar/20/elon-musk-declared-himself-technoking-hes-just-a-hyper-capitalist-clown>
- OMS. (2022, febrero 2). New online course to fight the infodemic.
<https://www.who.int/news/item/02-02-2022-new-online-course-to-fight-the-infodemic>
- ONU. (s. f.). Declaración Universal de Derechos Humanos. United Nations.
<https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>
- _____, Conoce más sobre brecha salarial: Causas, cifras y por qué hay que combatirla. ONU Mujeres – América Latina y el Caribe. Recuperado 28 de octubre de 2022, de <https://lac.unwomen.org/es/que-hacemos/empoderamiento-economico/epic/que-es-la-brecha-salarial>
- Oso, L., & Catarino, C. (2013). From Sex to Gender: The Feminisation of Migration and Labour-Market Insertion in Spain and Portugal. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 39(4), 625-647.
<https://doi.org/10.1080/1369183X.2013.745242>
- Peer, A. (2021, agosto 23). Global poverty: Facts, FAQs, and how to help. *World Vision*. <https://www.worldvision.org/sponsorship-news-stories/global-poverty-facts>
- Poell, T., Nieborg, D., & van Dijck, J. (2019). Platformisation. *Internet Policy Review*, 8(4). <https://doi.org/10.14763/2019.4.1425>
- Propp, V. (1998). *Morfología del cuento*. Akal.
- Putnam, R. D. (2001). *Bowling alone: The collapse and revival of American community* (1. Touchstone ed). Simon & Schuster [u.a.].
- _____, (2016). *Our kids: The American Dream in crisis* (First Simon&Schuster trade paperback edition). Simon & Schuster.
- Quondam, A. (2013a). Del hombre ocurrente al hombre de ingenio. Apuntes sobre las raíces cómicas de Europa. En *El discurso cortesano* (pp. 123-157). Polifemo.
- _____, (2013b). Para una arqueología semántica de los libros de Institutio: *ElCortesano*. En *El discurso cortesano* (pp. 209-265). Polifemo.
- Ritzer, G., & Jurgenson, N. (2010). Production, Consumption, Prosumption: The nature of capitalism in the age of the digital 'prosumer'. *Journal of Consumer Culture*, 10(1), 13-36. <https://doi.org/10.1177/1469540509354673>
- Rivero Rodríguez, M. (2004). Italia en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVII). *Studia historica. Historia moderna*, 26, 19-41.
- Rousseau, R. L. (1994). *La otra cara de los cuentos*. Tikal.
- Smith, A. (2018, agosto 30). Franken-algorithms: The deadly consequences of unpredictable code. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/technology/2018/aug/29/coding-algorithms-frankenalgos-program-danger>
- Toffler, A. (1984). *Previews and premises*. Black Rose Books Limited.
- Vosoughi, S., Roy, D., & Aral, S. (2018). The spread of true and false news online. *Science*, 359(6380), 1146-1151. <https://doi.org/10.1126/science.aap9559>
- World Economic Forum. (2021). *Global Gender Gap Report 2021*. World Economic Forum. <https://www.weforum.org/reports/global-gender-gap-report-2021/>
- Zamora, R. N. (2018). Trayectos constitucionales. De la oeconomía católica a la economía política. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/88245>
- Zhalechian, M., Tavakkoli-Moghaddam, R., & Rahimi, Y. (2017). A self-adaptive

evolutionary algorithm for a fuzzy multi-objective hub location problem: An integration of responsiveness and social responsibility. *Engineering Applications of Artificial Intelligence*, 62, 1-16.
<https://doi.org/10.1016/j.engappai.2017.03.006>

4.2.2. González Gómez, J. M., Gutiérrez, M. & Achón, J. A. (2023b). “La gatta cenerentola” (1632-1634) y “Cinderella” (2021) II: El sentido de los cuentos y el concepto de prosumición. En Pérez, E. & Arrieta, L. (eds). *Comunicación en crisis: transformar comunicando, comunicar transformando*. Granada: Comares. ISBN: 978-84-1369-485-6.



Dña. Elixabete Pérez Gaztelu, en representación suya y en la de Dña. Leyre Arrieta Alberdi y Dña. Eider Landaberea Abad, responsables de la edición del libro *Comunicación en crisis*, que se publicará en la editorial Comares,

INFORMA A QUIEN PUEDA INTERESAR

que el capítulo titulado

LA GATTA CENERENTOLA (1632-1634) Y *CINDERELLA* (2021) II: EL SENTIDO DE LOS CUENTOS Y EL CONCEPTO DE PROSUMICIÓN

presentado por

D. Javier M^a González Gómez, Dña. Miren Gutiérrez Almazor, y D. José Angel Achón Insausti

ha sido ACEPTADO y formará parte de la citada publicación.



Dña. Elixabete Pérez Gaztelu, en representación de las editoras del libro.

Donostia-San Sebastián, 27 de julio de 2022

“La Gatta Cenerentola” (1632-1636) y “Cinderella” (2021) II: el sentido de los cuentos y el concepto de prosumición

Javier María González Gómez
Miren Gutiérrez Almazor
José Ángel Achón Insausti

VII. INTRODUCCIÓN

Los cuentos tienen la intención de impartir enseñanzas (Mo & Shen, 1999). En tiempos de crisis, esas enseñanzas pueden remitirse a las pautas de comportamiento en momentos de incertidumbre, pudiendo dar lugar a deseos de cambio o a llamadas a conservar las esencias de una organización social. Para comprobar cómo se producen estas interacciones entre cuentos y contextos de crisis, hemos procedido a la comparación entre dos transposiciones de Cenicienta: “La Gatta Cenerentola” (siglo XVII) y “Cinderella” (2021).

Resumiendo brevemente lo analizado en el primer capítulo, decíamos que todas las versiones del cuento narran la caída en desgracia y posterior triunfo de Cenicienta, en una historia en la que abundan lugares comunes y elementos atemporales. Como en otros cuentos, estos elementos tienen la función de ayudar al público a identificar personajes, sitios y conflictos. De ahí que madrastra, rey o hadas estén presentes, no solo en diferentes versiones de Cenicienta, sino también en otros cuentos (Bettelheim, 1977). El punto de vista que mantenemos en estos artículos es el de analizar esos relatos desde un prisma contextual, es decir, desde lo que tienen de anclaje en las matrices culturales propias de una época. Aquí nos interesa destacar que los cuentos no pueden ser concebidos sin que exista una expectativa de cómo los diferentes públicos entenderán la obra y se establecerán significados colectivos. Esto es algo que se relaciona con el concepto de prosumición, ideado para definir el proceso de sustitución del consumidor de la era industrial por un tipo social más propio de la era posindustrial, en el que se difuminan las fronteras entre quien produce y quien consume (Toffler, 1984). Un concepto que ha venido aplicándose al campo de la recepción cultural y que aquí aplicaremos con ciertas matizaciones.

En el capítulo anterior partimos de la idoneidad de analizar tres escenarios sociales —el espacio del poder, el ámbito privado o doméstico, y el de lo sobrenatural o mágico—, que guíen nuestro trabajo. En primer lugar, porque son espacios propicios para entender las diferentes cosmovisiones de cada época y, por tanto, para calibrar los elementos temporales de la narración. Y en segundo, porque son escenarios socialmente determinantes para comparar las pautas de comportamiento adecuado con las que realmente observan los personajes del cuento. Esto nos permite valorar el diálogo que se establece entre la autoría y el público.

En el citado capítulo apuntábamos que ninguna de las versiones ofrece una propuesta de ruptura con el orden moral de su tiempo, pero planteábamos la hipótesis de que ambas proceden de manera diferente. La del siglo XVII valora la necesidad de mantener el orden moral a través de la denuncia de un mundo que se está volviendo del revés, en el que los personajes hacen lo contrario de lo que se espera de ellos. La segunda, a través de una conformidad manifiesta con el paradigma cultural dominante; una mirada crítica frente a otra evasiva.

El objetivo general del presente capítulo es profundizar en las hipótesis que dejamos esbozadas en el anterior, además de aplicar el concepto de prosumición para comparar los fenómenos de elaboración y recepción existentes en estos relatos. Nuestros objetivos concretos son: a) Observar cómo el comportamiento de los personajes de “La

Gatta” se sitúa en las antípodas del esperable, según las pautas culturales del XVII, y que con ello se está transmitiendo al público una advertencia crítica sobre el rumbo social. b) Examinar cómo los personajes de “Cinderella” se ajustan a los patrones políticamente correctos esperables según el *American way of life*, con lo que se transmite una fe en los beneficios de ese sistema. c) Analizar bajo el prisma de la prosumición las interacciones entre la autoría y el público en la elaboración de estos cuentos.

Distinguimos en los tres escenarios sobredichos la diferencia o concordancia entre el comportamiento de los personajes con lo esperable en ellos según los valores dominantes en cada época: a) El escenario del poder permite identificar las estructuras y relaciones de gobierno, así como las condiciones sociales, políticas y económicas externas a lo intrafamiliar. b) El escenario doméstico remite a la familia o la casa y a las relaciones que se establecen en su interior, incluidos los roles de género. c) Finalmente, el escenario de lo mágico sirve para determinar la aparición de lo sobrenatural y su peso en relación con la voluntad humana.

VIII. ANÁLISIS

1. El comportamiento de los personajes en los escenarios del poder
Giambattista Basile vivió a caballo entre los siglos XVII y XVIII (1566-1632), en un contexto de crisis que se fue agravando hasta llegar a los estallidos de 1640. La etapa de su vida que más interesa aquí es la que comienza en 1607 cuando, siguiendo a su hermana Adriana, alternó su estancia en diferentes cortes italianas. Frecuentó las cortes de príncipes de Avelino y la del propio virrey napolitano, a la sazón duque de Alba. Esta vida cortesana le reportó cargos y privilegios, y llegó a ser gobernador de algunos feudos y a intitularse como conde de Castelrampa y de Torone. Su último destino fue en Gugliano, donde fue gobernador feudal. Allí murió víctima de una peste que asoló Nápoles (Zanotto, 2016). Croce (2017) retrató a Basile como alguien que repudiaba las intrigas, facciones y dobleces de la nobleza. Quizá por ello en sus obras se volvió hacia el mundo rural, a sus tradiciones y a sus fábulas, y así lo reflejó en sus églogas y en la recopilación de cuentos del Pentamerón. Esta fue el fruto de las tradiciones que recogió en sus periplos durante el primer tercio del XVII. Como se ha mencionado, los redactó en napolitano, y su hermana los publicó tras su muerte.

Este tipo de cuentos estaban destinados a ser leídos en las cortes, en las tertulias que seguían a las comidas, y el ingenio y habilidades de Basile le proporcionaron el éxito. Su público estaba compuesto por cabezas de casas y feudos, nobles de armas y de servicio, capaces de descodificar los sobreentendidos, ironías y mensajes velados, y perfectos conocedores de las reglas que presidían el comportamiento cortesano y económico.

“La Gatta” aludía a escenas cotidianas para ese tipo de público. Hubiesen leído o no los tratados sobre la corte o sobre el gobierno de la casa, sus miembros conocían las reglas de comportamiento en ambos escenarios, pero también sus diferencias con la vida real. Los contrastes apuntados por Basile no podían pasar desapercibidos.

Si analizamos el escenario del poder, la corte, hay que concluir que, a ojos de alguien imbuido de la cultura católica cortesana del XVII, el rey del cuento resulta un personaje grotesco. En otra época, por ejemplo, en el Romanticismo, habría parecido un hombre pasional; pero desde el Barroco católico es alguien alejado de la templanza y prudencia que caracterizaban a un gobernante. En primer lugar, el rey parece ignorar que el matrimonio es un asunto político, ante el que las pasiones deben atemperarse con la responsabilidad política. Pero él se enamora repentinamente y, sin freno, busca cumplir su capricho. No puede ser más explícito cuando acusa a su criado de haber impedido su placer (Basile, 2017, p. 79). Igualmente irracionales son sus reprimendas al criado,

amenazándolo con una solemne paliza (Basile, 2017, p. 79). Irónicamente, Basile lo pone a recitar un largo párrafo lleno de hipérbolos y exclamaciones encendidas, ante la simple visión de la *pianella* (Basile, 2017, p. 79). Su derroche viene representado en el desmedido banquete final que ofrece, descrito hiperbólicamente (Basile, 2017, p. 80). Al no encontrar a la dueña de la *pianella*, el rey está dispuesto a repetir la «penitencia», otra ironía de Basile (Basile, 2017, p. 81).

Se sabe que Basile tuvo una relación con virreyes de Nápoles, así que no es fácil interpretar si esta descripción de un rey alejado del ideal cortesano era una crítica a otro virrey, un reflejo de críticas populares a la vida en la corte o una ironía acerca de la desproporción de la vida cortesana. No es ésta la única ocasión en la que la realeza aparece de tal guisa en el *Pentamerón*. Buena parte de la nobleza identificaría esta figura con las desmesuras, lujos o decisiones caprichosas que habían caracterizado las actuaciones de algún virrey.

No menos patética resulta la figura del criado del rey, quizá reflejo de la visión que los cortesanos tendrían del pueblo llano, siempre acuciado por las necesidades. Es un guiño para provocar la sonrisa. El criado resulta alguien incapaz de cumplir su misión siempre a causa de su amor por el oro, las joyas y las monedas que, como añade irónicamente Basile, «no eran para desperdiciar» (Basile, 2017, p. 79). Falla en su misión a pesar de que en la tercera persecución llega a coserse al carruaje para evitar los despistes. Es inútil, el criado vuelve a quedar retratado por su incapacidad para dominar su avaricia.

En resumen, Basile ofreció en “*La Gatta*” un relato entre irónico y crítico de la vida cortesana, poniendo de relieve en los personajes aquello que los contraponía a las pautas de comportamiento prescritas por la moral de la época. Una cosa era la tratadística y otra la realidad; la corte quedaba así descrita como un mundo al revés.

En “*Cinderella*”, la acción transcurre en un país imaginario en el que todo el mundo conoce su papel (afirmación que sería de esperar en la versión del siglo XVII), pero se asegura que eso va a cambiar. El entorno en el que se desarrolla la trama resulta una amalgama de referencias que sitúa a quien las ve en la parodia. Los anacronismos no solo se limitan al vestuario y a la ambientación (se ven sierras mecánicas junto con candelabros), la localización del palacio real es un ejemplo del tono: se trata de *Waddesdon Manor*, la casa de campo que el aristócrata Ferdinand de Rothschild se hizo construir en Inglaterra a finales del siglo XIX, a imitación de los castillos del Loira de principios del XVI, pero con estructura metálica, cuartos de baño y calefacción (Pons & Destailleur, 1996). Esta construcción se sirvió de técnicas modernas para comunicar en un lenguaje de otra época un mensaje de poderío de señor feudal convertido en caballero.

Es un anacronismo, pero no importa: el palacio actúa como decorado porque el poder en la sociedad del siglo XXI no está en las cortes o castillos sino en los mercados, y sus agentes no son reyes ni príncipes sino las plataformas tecnológicas. Por eso, otros mensajes en “*Cinderella*” remiten a una sociedad neoliberal, en la que se conmina a ser emprendedores y vivir el sueño americano. Pero el devenir del sistema productivo actual ha conllevado una falta de seguridad en el empleo y una exigencia de movilidad que han puesto en cuestión la familia nuclear (Seccombe, 1995). Se dice que es la persona como productora-consumidora la que debe batirse en un mercado de trabajo menguante con las armas de su talento, perseverancia y autopromoción. Y con ayuda de su hada madrina, eso es precisamente lo que “*Cinderella*” se propone. «Tengo sueños que quiero realizar», le dice a su príncipe (Cannon, 2021, 01, p. 10). «Vive tu sueño», le requieren las canciones.

La importancia de los contactos en la carrera profesional resulta verosímil: el príncipe da a conocer el trabajo de la protagonista y ésta conoce a la reina Tatiana, que la avala. Todo esto ocurre durante un baile en el que las invitadas son mujeres que se ofrecen

para ser seleccionadas por el príncipe. Ella no ve ninguna contradicción entre su deseo de emancipación y la participación en semejante exhibición. Resulta vencedora en esta competición y recibe la oferta de matrimonio del príncipe que, inmerso todavía en una mentalidad antigua, la insta a que abandone su vocación. Tal estado de cosas se subraya con la reiteración de la madrastra en su exigencia de que la protagonista abandone sus sueños y siente la cabeza, aceptando la proposición del príncipe (Cannon, 2021, 01, p. 22).

Ella se niega y deviene así en la trabajadora perfecta de la era de las plataformas, que prioriza su ansia de realización mediante el trabajo y la conjuga con las necesidades del sistema productivo (Di Filippo, 2016), ávido de unidades individuales luchando de forma aislada por «un lugar bajo el sol». Aquí se adivina un guiño a los afectados por la crisis generada por la COVID-19, que confinó a millones de personas y las convirtió en teletrabajadoras y receptoras de relatos plataformizados como “Cinderella”.

Pero, a diferencia de Zezolla, Ella no vive ninguna transformación interior y el cuento termina como empieza: con Ella haciendo vestidos de alta costura. El único cambio es que, gracias al marketing y a la intervención del hada, ahora Ella podrá venderlos a las élites y salir de la cocina de su madrastra.

El rey, tan importante en “La Gatta”, es una figura menor. Se comporta como un dictador, desoyendo las sensatas palabras de su hija, las quejas de su mimado hijo y la reprobación de su mujer. Es un pequeño Elon Musk, que se ríe de sus propias bromas y hace lo que le viene en gana. Se recupera algo de juicio y de romanticismo, en forma de parodia, cuando cae en su error e insiste en reconquistar a su mujer e insta a su hija como heredera. Los demás encajan en papeles de comparsa. Se trata de un elenco de personajes planos, con temples contruidos a partir de un solo rasgo y sin contradicciones ni evolución. Excepciones, aunque de pincelada gruesa, son la madrastra, que hacia el final se humaniza, y el príncipe que, sin explicación, cede ante el impulso de Ella y renuncia a la boda y a su herencia.

Desde este punto de vista, “Cinderella” se manifiesta como un relato conformista y diseñado para la crisis de la COVID-19. No solo da las claves de cómo tener éxito en el capitalismo neoliberal, sino que además se constituye en un producto de consumo rápido y soso, ideal para pasar el rato durante el confinamiento.

2. Los personajes en el ámbito doméstico y ante las relaciones de género

“La Gatta” se centra en la conflictividad intrafamiliar, otro de esos ámbitos conocidos por el público cortesano. Es llamativo que el padre ocupe un protagonismo que no tiene en versiones posteriores de Cenicienta, en las que su presencia se reduce a una breve aparición inicial. Es un príncipe viudo que depende del rey, pero que tiene «estados» que debe cuidar (Basile, 2017, p. 77). Es la figura con la que más pudieron sentirse identificados los propietarios feudales de la corte o de la Accademia degli Oziosi, a la que pertenecía Basile, y a ese público van dirigidos los mensajes. Es una figura asociada a incumplimientos del papel que le corresponde a un pater familias honorable, en los términos en los que aconsejaba la Oeconomia. Para empezar, es un cabeza de familia ausente, ya sea físicamente como en un episodio de viaje a Cerdeña o espiritualmente, pues en la Casa las cosas transcurren sin que se dé cuenta (p.ej., el asesinato) o siendo engatusado por su hija o por la segunda madrastra. No sabe resistirse a los argumentos de su hija para casarse con quien no le corresponde. «Al comienzo el príncipe lo consideró una broma, pero tantas teclas tocó la muchacha que al final dio con la precisa, y así él se plegó a las palabras de Zezolla» (Basile, 2017, p. 76). O cuando Carmosina convence a su marido de que debe marginar a su propia hija: «Y tanto hizo

que el marido les cogió simpatía y apeó de su corazón a su propia hija» (Basile, 2017, p. 77). En la casa del príncipe, son las mujeres quienes deciden.

Pero en “La Gatta” se acusa al padre de olvidar sus lazos de sangre, lo cual era transgredir el orden social, y de incumplir sus promesas, pecado en una sociedad tradicional. Este tipo de sociedad funciona regulada por valores cuyo incumplimiento era considerado un deshonor, más si venían acompañados de una palabra dada (Achón Insausti, 2018). Ambas acusaciones confluyen en el episodio del viaje a Cerdeña. Al partir, Zezolla recuerda a su padre que le ha hecho una promesa, pero este la olvidará. Cuando su nave queda varada en Cerdeña, un hada se aparece al capitán y le recuerda que, si no puede sacar el buque del puerto, es porque el príncipe no ha sabido mantener la promesa que hizo a su hija (Basile, 2017, p. 77).

Habría muchas mujeres entre las que oían las narraciones de Basile, por lo que, quizá, “La Gatta” aludía también a desviaciones del comportamiento que se asociaban al mundo femenino. La envidia, el leitmotiv de esta narración, se anuncia ya en el párrafo que presenta el cuento:

La envidia ha recibido siempre, en el mar de la malignidad, hernias a cambio de ampollas, y, cuando cree ver a alguien ahogado en el mar, ella misma es la que acaba bajo el agua o estrellada contra un escollo; como les ocurrió a unas muchachas envidiosas, cuya historia me dispongo a relatar (Basile, 2017, p. 75).

La envidia era el pecado por excelencia en una sociedad estamental, puesto que representa la voluntad de ser lo que no se es. Tratados sobre el gobierno de la familia como el de Astete (1598, p. 516) la definen como vicio que todo lo destruye. Ese pecado emponzoñaba la vida familiar, representaba lo opuesto a las virtudes que se esperaban de la mujer, a la que se asociaban proporción, medida, dignidad y honra.

La envidia está encarnada por la primera Zezolla y por las protagonistas femeninas negativas, es decir, madrastras y hermanastras (Zanotto, 2016). La primera madrastra solo quiere ver a Zezolla hecha harapos y la segunda, Carmosina, cegada por el diablo, induce a la protagonista al asesinato para luego abandonarla. Ambas están ansiosas por ocupar una posición que no les corresponde y con un comportamiento arbitrario. En cuanto a las hermanastras, siempre se muestran envidiosas de la belleza de Zezolla y preocupadas por aparentar externamente lo que no son. Por ejemplo, cuando se dirigen al baile se presentan «todas despimpolladas, aderezadas, enjalbegadas, repletas de cintillas, arreos y perifollos, todo flores y olores» (Basile, 2017, p. 78).

El mensaje al público femenino está claro. No solo la envidia convierte la casa en ingobernable, sino que las consecuencias personales son pésimas: lo ilustra el párrafo introductorio del cuento, la propia trayectoria de Zezolla y, el final de la historia, cuando las hermanastras se retiran derrotadas. Pero también hay un mensaje para los padres de familia, porque la oeconomía católica era clara respecto a quién correspondía la responsabilidad de que en la casa reinase la envidia: el padre cristiano ha de trabajar para eliminar este mal (Astete, 1598, pp. 520-521). Quizá no sea casual esta presentación de la casa como un mundo dirigido por mujeres y dominado por la envidia, pecado que hasta el siglo XX se les ha atribuido (Maguire, 1997). Iría en la línea de algunos tratados oeconómicos del momento que advertían sobre los males procedentes del excesivo poder de las mujeres en algunas circunstancias.

En suma, también el ámbito doméstico era un mundo vuelto del revés, en el que nadie cumplía con su rol: con el padre ausente, reinaban las mujeres, se despreciaba el valor de la sangre y las madrastras y hermanastras plebeyas dominaban a la hija noble. La envidia había penetrado en la Casa y podía llegar a destruirla.

En “Cinderella”, la presentación de los personajes en ese ámbito doméstico muestra un orden social que resulta anticuado a los ojos de los públicos actuales, a pesar

de las desigualdades que todavía persisten entre hombres y mujeres. Lo rígido de este orden se subraya con la actitud del rey, que hace caso omiso de su hija más capacitada por el hecho de ser mujer, y de la madrastra, que insiste en la urgencia del matrimonio por interés.

En contraposición, tres elementos destacan como conexiones con valores actuales que el público globalizado reconocerá. Uno son las soflamas de libertad y realización personal que lanza a modo de coro griego un grupo de bailarines y cantantes que comentan la acción dramática en números de música pop-rock. El segundo es la hermana inteligente del príncipe, quien trata de intervenir en la vida pública con ideas para el buen gobierno y el progreso ecológico. Y tercero, los guiños visuales a la diversidad. Por ejemplo, los carteles de los comercios se muestran en inglés, castellano y chino, se insinúan sexualidades diversas entre los ratones humanizados, aparecen personas negras que articulan la trama y una de ellas, la reina Tatiana, en una posición de poder. Además, la protagonista es una cantante hispana (joven, delgada y bella, como indican los cánones de belleza) y el hada madrina es un hombre negro (nótese lo cuestionable de racializar el ámbito de lo mágico).

En un entorno en que se asumen con naturalidad muestras positivas de diversidad resulta chocante que la reivindicación que mueve la trama de la película sea la posibilidad de que la protagonista desempeñe un trabajo externo al ámbito doméstico. «Qué risa, la chica se cree que es un hombre de negocios» (Cannon, 2021, 00, p. 33), se escucha a uno de los personajes. Lo que se refleja es una sociedad imaginaria en la que graves problemas como el racismo y la homofobia han sido superados, pero aún se cuestiona la valía y capacidad profesional de las mujeres, que son ridiculizadas cuando se comportan «como hombres».

Esta película concluye con la conversión de algunos de los personajes a la nueva forma de pensar. Con el amor y la magia, el príncipe elige a Ella y acepta su carrera profesional, y el hasta entonces tiránico rey cede la primogenitura a su capacitada hija. La madrastra se humaniza. En coherencia con esto, la desviación del cuento es que ya no termina con una boda real. En esta transposición, el matrimonio debe subordinarse a la actividad productiva. Pero la emancipación laboral de la mujer es una reivindicación de la segunda ola del feminismo (1950-1980) (Molyneux et al., 2021). Aunque no se haya logrado la igualdad en el trabajo, las demandas de “Cinderella” parecen llegar cuarenta años tarde. Esta aspiración de libertad es adornada con la fe en el triunfo social por medio de la aptitud y esfuerzo, una creencia en la meritocracia consustancial al llamado sueño americano, que solo se puede profesar si se incluye a un hada madrina. En esto, al menos, “Cinderella” es sincera.

Se trata de un producto alineado en el lado amable del neoliberalismo, que hace bandera de algunas de las reivindicaciones por las que se luchó durante el siglo XX, para mostrar lo que debe parecer la única alternativa ante el riesgo de caer en la versión más oscura del mismo sistema económico.

Lo circunstancial en “Cinderella” desde este punto de vista se manifiesta con alusiones a la realización personal, la igualdad, la diversidad y a cómo funciona el sistema de producción del capitalismo contemporáneo, incurriendo en enormes contradicciones. Por ejemplo, se sabe que la industria de la moda (a la que se dedica Ella) se sostiene sobre el trabajo semiesclavo (Winn, 2015) de cientos de miles de personas, sobre todo mujeres, la relocalización de los centros de producción a países en desarrollo y la externalización de los costos sociales y ambientales (The Guardian, 2020). Estas alusiones pueden convivir en el relato, porque se tratan de manera frívola, como entretenimiento.

3. Las hadas y el ámbito de lo mágico

Es evidente que el mensaje principal respecto a lo mágico se expresa en “La Gatta” a través de la evolución de Zezolla. Esta, lejos de ser la inocente Cenicienta de versiones posteriores, presenta dos caras. La primera, la de la niña que, desde el capricho, la envidia y la rebeldía, asesina y provoca su propia ruina. Zezolla busca «mimos y caricias» (Basile, 2017, p. 79) y seduce a su padre y a Carmosina. En esa etapa no acepta su realidad: su madre ha muerto y ella no es feliz con su madrastra. Zezolla la asesina. La segunda cara de Zezolla es la que, aceptando su realidad y poniéndose en manos del destino, toma conciencia de su camino mientras despierta a la madurez (Sinožić, 2016). Antes, se ha producido la crisis. La segunda madrastra saca a la luz seis hijas que había ocultado y relega a Zezolla. El párrafo que describe la caída es significativo:

Y Zezolla, de mal en peor, terminó rebajándose hasta tal punto que del dormitorio pasó a la cocina y del baldaquino al fogón, de los fulgores de seda y oro a los harapos, de los cetros a los espetones. Y no sólo mudó de estado, sino además de nombre, y así de Zezolla pasó a ser llamada Gata Cenicienta (Basile, 2017, p. 77).

Esto revela a dónde le ha conducido su comportamiento: a vivir en un espacio marginal, desprenderse de las comodidades propias de su condición y cambiar de estado. Esto no era un asunto irrelevante en una sociedad estamental; era perder algo esencial a la propia condición. Y por ello se produce el cambio de nombre, la prueba de que se está ante una persona diferente. Arrinconada en los fogones, la protagonista inicia su cambio.

Esta transformación comienza cuando se pone en manos de las hadas y recibe de ellas un dátil. Este dará como fruto otra hada con la que se puede intercambiar ropajes, dejar de ser la Gata Cenicienta para convertirse en la nueva Zezolla. Adulta, bella, con carroza, pajes y servidores, vuelve a su verdadera condición. Tras tres salidas en las que adquiere conciencia de quién es, en el último episodio ya no le hacen falta los ropajes; se sobreentiende que acude a palacio vestida como Gata Cenicienta, pero el rey –en un único acto de lucidez– la reconoce debajo del disfraz. No obstante, no se deja llevar por el impulso. Con el comedimiento propio de la majestad real, espera a que la prueba de la *pianella* ratifique su intuición y entonces la coloca bajo el baldaquino, le ciñe la corona y ordena que se la reverencie.

Zezolla es protagonista de un viaje interior en el que, tras obcecarse en el camino equivocado, vive un episodio de crisis que le obliga a recapacitar. Han sido la aceptación de su situación, la humildad y la búsqueda de su verdadero camino las que le permiten subir un escalón en la escala nobiliaria, de hija de príncipe a esposa de rey.

El vuelco a la situación para Zezolla se produce gracias a la intervención de las hadas. Pero en “La Gatta” el resultado que alcanza la protagonista es al que estaba destinada. Al final, la intervención de las hadas produce una restauración del orden natural. La conclusión que debe obtener quien lea el relato se recalca en el proverbio final: «es una locura luchar contra el destino» (Basile, 2017, p. 81).

En el siglo XVII no se concebía que el orden social pudiese derivar de la voluntad humana. Esta resultaba limitada por la intervención de fuerzas que la sobrepasaban, ya fuesen de origen divino o se manifestasen en forma de Providencia.

Olvidar esto era romper el orden universal. Y Basile presenta un mundo en el que el orden se restaura cuando los personajes arrinconan sus pasiones y se encomiendan a su destino, cuando se encuentran a sí mismos y descubren su lugar en el mundo.

Pero la intervención del hada en “Cinderella” no resulta determinante, ya que la meta final de Ella parece ser triunfar en el mundo de la moda y se nos dice que esto es posible con tenacidad. El hada, más bien, aparece como un símbolo de la oportunidad que le permite alcanzar la fama. No en vano, *dream* («sueño») es una de las palabras más repetidas en la película. Aunque no se desarrolla como idea en la película, resulta un

acierto la inclusión del hada –la suerte– como un factor para el éxito social en el siglo XXI, aunque después de las relaciones, el trabajo duro y el talento.

Al ser reducida a la ocasión o suerte, el papel de la magia en esta nueva versión es más pobre. Ello trata de compensarse al utilizar el personaje del hada para subrayar la aparente apertura del relato a la diversidad en cuanto a género y raza.

IX. ACERCA DE LA PROSUMICIÓN

Parece lógico concluir con una reflexión acerca de la interacción entre quienes crean y sus públicos, pues es esa relación la que marca tanto el sentido que se pretende para el relato como el que finalmente adquiere en un contexto histórico, en este caso en dos momentos de crisis. La cuestión es si un concepto como el de prosumición es capaz de dar cuenta de esa interacción y sus implicaciones, y si es adecuado su uso en este análisis. En principio, ese concepto no define una simple interacción sino una fusión de los procesos de producción y consumo, lo cual nos obliga a concretar en qué sentido nos parece adecuado para comparar los procesos aquí analizados.

En primer lugar, la popularidad y difusión del concepto ha coincidido con la preocupación científica por la recepción de los productos culturales, desde Bourdieu (1984) a Long (2003). En general, el interés se centró en el arte y su relación con los medios para constatar cómo están sujetos a distintas interpretaciones y cómo existen espacios de significado consensuado o disputado en los que se crean y modifican significados (Long, 2003). Por ejemplo, Faulkner (2017) observa cómo las niñas y niños cuentan historias ajenas creando significados colectivos. Igualmente, Childress y Friedkin (2012) estudian la producción y recepción cultural en círculos de lectura y Fine (1979) examina la creación colectiva de cultura en las ligas menores de baloncesto.

Este interés por la recepción cultural hacía inevitable que se entrecruzase con el concepto de prosumición y se plantease su utilización en dicho ámbito. Ese interés se convirtió en necesidad con la llegada de las plataformas, el uso de algoritmos de inteligencia artificial y la integración del análisis de datos de uso en las narraciones. La implicación de la tecnología en el proceso de interacción entre creación y consumo había introducido dos nuevos elementos, la posibilidad de la inmediatez y la acumulación masiva de información, que impactaban esencialmente en los fenómenos de recepción cultural.

Es evidente que una aplicación estricta del concepto es anacrónica para el caso del relato del XVII. Pero un uso flexible de este nos permite reconocer que existe un proceso de participación primaria de los públicos que se materializa en la anticipación de cómo entenderán la obra y qué significado colectivo se generará. Es decir, los cuentos, en tanto que historias para contar, se crean a través de una experiencia narrativa de la cual los públicos son parte constitutiva.

Ambos procesos se producen en condiciones muy diferentes. Cuando Basile recoge los cuentos populares y decide contarlos en la corte, piensa en qué quiere transmitir, a qué público, en qué términos lo entenderá y decide qué adaptaciones tiene que introducir para producir el resultado esperado. Un proceso de interacción cierto, pero que no confunde al creador con su público, y que se prolonga durante años.

Cuando trasladamos el proceso de creación-recepción cultural al siglo XXI, debemos distinguir entre plataformas de consumo por demanda y plataformas de creación, pues el grado de prosumición también varía (González Gómez, 2021). La versión de Cannon se distribuyó en Amazon Studios, una plataforma de consumo por demanda. Aquí el creador y la productora tienen a su disposición una cantidad ingente de datos acerca de su público, de sus gustos y opiniones. Utilizan esa información para moldear la historia y su mensaje a las condiciones que garantizarán su éxito comercial.

Teniendo en cuenta estas diferencias, y fijándonos en la interacción propiamente dicha, es discutible si en el caso del siglo XXI se da en mayor o menor grado que en el proceso del siglo XVII, aunque la información se haya multiplicado y el tiempo necesario para recabarla sea casi inmediato. La plataforma ha monopolizado el uso de la tecnología para establecer un flujo de información unidireccional. Es una prosumición limitada respecto de las opciones que ofrece la tecnología. Esto se entiende cuando lo comparamos con las plataformas de creación. No es objeto de este artículo centrarse en ello, pero señalemos que, en estas últimas, las personas no solo consumen contenido, sino que también pueden crearlo, porque sus algoritmos se comportan de manera diferente.

Además, las cortes y academias en las que se leyó “La Gatta” fueron espacios de encuentro para una «república de las letras» embrionaria, que practicaba la crítica y el debate. Con las limitaciones propias de una sociedad estamental, estos espacios de debate prefiguraron la formación de la esfera pública que concibió Habermas (1984). Sin embargo, existen dudas de que el ciberespacio por el que circula “Cinderella” esté favoreciendo una esfera pública (Dean, 2003). La web es un lugar para la confrontación, el consumo, el intercambio y el ruido entre diversas comunidades que se pueden solapar.

En suma, el fenómeno de prosumición supone la adaptación de la interacción que siempre ha existido entre creación y recepción del producto cultural a una sociedad tecnológicamente avanzada y con procesos de comunicación que tienden a la inmediatez. La aplicación del concepto a procesos menos condicionados tecnológicamente nos permite darle profundidad temporal, así como comprender que en las raíces de la prosumición está ese proceso básico de interacción que es inherente a toda creación cultural. Por otro lado, su aplicación a situaciones en las que todavía no se funden completamente creación y consumo, revela los grados diferentes de interacción que caben dentro de un entendimiento amplio del proceso, y distinguir que el concepto de participación que se adivina tras las diferentes opciones de uso de la tecnología para la creación cultural no solo tiene matices diferentes sino incluso contrapuestos.

X. CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

El comportamiento de los personajes, entendido en el marco de sus contextos culturales, permite identificar las claves del mensaje que tanto “La Gatta” como “Cinderella” transmiten.

Tabla 1: Propuesta de escenarios para explorar los cuentos

Escenario	“La Gatta”	“Cinderella”
Poder	Espacio de poder = Corte Agentes = Rey, cortesanos/as Relato irónico y crítico con las realidades cortesanas presenta un mundo al revés en el que los personajes hacen lo contrario de lo esperado.	Espacio de poder = Mercado Agentes = Plataformas tecnológicas Ofrece claves de cómo triunfar en la economía neoliberal, capitalista e individualista; producto de consumo rápido y sin trascendencia durante la pandemia de COVID-19.
Doméstico	Trata del gobierno de la Casa y de las relaciones de género. Crítica al padre ausente que olvida sus obligaciones al frente de la Casa. Advierte del peligro de la envidia (femenina) y del	Trata de las relaciones de género. Trasnochado canto a la liberación femenina (eco de las reivindicaciones de la segunda ola del feminismo entre 1960 y 1980) mezclado con alusiones a un postfeminismo <i>trans</i> ; las contradicciones conviven gracias a la

	excesivo poder de las mujeres en la dirección de la Casa.	superficialidad con que se muestran las ideas.
Lo mágico	Trata de la intervención de lo sobrenatural en la vida humana. La sociedad recupera su orden natural cuando los personajes se ponen en manos del destino.	Lo mágico como símbolo de la oportunidad y la suerte que permite la realización del (anacrónico) sueño americano, pero sin explorarse en profundidad ni conectarse con los problemas de su tiempo.

Fuente: Elaborado por los/a autores/a

Deslindado el comportamiento de los personajes en cada uno de los escenarios y trazadas las líneas principales del mensaje de cada relato, podemos resolver las tres cuestiones que planteábamos al comienzo.

a) El argumento básico de “La Gatta” es el de la inversión del orden natural de las cosas, manifestada en la conversión de la casa en escenario de conflicto, puesto que los personajes hacen lo contrario de lo que se espera de ellos. Todos actúan como si olvidasen el papel que les toca cumplir, y el resultado es que la casa se convierte en el reino de la envidia. En esa realidad desordenada, el pater familias irresponsable olvida la sangre, está ausente, cede ante la influencia de las mujeres de su casa, no cumple con sus promesas, permite que la envidia se introduzca y, con ella, el conflicto y la inversión del orden establecido.

El mensaje para los padres cortesanos: la envidia encuentra su camino cuando desatienden sus responsabilidades. Y cuando la envidia entra en la familia, ésta ya no es un escenario regido por un ordo amoris sino por el conflicto. Todos luchan por ocupar el puesto que no les corresponde. El resultado es la inversión de los papeles naturales.

No hay que buscar relaciones causa-efecto entre crisis y texto, a pesar de las alusiones como las que el relato hace al pan blanco, a los fogones o a los cambios de estado. Pero sí un reflejo de la crisis en la manera de mirar al mundo, que es la propia de un momento de incertidumbres y problemas. Se cuestionan los modelos de orden –la cultura cortesana y la oeconomía– o se ironiza sobre ellos. Se denuncia el desajuste entre el ideal y la realidad. Basile concluye con un mensaje de creencia en la restauración del orden, pero solo gracias a á la intervención providencial de las hadas o el destino.

b) Mientras “La Gatta” se revela como un texto fresco para su época, “Cinderella” se muestra como un relato anacrónico que conecta tanto con valores superados como con ideas de rabiosa posmodernidad, pero de forma insustancial, contradictoria e inconsistente. El resultado no logra parecer contemporáneo, a pesar de los guiños a la diversidad y la igualdad; el mensaje de autorrealización de Ella llega agónico, trillado y carente de relevancia a un público cansado (y confinado) que solo aprecia en la obra lo que tiene de evasión.

Sobre la base de este análisis, se podría decir que la interacción autoría-público es más intensa en “La Gatta” que en “Cinderella”, ya que el primer relato añade al cuento atemporal multitud de elementos que lo hacen relevante, mientras que el segundo resulta plano y opaco a las tensiones, contradicciones y complejidades de la era de las plataformas. Se podría decir que la prosumición en el segundo es más el resultado del análisis de macrodatos personales que de un diálogo fructífero con su época.

c) La prosumición supone la adaptación a una sociedad tecnológicamente avanzada del tradicional diálogo entre quien crea y el público al que se dirige. En la era de las plataformas, los públicos retienen el poder de influir sobre los contenidos frente a quienes los producen. Sin embargo, hay otros efectos negativos, dada la posición de ventaja de las plataformas sobre sus públicos en el control de los recursos tecnológicos.

El modelo de negocios de las plataformas se fundamenta en su capacidad de recabar y de monetizar unos datos que no han creado ellas. El análisis exhaustivo, omnipresente e inmediato de datos personales les permite generar perfiles y venderlos y diseñar estrategias de marketing individualizadas. Mientras, los sistemas de notificación de dichas plataformas generan adicción (Hilliard, 2019) y los algoritmos de recomendación meten a sus usuarios y usuarias en burbujas de filtro, que les muestran solo aquello que les gusta (Courtois et al., 2018). Es decir, en esta prosumición, las relaciones de poder son más asimétricas que en los tiempos de Basile, en los que la respuesta de los públicos cortesanos podía ser cara a cara y al mismo nivel social.

Para finalizar, los tres escenarios escogidos para la observación de los elementos circunstanciales de un relato son potencialmente aplicables a otros análisis. El del poder, el doméstico y el de lo mágico son espacios que, a pesar de su universalidad y atemporalidad, presentan diferencias esenciales cuando se concretan en circunstancias históricas distintas. Comprender los relatos en torno a las actitudes que se entendían como moralmente aceptables en cada época y escenario nos ha permitido precisar el análisis de los personajes y de sus actos, descubrir conflictos sociales o personales concretos, y valorar con más rigor el sentido de los mensajes que cada relato contenía. En suma, penetrar con más profundidad en la función social de estos cuentos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achón Insausti, J. A. (2018). El «contrato callado». Sobre Manuel de Larramendi y la transformación del vínculo comunitario. *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, Extra 2, 149-175.
- Astete, G. (1598). Tercera parte de las obras del padre Gaspar de Astete de la Compañía de Jesús. Del Gobierno de la familia y estado del matrimonio. Alonso de la Vega.
- Basile, G. (2017). La gatta cenerentola. En E. Mori (Ed.), & B. Croce (Trad.), *Il Pentamerone, ossia La fiaba delle fiabe [1634-1636]* (pp. 75-81). Bolzano. <https://www.mori.bz.it/Rinascimento/Pentamerone.pdf>. Traducción española de César Palma (2019). Siruela.
- Bettelheim, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (S. Furió, Trad.). Crítica.
- Bourdieu, P. (1984). *A social critique of the judgement of taste* (R. Nice, Trad.). Routledge.
- Cannon, K. (Director). (2021). *Cinderella*. Amazon Studios.
- Childress, C. C., & Friedkin, N. E. (2012). Cultural Reception and Production: The Social Construction of Meaning in Book Clubs. *American Sociological Review*, 77(1), 45-68. <https://doi.org/10.1177/0003122411428153>
- Courtois, C., Slechten, L., & Coenen, L. (2018). Challenging Google Search filter bubbles in social and political information: Disconforming evidence from a digital methods case study. *Telematics and Informatics*, 35(7), 2006-2015. <https://doi.org/10.1016/j.tele.2018.07.004>
- Croce, B. (2017). Giambattista Basile e l'elaborazione artistica delle fiabe popolari. En E. Mori (Ed.), & B. Croce (Trad.), *Il Pentamerone, ossia La fiaba delle fiabe [1634-1636]* (pp. 3-21). Bolzano. <https://www.mori.bz.it/Rinascimento/Pentamerone.pdf>
- Dean, J. (2003). Why the Net is not a Public Sphere. *Constellations*, 10(1), 95-112. <https://doi.org/10.1111/1467-8675.00315>
- Di Filippo, G. (2016). Reseña de *El ocaso del neoliberalismo* de Jorge Velázquez Delgado. *Claves del pensamiento*, X(19), 165-172.
- Douglas, E. (2021, septiembre 1). Director Series: Kay Cannon on Modernizing

- Cinderella and Dealing with the Pandemic. Below the Line. <https://www.btlnews.com/commentary/director-series/kay-cannon-cinderella/>
- Faulkner, D. (2017). Young children as storytellers: Collective meaning making and sociocultural transmission. En T. Cremin, R. Flewitt, & B. Mardell, *Story telling in early childhood: Enriching language, literacy and classroom culture* (pp. 85-100). Routledge.
- Fine, G. A. (1979). Small Groups and Culture Creation: The Idioculture of Little League Baseball Teams. *American Sociological Review*, 44(5), 733-745. <https://doi.org/10.2307/2094525>
- González Gómez, J. M. (2021a). Narrar, transponer, prosumir: la participación en el acto de comunicar. En Blanco Pérez, M. (ed). *El progreso de la comunicación en la era de los prosumidores*. Madrid: Dykinson, 947-965. ISBN: 978-84-1377-644-6.
- Habermas, J. (1984). *The Theory of Communicative Action*. Beacon Press.
- Hilliard, J. (2019, julio 15). *Social Media Addiction*. Addiction Center. <https://www.addictioncenter.com/drugs/social-media-addiction/>
- Long, E. (2003). *Book Clubs: Women and the Uses of Reading in Everyday Life*. University of Chicago Press. <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/B/bo3631668.html>
- Maguire, M. (1997). Envy between women. En M. Lawrence, M. Maguire, & J. Campling (Eds.), *Psychotherapy with Women* (pp. 74-94). Macmillan Education UK. https://doi.org/10.1007/978-1-349-25615-0_5
- Mo, W., & Shen, W. (1999). The Twenty-Four Paragons of Filial Piety: Their Didactic Role and Impact on Children's Lives. *Children's Literature Association Quarterly*, 24, 15-23.
- Molyneux, M., Dey, A., Gatto, M. A. C., & Rowden, H. (2021). New feminist activism, waves, and generations. UN Women. <https://www.unwomen.org/en/digital-library/publications/2021/05/discussion-paper-new-feminist-activism-waves-and-generations>
- Secombe, W. (1995). *Weathering the Storm: Working-Class Families from the Industrial Revolution to the Fertility Decline*. Verso.
- Sinožić, A. (2016). *La tradizione popolare nel «Pentamerone» di Giambattista Basile* [Tesis de grado, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli]. <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:334528>
- The Guardian. (2020, marzo 13). *The Guardian view on fast fashion: It can't cost the earth*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/mar/13/the-guardian-view-on-fast-fashion-it-cant-cost-the-earth>
- Toffler, A. (1984). *Previews and premises*. Black Rose Books Limited.
- Winn, P. (2015, marzo 22). *The slave labor behind your favorite clothing brands: Gap, H&M and more exposed*. Salon. https://www.salon.com/2015/03/22/the_slave_labor_behind_your_favorite_clothing_brands_gap_hm_and_more_exposed_partner/
- World Health Organization. (s. f.). *WHO Coronavirus (COVID-19) Dashboard*. Recuperado 28 de octubre de 2022, de <https://covid19.who.int>
- Zanotto, A. E. (2016). *I personaggi femminili ne «Lo Cunto de li cunti» di Giambattista Basile* [Tesis de master, Università degli Studi di Padova]. <http://hdl.handle.net/20.500.12608/23752>

5. Resultados y discusión

A continuación se procede a la presentación de los resultados de esta investigación y, posteriormente, a la discusión de los aportes que propone frente a la literatura revisada.

5.1. Resultados

Como se explica a lo largo del presente documento, cuando alguien decide intervenir en un cuento, lo cambia (González, 2021a). Esto viene dado por la perspectiva de quien interviene, que decide relanzar un relato en el que las inflexiones vienen determinadas por su época y tienen eco en un público pre-escogido (González et al., 2023a).

Por todo ello, aunque hablar de prosumición en los cuentos en contextos anteriores al siglo XX puede parecer anacrónico, usar el concepto definido como perspectiva, de forma flexible, permite observar procesos de participación en la recepción de los cuentos, que se materializan en la anticipación de cómo diversos públicos entenderán la obra y qué significado colectivo se le dará. Es decir, los cuentos, en tanto que son historias para contar a públicos diversos, se crean mediante una experiencia narrativa colectiva en la que los públicos son parte integrante.

Cuando Toffler idea el concepto, lo crea para un contenido industrial, para unas condiciones específicas en las que se van a confundir totalmente a quien produce y a quien consume y lo prevé bajo una óptica de la sociedad de consumo (Toffler, 1980). Lo propuesto en este trabajo supone trasplantar el concepto a unas dimensiones y a una problemática más diversas.

Los cuentos van añadiendo códigos, mensajes, soportes e interpretaciones que son diferentes según la época (Campbell, 2017). Esas incorporaciones interactúan con los lugares comunes (González, 2021a) destinados a hacer reconocible el relato (González et al., 2023a) y lo que el público debe esperar (González et al., 2023b). El resultado es que la lectura que se produce de esos elementos es diferente en cada época. Los matices introducidos están destinados a reforzar un entendimiento particular, propio de un colectivo y una época. Los cuentos son textos aptos para una visión crítica de una sociedad en transformación o, al revés, una visión optimista a pesar de la crisis. Descubrir el diálogo entre los elementos invariables, los añadidos por la autoría y la prosumición, y la cosmovisión que guiará el entendimiento de los públicos son las claves para profundizar en el sentido que cobra el relato en diferentes momentos de su evolución (González et al., 2023b).

Eso es prosumir en los cuentos; intervenir, complementar, desdoblarse, ampliar e incluir. Hacer que las narraciones y los cuentos no solo sean propias/os, sino que además reflejen un aspecto novedoso, diferente, transversal. En definitiva, intervenir para incluir una perspectiva diferente. Se presume cuando sobre los conocimientos ya adquiridos se elaboran narraciones que añaden nuevas líneas de conocimiento a la visión humana de la realidad (González, 2022).

La prosumición de los cuentos adopta tantos medios, formatos y soportes como se precisen para la elaboración de la nueva narración (Jenkins, 2009), sin olvidar los tres pilares que articulan toda narración: esto significa que tanto los personajes como los arquetipos situacionales y las estructuras narrativas están sujetas/os a los deseos y capacidad de entender de quien presume y, por tanto, pueden provenir de cualquier parte de su imaginario (González, 2022), pueden converger o no, pueden estar al servicio de una lógica lineal o anacrónica, pueden ser históricas/os o simuladas/os (González, 2023a). El resultado de este acto transpositivo de prosumición es una nueva narración, esta vez transmedia. Como su propio nombre indica, una narración transmedia es el resultado de la hibridez de los distintos medios al servicio de una narración/cuento (Jenkins, 2009).

Por ejemplo, si se quisiera crear una nueva narración sobre “Blancanieves” basada en el cuento de Basile, adoptando parte de lo recogido por los hermanos Grimm, lo incorporado a través del espectáculo musical que de él realizase Walt Disney Studios, ambientada en un decorado del parque de atracciones del Mundo Mágico de Harry Potter que cuente con Dobby el elfo doméstico como enanito conformista, según lo propuesto por Jenkins (Jenkins, 2009) sería posible siempre que se reuniesen las piezas necesarias para lograrlo.

La conversión de quien recibe la historia en quien la prosume conlleva, además, una “nuclearización transmedial” de la narración (González, 2021a).

La nuclearización transmedial busca representar cómo el contenido de una emisión (media) (McLuhan, 1987) es intervenido por quien prosume (Toffler, 1980), que lleva a cabo tantas acciones (n) con dicho contenido como considere para elaborar su nueva emisión (transmedia) (Jenkins, 2009). El contenido de la nueva emisión difiere de la original y como nueva emisión es susceptible, a su vez, de ser intervenida tanto ésta como su contenido por alguien más, ad infinitum. De esta manera se genera una especie de fisión nuclear de la narración. Es decir, una nuclearización transmedial (González, 2021a). Se propone este concepto con el fin de identificar el contenido derivado de una determinada transposición.

En concreto, en “Snow White and The Seven Dwarfs” (Cottrell et al., 1937), este proceso se da inicialmente desde la oralidad como cuento popular. Sin embargo, la primera constancia escrita se data en el s. II gracias a la obra de Lucio Apuleyo (Apuleyo, 1937). Este cambio es el primer acto prosumidor del que se tiene constancia en relación a este relato. Como resultado se obtiene una nueva narración (McLuhan, 1987) que, al cambiar de medio se convierte, de manera automática, en una narración transmedia (Jenkins, 2009). El devenir del tiempo y los acontecimientos hace que Giambattista Basile (Basile, 2017) recoja de nuevo el relato, transformándolo y modificando el contenido (Jenkins, 2009). Si se tiene en cuenta cada uno de los cambios en función de su autoría y su contexto se producen tantas nuevas narraciones como intervinientes que transformen y modifiquen el relato (González, 2021a). La autoría y su contexto determinan la nueva narración que por definición es transmedia (Jenkins, 2009).

Si se atiende al estudio propuesto por Rene Rousseau en 1994 se aprecia, de nuevo, una relevancia en los símbolos y su significado (Rousseau, 1994). La simbología empleada a través de los pilares propuestos por Propp (Propp et al., 1998) supone el registro de una determinada realidad que es reflejo de las tendencias del momento (Rousseau, 1994).

De esta manera, las tendencias de un determinado momento quedan plasmadas en los cuentos. Bien parece que dichos registros son actos de prosumición. Como se ha venido explicando desde el inicio de la presente memoria, los cambios son realizados por la persona que prosume la narración, de tal modo que dichas tendencias no son sino reflejo de la autoría y de la sociedad en la que desarrolla su existencia (González et al., 2023a & 2023b).

El poder observar ambas versiones desde los diferentes escenarios —el del poder, el de lo doméstico y el de lo mágico— consensuados desde la autoría permite entrever el contexto y las particularidades de quien narra el cuento en relación con su época. Se ofrece así un marco analítico aplicable a la investigación de otros cuentos. La novedad aquí está en pensar en cómo se dan los elementos variables de un cuento, frente a los invariables, para ponerlos en relación con las situaciones, los valores y las estructuras de poder de la época y los públicos a los que está dirigido (González et al., 2023a). Por ejemplo, este marco se puede usar para observar las relaciones de género entre los personajes del cuento con respecto a dichas relaciones en la sociedad que recibe la transposición del mismo cuento (González et al., 2023a).

Aunque en sus orígenes la retroalimentación se produjese cara a cara, de manera directa, en el actual 2022 se produce de manera indirecta a través de las plataformas. Además, es totalmente asimétrica. Esta asimetría existe entre quien consume —plataformas de consumo por demanda— y quien prosume —plataformas de creación— (González et al., 2023a). En ambas situaciones se depende del acceso que se tiene a las habilidades, las herramientas y las oportunidades de intervenir en estos procesos. En ello consiste la absoluta asimetría entre las plataformas de consumo por demanda y las de creación.

La prosumición como espacio en el mercado está capitalizada y monetizada (Fuchs, 2011). Por ende, también es susceptible de entrañar desequilibrios de poder entre quienes producen y consumen ante quienes solo consumen o solo producen (Fuchs, 2011). Del mismo modo, los productos resultantes (González, 2021a) son proporcionados por una serie de algoritmos en los que la interacción humana queda registrada, cuantificada y reelaborada para identificar a quien consume a través de qué consume (Comor, 2010 & González, 2021b).

Los productos resultantes, narraciones transmedia, son altamente efectivos en lo que a repercusión y alcance se refiere (González, 2021b); es por ello que es considerada como un fenómeno revolucionario en el ámbito social, económico y político (Comor, 2010). Del mismo modo resulta empoderadora para quienes sepan articularla (Comor, 2010) y, por ende, liberadora (Comor, 2010).

De esta manera se llega a la cultura prosumidora (Siuda, 2013). En esta cultura son los actantes quienes a través de la nuclearización transmedial se hacen eco de las mismas narraciones o narraciones muy parecidas (González, 2021a).

No se puede pasar por alto que la prosumición puede decir muchas cosas sobre la época y contexto en el que se da ésta, por ello es útil como perspectiva (González et al., 2023a & 2023b). El recorrido por las particularidades de cada contexto en que se da la prosumición puede ser un marco para entender tanto la obra como a sus prosumidoras/es (Palma et al., 2010). Por tanto, la elaboración de nuevos contenidos provenientes de contenidos previos no hace sino ahondar en la máxima comunicacional de que todo contenido genera, a su vez, nuevo contenido (McLuhan et al., 1987).

Si se entiende que la prosumición es el acto de crear nuevas narraciones en base al conocimiento previo y como respuesta a las condiciones del entorno, toda persona que reelabore una narración estaría prosumiendo (González, 2021a). Es por esto por lo que se afirma al inicio de este trabajo que desde que existe la comunicación existe la prosumición.

Con la plataformización de los cuentos se prosume de manera más activa pero diferente en función de la plataforma en la que se prosuma el cuento. En este punto hay que especificar las principales diferencias entre los dos tipos de plataformas difusoras de cuentos existentes: las plataformas de consumo por demanda como Netflix, HBO Max o Disney+ entre otras y las plataformas de creación como YouTube, Instagram o TikTok (González, 2021b).

Las plataformas de consumo por demanda ofrecen una serie de contenidos online en un entorno cerrado (González, 2021b). Esto significa que los perfiles registrados, a través de personas, en la plataforma pueden interactuar con ella, con sus contenidos y el resto de perfiles registrados, pero no pueden implementar o prosumir los contenidos que se consumen (González, 2021b). Esto propicia una estandarización de los contenidos, sus mensajes y comportamientos derivados (me gusta, comentar o compartir). Cada pulsación realizada en una plataforma queda registrada, cuantificada y reelaborada con el objetivo de identificar a quien consume a través de qué consume (González, 2021b). En este tipo de plataformas la prosumición se produce de forma pasiva, a través de la aceptación de

sus términos de uso, que implica la cesión de datos personales de comportamiento de usuarias/os.

Todas las plataformas tienen en común que no generan ningún dato de sus usuarias/os (Annoni et al., 2018). Estos datos personales son recabados y analizados en tiempo real, devueltos y volcados en forma de recomendaciones, serialidad, interfaces intuitivas y guiones diseñados para complacer a los nuevos “públicos algorítmicos” (“algorithmic audiences”) (Gilbert, 2022). Aunque no es objeto de este estudio, a su vez, este tipo de prosumición pasiva genera dependencias (p.ej., de las notificaciones), procesos computacionales opacos y cajas negras, una “remodelación de la identidad del público” y, en general, obstáculos para “la formación de una experiencia de visualización colectiva” (Gilbert, 2022).

En contraste a este tipo de plataformas existen en internet otro tipo denominadas plataformas de creación tales como YouTube, Dailymotion, Twitch, TikTok e Instagram (González, 2021b). En ellas los perfiles pueden interactuar de modo similar a las plataformas de consumo por demanda con una gran diferencia, consistente en que los perfiles pueden prosumir los contenidos derivados de cualquier cuento (González, 2021b). La creación y diseminación de este tipo de contenidos, cuya denominación se propone como nuclearización transmedial (González, 2021a), son los que propician la aparición esporádica, eventual y aleatoria de contenidos novedosos y diversos que obedezcan al cambio necesario en su época (González, 2021b).

Donde se produce una prosumición más cercana a la que propone Toffler (Toffler, 1980) es donde menos participación hay por parte de quien recibe el cuento. En los artículos se expone cómo quien leía en la corte o el campesinado que transmitía de forma oral influía más que la/el espectadora/or de Disney (González, 2021b). La/el espectadora/or de Disney no es más que una/un mera/o consumidora/or pasiva/o, cuyos datos de afición son recolectados por una multinacional para la futura elaboración de narraciones/cuentos. A través de lo expresado en (Annoni et al., 2018) y en el trabajo de Anne Gilbert se deduce que la prosumición que produce la/el espectadora/or de Disney lo hace de manera pasiva (Annoni et al., 2018 & Gilbert, 2022).

Toffler daba a entender que en esa idealización prosumidora donde se confundía a quien produce y a quien consume, en un futuro no muy lejano, se llegaría a un estado de las cosas en el que quien consume se convertiría en quien produce. Sin embargo, en la realidad actual ese mundo está dominado por corporaciones que, a través de sus plataformas, han reducido a quien consume a una/un productora/or de datos que luego usan para elaborar nuevas narraciones/cuentos (González, 2021b).

De este modo, los principales resultados que se concluyen de esta investigación son, en primer lugar, la conveniencia de aplicar el concepto de prosumición al estudio de los cuentos y su evolución, dado que supone un enfoque adecuado a la transmisión de cuentos como experiencia narrativa colectiva. En segundo lugar la validez del método de análisis propuesto, con la investigación en los ámbitos del poder, lo doméstico y lo mágico, como marco analítico para el estudio de cualquier narración/cuento. Y en tercer y último lugar, la adecuación del concepto de nuclearización transmedial como referencia a las ramificaciones producidas cuando quienes reciben las historias pasan a prosumirlas, fenómeno que en el actual 2022 facilitan las plataformas de creación tales como YouTube, Dailymotion, TikTok o Instagram, por citar algunos ejemplos.

5.2. Discusión

Toffler en el s. XX y Jenkins a comienzos del s. XXI concibieron el uso del concepto de la prosumición aplicado a los ámbitos del mercado y de la convergencia cultural respectivamente. El objetivo de este epígrafe es explorar la prosumición desde

puntos de vista más concretos: la narrativa de ficción, las plataformas, la evolución de los mercados, la creación y la participación colaborativa. Estas perspectivas son consideradas de inestimable interés para la elaboración de la presente memoria y son la referencia utilizada para la clasificación de sus aportes.

Estos aportes, por tanto, suponen una actualización y expansión del concepto de prosumición. Desde que en 1972 Nevitt y McLuhan anticipasen que los avances de la tecnología acabarían convirtiendo a quien consume en quien produce (McLuhan et al., 1972), se han producido diversos cambios en la acepción que en 1980 acuñó Alvin Toffler (Toffler, 1980).

Gracias a las aportaciones realizadas por Kinder (Kinder, 1991), Jenkins (Jenkins, 2009) o Scolari (Scolari, 2014), entre otras/os autoras/es, la definición de prosumición se ha ampliado en el ámbito de la comunicación, por ello aquí se propone el término nuclearización transmedial (González, 2021a) para aludir al contenido resultante de la prosumición de historias/cuentos basadas/os en narraciones preexistentes en las plataformas de creación.

Es propósito de esta investigación reparar en dichas modificaciones y aunarlas en una definición de prosumición más amplia, que tenga en cuenta las formas de prosumición de las narrativas de ficción a través de las plataformas. Esta tesis también aporta la aplicación de dicha definición a análisis empíricos²⁹ que buscan proponer formas de aplicación del concepto.

Seguidamente se repasan los aportes de este concepto a las narrativas de ficción, las plataformas, la historia, la creación y la participación colaborativa, para subrayar después qué aporta esta tesis por compendio en cada una de esas áreas y destacar cómo ha aportado a la expansión del concepto de prosumición. En relación con los aportes que este trabajo propone, se dividen en aportes de tipo conceptual e instrumental sobre la literatura preexistente. Se ha procedido a su catalogación en apartados que se exponen más adelante.

Entre el contenido almacenado en el enlace³⁰ se pueden encontrar las tres video-ponencias correspondientes a los congresos Nodos del conocimiento 2021 y 2022 y el VIII Congreso Internacional de Investigadores Audiovisuales 2021 de la Universidad Lusófona. También se aportan video-ponencias complementarias que sirven de apoyo y contraste de los conceptos propuestos. Asimismo se ofrecen experiencias cognitivas transmedia y comunicaciones presentadas en cursos y seminarios realizadas a lo largo de la elaboración de esta memoria. Todos los trabajos prácticos son originales del autor del presente estudio y están acreditados de manera apropiada.

5.2.1. Prosumición y narrativa de ficción.

Dentro de la teoría literaria, los estudios sobre la recepción se enfocan en cómo quienes leen, reciben-consumen la obra de arte, interpretan sus mensajes. En el análisis de los modelos de comunicación, la teoría de la recepción se conoce como recepción de las audiencias. En estudios literarios, la teoría de la recepción se originó a partir del trabajo de Hans-Robert Jauss a fines de la década de 1960 (Jauss, 1982).

En relación con la historia de la literatura, cabe destacar los trabajos de Vladimir Propp (Propp et al., 1998), Bruno Bettelheim (Bettelheim et al., 1977), Rene Rousseau (Rousseau, 1994) y Blanca Álvarez (Álvarez, 2011).

El trabajo propuesto por Propp (Propp et al., 1998) plantea la existencia de unos pilares o cimientos comunes a todas las historias/cuentos. Los personajes (la reina, el príncipe o la criada), los arquetipos situacionales (una cacería, una presentación en

²⁹ <https://cutt.ly/R25eZ6J>

³⁰ <https://cutt.ly/R25eZ6J>

sociedad o la pérdida de alguien querido) o la estructura narrativa (presentación, nudo y desenlace de personajes, tema y trama) son indispensables para el desarrollo de cualquier historia/cuento (Propp et al., 1998). La historia resultante es la combinación de estos elementos dentro de los límites de cada medio (Propp et al., 1998 & McLuhan et al., 1972). El objetivo de los pilares o ejes dentro de cualquier historia es resultar sencillos e identificables por cualquier persona que los reciba. Es por eso por lo que la autoría conforma la historia/cuento (Propp et al., 1998).

Así como el estudio de Propp (Propp et al., 1998) establece los pilares de aquellos elementos que no varían en el tiempo, el estudio propuesto por Bruno Bettelheim hace más visible la cara psicológica de las historias para contar/cuentos (Bettelheim et al., 1977). Incidiendo en los aspectos más psicológicos de los cuentos con Jung y Freud a la cabeza (Jung, 1970 & Freud, 1975). De esta manera, los cuentos revelan su contenido que está cargado de significado (Bettelheim et al., 1977).

Los cuentos quedan impregnados en el inconsciente colectivo de la audiencia y filtrados a través de distintos significantes y significados registrados en él. Así, se ahonda en la máxima comunicacional de que todo contenido genera, a su vez, nuevo contenido (McLuhan, 1987). De este modo, se plantea la propuesta de que la recepción de cuentos en función del imaginario de la audiencia también pueda considerarse, en sí misma, un acto de prosumición (González, 2021a).

En esta área, el trabajo propuesto por Blanca Álvarez destaca los aspectos más cercanos al presente estudio. Éste trabajo también hace referencia a los personajes y al simbolismo del que se los ha impregnado desde la oralidad (Álvarez, 2011).

Sin embargo, a diferencia del trabajo de Álvarez, el presente trabajo propone una serie de ampliaciones sobre los símbolos y sus significados a través del análisis de los cambios experimentados por una determinada narración. Cambios desde la perspectiva formal, en su forma, en la estructura narrativa, en sus personajes y en sus arquetipos situacionales (González, 2021a).

Los aportes realizados por Engelken-Jorge en 2016 (Engelken-Jorge, 2016) — interpretados como un posible precedente de definición de la nuclearización transmedial (González, 2021a)— revelan cómo las narraciones transmedia derivadas de narraciones previas son indispensables como parte del proceso de disseminación y alcance de una determinada narración/cuento original, pues sin ellos no podrían formularse nuevas narraciones (Engelken-Jorge, 2016).

En el estudio presentado por Freire en el año 2020 (Freire, 2020) se expone cómo la hibridación de medios en un contexto digital permite que se realicen eventos transmitidos a través de recursos virtuales (Freire, 2020); esto supone la constatación de que los límites entre lo virtual y lo analógico estén quedando cada vez más difusos (Freire, 2020). Por ello ahonda en la necesidad de una transalfabetización a través de la cual el proceso de narrativas transmedia quede imbricado en el inconsciente colectivo (Freire, 2020).

Por su lado, en el trabajo propuesto por Gerardo Karbaum (Padilla, 2018) se pone en valor la importancia de la narrativa como transmisora del conocimiento, creadora de identidades sociales y elaboradora de cultura (Padilla, 2018). Del mismo modo, contempla la narrativa como un contenedor del tiempo en el que se presume un determinado relato/cuento (Padilla, 2018). En la era de las plataformas digitales, las/historias/cuentos de quien presume son las que articulan las propias plataformas (Padilla, 2018).

Los aportes realizados por Hermann-Acosta y Pérez Garcías contemplan cómo la prosumición aplicada al ámbito académico proporciona una serie de beneficios en el modo de aprendizaje del estudiantado (Hermann-Acosta et al., 2019). Esto implica que la

participación colaborativa en la elaboración de narraciones transmedia —como resultado de la nuclearización transmedial— es fundamental en la transmisión de conocimientos (Hermann-Acosta et al., 2019).

En las aportaciones de Aparici y García en (Aparici et al., 2018b) se pone de relieve un factor hasta ahora no introducido, las personas emirec, EMIsora/or y RECEPTora/or, (Aparici et al., 2018b); estas personas usan los perfiles de forma similar a quienes prosumen, sin embargo los autores sostienen que quien prosume lo hace de una manera vertical al servicio de una narrativa que encabeza el escalafón (Aparici et al., 2018b) y que quien es emirec realiza sus aportaciones de una manera horizontal y empoderada que resalta su fuerza frente a la aparente subordinación de quien prosume (Aparici et al., 2018b).

Los trabajos de Javier Hernández aportan un punto de vista diferente en cuanto a planificación se refiere (Ruiz, 2017); la creación, desde cero, de una narración/cuento transmedia. En su propuesta explora lo diverso y complejo del proceso por el cual pasa y se articula una narración previa a la hora de transformarse en una narración transmedia (Ruiz, 2017). Estos procesos implican tantos entes, factores y medios como se precisen para la elaboración de una nueva historia/narración/cuento basada/o en una determinada/o historia/narración/cuento preexistente (Jenkins, 2009 & Ruiz, 2017). De esta manera, la creación de la nueva narración (McLuhan, 1987 & Jenkins, 2009) debe articularse conforme al medio a través del que se vehicula: texto, imagen, sonido o pieza audiovisual (McLuhan, 1987 & Jenkins, 2009).

Como demostración práctica de lo expuesto hasta el momento, conviene traer a colación el estudio realizado por Martínez Valero en el que se explica cómo los diversos pasos por los que pasa una determinada narración tienen un complejo desarrollo dentro del esquema comunicacional de una determinada entidad (Martínez Valero, 2016). De este modo, con un ejemplo práctico, se pueden apreciar los procesos requeridos por los que discurre una determinada narración (Martínez Valero, 2016).

La presente tesis propone el uso del concepto de prosumición a transformaciones muy anteriores en el tiempo al momento de su formulación. La metodología utilizada en este estudio para analizar el contenido y la evolución de las narraciones/cuentos a la luz de la prosumición puede resultar útil para completar su comprensión, revelando aspectos sobre los personajes, los arquetipos situacionales y las estructuras narrativas, y teniendo en cuenta autoría y contexto.

5.2.2. Prosumición y plataformas.

En relación con la necesidad de adecuar las nuevas formas de narrar a la virtualidad de las plataformas que conforman internet el mismo Ruiz establece una serie de códigos que pretenden designar procesos en los que las narraciones/cuentos se ven imbricados durante este proceso de plataformización (Ruiz, 2019). En la era de las plataformas, la conjunción de estos factores junto con las reacciones y retroalimentaciones de la audiencia permiten aunar diferentes personas en una sola (Ruiz, 2019).

El estudio elaborado por Ritzer y Jurgenson en 2010 plantea el cambio mercantil que supone la creación de contenido aportado por los diferentes perfiles que pueblan las diferentes plataformas que conforman internet (Ritzer et al., 2010). En él esbozan la necesidad de aplicar los ajustes de mercado pertinentes para poder adecuarlo a quienes prosumen.

También Ritzer, Dean y Jurgenson en 2012 apuntan lo primordial de la prosumición dentro del mundo digital, dado que la participación-colaborativa y la creación van de la mano en el mundo de las plataformas (Ritzer et al., 2012). Desde el

punto de vista de la presente tesis cabe subrayar su reconocimiento de la existencia del fenómeno que después se dio en llamar prosumición previamente a la formulación del concepto, sin embargo su aportación se refiere a la visión de la red como una nueva fábrica social con relevancia en el ámbito político y de mercado, de forma que aunque abunde en el concepto principal de este trabajo, la prosumición a través del tiempo, limita sus ámbitos de actuación (Ritzer et al., 2012).

La propuesta de Kviat (Kviat, 2022) pone en valor la necesidad de aportar trabajos que exploren la relación teórica entre el prosumo y la economía colaborativa (Kviat, 2022). También explora la brecha existente entre la cultura de consumo tradicional y la digital (Kviat, 2022). De este modo utiliza el modelo económico de la primera franquicia de cibercafés del mundo para explorar el modo en que la colaboración participativa influye en el nuevo modelo económico resultado de la multiplicidad de actos de prosumición en las plataformas digitales (Kviat, 2022).

De la misma manera, la obra de Aparici y García (2018a) expone los parabienes de la prosumición aplicados al mundo que viene (Aparici et al., 2018a). Por ello elaboran todo un estudio en el que la prosumición a través de las plataformas deviene en la actual manera de transmitir información (Aparici et al., 2018a). En su recorrido analizan el salto que supone la narración digital frente a la analógica, un cambio crucial en la transmisión del conocimiento. La propuesta establece que la contabilización, dataficación, digitalización y registro de los datos aportados por quien prosume son los que actualmente articulan las plataformas que nutren internet (Aparici et al., 2018a).

El trabajo aportado por Seio Nakajima en 2011 (Nakajima, 2011) pone en valor los actos de prosumición previos a la digitalización en el ámbito del arte (Nakajima, 2011). El estudio explora la manera en que la prosumición se ha dado a lo largo de la historia del arte, los medios utilizados, las técnicas y la autoría (Nakajima, 2011). También hace hincapié en el crecimiento de la participación colaborativa en el ámbito de la creación artística que ha vivido el mundo del arte desde el inicio del citado proceso de digitalización (Nakajima, 2011).

Entretanto, un estudio de Charmaine du Plessis en 2019 (du Plessis, 2019) habla de cómo quienes prosumen a través de plataformas de creación tienen la capacidad de influir en las decisiones de una determinada marca (du Plessis, 2019). Utilizan como ejemplo de caso la marca danesa Lego. Ponen de relieve e invitan a que la prosumición no sólo tenga lugar a través de sus productos, sino que también desean que quienes prosuman exhiban la narración transmedia resultante (du Plessis, 2019).

En el trabajo aportado por Stürenberg en 2016 se destaca la importancia de separar lo que se hace de cara a las plataformas (el yo) y la percepción que se tiene de dichas acciones (el mi) (Stürenberg, 2016). Esta perspectiva también apunta que el proceso de individualización en la prosumición a través de las plataformas alcanza unas cotas tales que quien quiera construir una identidad estable en un entorno plataformizado debe ser consciente de sí y de la situación que lo rodea (Stürenberg, 2016).

Así, la prosumición proporciona tres cambios esenciales en la era de las plataformas. Primero, quien narra y quien consume puede converger en la misma persona (Ruiz, 2019). Segundo, la prosumición modifica el modelo de mercado de las historias de los cuentos, del capitalismo postindustrial de Toffler al modelo neoliberal propuesto por las plataformas digitales que articulan la internet de 2022 (Ritzer et al., 2010). Y tercero, quienes prosumen a través de plataformas de creación tienen la capacidad de influir en las decisiones de una determinada marca (du Plessis, 2019).

5.2.3. Prosumición y evolución de los mercados.

En el trabajo llevado a cabo por Alvin Toffler en *La tercera ola* se proyecta la saturación de un mercado debida a la especialización y a la producción en masa de las unidades de consumo (Toffler, 1980). Sin embargo, el presente trabajo aporta la posibilidad de ampliación del concepto de prosumición más allá del mercado.

En los estudios aportados por (Izvercian et al., 2013) se observa cómo quienes antaño consumían productos como piezas de un mercado menguante, en lo referente a la fuerza de trabajo, en la segunda década del siglo XXI son quienes producen y consumen sus mismos productos. Una especie de máquina de movimiento perpetuo en el que el cambio no es sino su forma de perdurar (Izvercian et al., 2013). El trabajo destaca los parabienes de un cambio en el que los recursos son finitos y, por ende, la desaparición de un determinado elemento no requiere, necesariamente, la aparición de uno nuevo que lo reemplace. Por su parte, el presente trabajo busca destacar justamente lo contrario. Es decir, la desaparición de un determinado elemento en favor de la narración siempre resulta en la aparición de uno nuevo (McLuhan, 1987) puesto que, como se observaba con anterioridad, todo contenido genera, a su vez, nuevo contenido (McLuhan, 1987). Este aporte conceptual desvincula el ámbito analógico del virtual en el cual la finitud de las narraciones no supone, en ningún caso un inconveniente para la prosumición.

Si se presta atención a los textos aportados por (Ritzer et al., 2012) se revelan datos definitorios sobre los procesos de prosumición dentro de los ámbitos mercantiles propios de la sociedad postmoderna, postindustrial y jerarquizada del pasado siglo XX. Estas definiciones tienen su reflejo en la atención prestada desde los sectores económicos más fuertes a la prosumición en el mercado como herramienta de marketing. Por ende, especialmente útil en la transmisión de mensajes deseados por quien prosume (Ritzer et al., 2012). El trabajo mencionado centra el foco de su investigación en el ámbito mercantil y político, campos alejados del objeto central de esta tesis, si bien hay que tener muy presente que sus aportaciones en el campo conceptual e histórico son de destacada importancia para este trabajo en cuanto a producción-consumo se refiere (González, 2021a).

En los estudios aportados por (Kotler, 1986a) se pueden encontrar las claves mercadotécnicas de las que goza la prosumición en su asociación con una determinada marca. Dicha asociación siempre redundará en beneficios para la marca. Ahora bien, dichos beneficios no siempre son tangibles en el momento. El tiempo juega un papel fundamental en la visibilidad de los beneficios en un modelo que no podía contar con los aportes tecnológicos con los que se cuenta en 2022 (Kotler, 1986a). Por lo tanto, se puede considerar que actualmente el tiempo se ha reducido tanto que apenas unas décimas de segundo bastan para obtener resultados identificados, registrados y cuantificados gracias a la datificación y al análisis de datos masivos en tiempo real por parte de las plataformas. En esa línea, el presente estudio pone en valor el papel cada vez más irrelevante del tiempo, ya que dada la inmediatez de los mecanismos citados de datificación y análisis ya no es necesario esperar para observar resultados y beneficios (González, 2021b). Por lo tanto, un aporte de esta tesis consiste en la relativización de la importancia del tiempo requerido para detectar la asociación con una determinada marca o producto, cuentos en este caso, en un universo concebido como una burbuja en el que se está o no se está en línea.

Del mismo modo que el tiempo no es un factor determinante, se descubre que en el trabajo llevado a cabo por Carmen Bocanegra se aprecia la particular atención prestada al desequilibrio existente entre la riqueza y quién la posee. Su estudio se apoya en los trabajos de Heidi y Alvin Toffler y revela la importancia de la prosumición en la transformación del mercado, fenómeno acelerado en el ámbito digital de entonces (Gastelum, 2009). Como se puede leer en el artículo de Bocanegra, se abunda en el

fenómeno de la prosumición en el ámbito estricto de la economía de mercado, aunque ya introduciendo matizaciones en la concepción de Toffler. A este respecto cabe reiterar los aportes ya señalados acerca de las posibilidades de estudio que ofrece la apertura de la prosumición a otros ámbitos como, por ejemplo, el de la creación de cuentos (González, 2021b).

Es por ello por lo que la revisión llevada a cabo por (Espe et al., 2018) se pone en valor cómo la prosumición podría ser aplicada en cualquier ámbito del conocimiento compartido y apuesta por su aplicación e implantación en tantas áreas como se puedan concebir; la prosumición interviene así en la transmisión de la información sobre la que se construye el conocimiento. Pero, tras lo expuesto en (González, 2022) se evidencia que, aunque la prosumición tenga cabida en muchas áreas, de hecho la elaboración de las nuevas narraciones requiere de la prosumición, no puede deducirse que todo sea prosumible.

5.2.4. Prosumición y creación.

Prestando atención al trabajo llevado a cabo por Katherine Chen en abril del 2012 (Chen, 2012) se observa una perspectiva interesante en cuanto a cómo una organización juzga entre concepciones contrapuestas de actividades apropiadas e inapropiadas, iluminando la promoción de la prosumición específicamente y el surgimiento de una lógica determinada. Si bien el trabajo ofrece una perspectiva analógica de cómo ejercer la prosumición, deja claro que, en última instancia es la propia organización quien delimita los contenidos (Chen, 2012). Sin embargo, Chen no especifica, cómo los contenidos son posicionados de cara a quien los recibe. (González, 2021b) aporta cómo quienes tienen y hacen uso de los perfiles en línea son quienes posicionan los contenidos generando competencias entre pequeños perfiles prosumidores y grandes perfiles productores. Los pequeños perfiles prosumidores son quienes tienen la capacidad de aportar pequeñas piezas de información que complementen y amplíen la/el narración/cuento.

Ahondando en ello, (Tao et al., 2011) exponen cómo la innovación, que no es sino otra rama de la transformación, debe incentivarse en las estructuras corporativas y de mercado para generar nuevas ideas que permitan el avance social correspondiente a la época en la que se vive. De otro modo se genera una dinámica viciada y viciosa que redundará en productos homogéneos para quien los consume, aspecto particularmente relevante en el ámbito de la creación. Por el contrario, como se expone a lo largo del presente trabajo, en el acto de prosumición en sí, la innovación no es que deba incentivarse, sino que se incentiva de manera directa a través de resultados que tienen en cuenta tantos aspectos como proporcione quien prosuma en quien/es recaiga la nueva narración. De este modo el contenido de los mensajes emitidos por quienes prosuman se transforma en función de los resultados obtenidos haciendo de ésta, la transformación, un motor de cambio esencial para la existencia y perdurabilidad de la propia prosumición (González et al., 2023b).

En el estudio titulado “Narración transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital” Scolari asemeja la historia de todos los cuentos (narraciones para contar) con un museo en el que dependiendo del soporte en el que se encuentre la obra ocupa un espacio estratégicamente elegido con el fin de que pueda ser conectado con el resto del compendio si así se deseara (Scolari, 2014). Junto con los diversos trabajos realizados por Jenkins (Jenkins, 2009) y los realizados por Scolari (Scolari, 2014), el presente trabajo revela que la influencia de las narraciones transmedia en las historias para contar no sólo es una realidad, sino que es una realidad que alimenta y nutre los algoritmos que rigen las plataformas en las que se desarrollan actos de prosumición (González, 2021b).

Como se ha expuesto con anterioridad, abundando en el ámbito de la creación de narraciones/cuentos es fundamental el trabajo de Vladimir Propp (Propp et al., 1998) en el que se describe cómo una serie de invariables tales como los personajes (la madre, el rey o el siervo), los arquetipos situacionales (la invitación a un baile, la persecución de alguien o la búsqueda de algo) o la estructura narrativa (presentación, nudo y desenlace) son necesarios para la elaboración de cualquier cuento (Propp et al., 1998). La manera en la que quien narra el cuento selecciona cada uno de estos elementos conforma un tipo de historia/cuento u otro (Propp et al., 1998). Este análisis tiene múltiples combinaciones que permiten a quien recibe el cuento identificar personajes, situaciones y esquemas narrativos de manera sencilla, de modo que la incorporación de cada elemento depende exclusivamente de quien narra el cuento (Propp et al., 1998). Sin embargo, (González et al., 2023a & 2023b) ponen de relevancia un punto de vista diferente. En la proposición de ampliación del concepto de prosumición que se lleva a cabo en el presente trabajo se analizan precisamente las incorporaciones novedosas a los cuentos frente a sus invariables (González, 2021a). Este análisis permite reflejar a través de los escenarios del poder, lo doméstico y lo mágico las aspiraciones, los temores y la cotidianidad de quien narra el cuento (González et al., 2023a & 2023b).

De la misma manera que el análisis de (Propp et al., 1998) evidencia las limitaciones del uso de los invariables en los cuentos, el trabajo aportado por Bruno Bettelheim pone de relieve una perspectiva más psicológica de estas narraciones (Bettelheim et al., 1977). Basándose en el inconsciente colectivo de Jung (Jung, 1970) y el psicoanálisis de Freud (Freud, 1975) utiliza los cuentos para interpretar su contenido y encontrarle un significado (Bettelheim et al., 1977). El presente estudio se relaciona con el trabajo de Bettelheim en la medida en la que el imaginario colectivo (Jung, 1970) se relaciona con la historia, la creación o el mercado. Cada cual podrá utilizar la metodología aplicada para este estudio al ámbito que considere oportuno. De esta manera, en (González, 2022) se pone de manifiesto que la elaboración de nuevas narraciones basadas en contenidos previos es, en sí mismo, un acto de prosumición (González, 2021a).

Por su parte, el trabajo aportado por Rene Rousseau en 1994 proporciona una óptica más intensa y descarnada que la del propio Bettelheim (Rousseau, 1994). Aunque su trabajo se centre en los aspectos simbólicos de los propios cuentos, hace hincapié en lo relevante del signifiante y el significado de éstos. Propone al cuento como testimonio, como contenedor de tendencias (Rousseau, 1994). Por lo tanto, si se entienden esas tendencias como novedades, cambios o ampliaciones de la narrativa se entienden como prosumición (González et al., 2023a & 2023b). Si dichas tendencias se entienden como reflejo de la autoría y la sociedad en la que ésta se desenvuelve se entienden, también, como prosumición (González et al., 2023a & 2023b).

La presente tesis propone una metodología de análisis que permite profundizar en los sucesivos actos de creación que suponen las transformaciones de las narraciones/cuentos entendidas como prosumiciones. Plantea además el concepto de nuclearización transmedial como marco para el estudio de las ramificaciones de la creación de narraciones/cuentos.

5.2.5. Prosumición y participación colaborativa.

Desde la perspectiva de la participación colaborativa (Zafar et al., 2018) hacen hincapié en la importancia del cambio de modelo productivo/de consumo en el ámbito doméstico. Es interesante descubrir que gran parte del trabajo descansa sobre la premisa de que la prosumición es la vía más sostenible, y por ende la más dotada para lograr la perdurabilidad. Sin embargo, aunque el proceso de cambio sea el motor de la perdurabilidad no se hace referencia en el estudio a la lentitud con que el género humano,

como ente colectivo, decide aplicar la opción más sostenible. Por el contrario, el presente trabajo pretende resaltar cómo, en el actual 2022, quienes prosumen buscan la perdurabilidad sea sostenible o no, ya que el ensayo-error, que requiere la aplicación del método depende exclusivamente, si así se desea, de una misma persona (González et al., 2023a).

Como apuntan los estudios anteriores, las redes eléctricas están experimentando una transición fundamental, ya que las personas consumidoras, pasivas, se convierten en prosumidoras proactivas que proporcionan recursos de energía distribuidos, que gestionan su consumo de manera activa, logrando así una producción y un almacenamiento de energía (Morstyn, et al., 2018). De nuevo, la pregunta que se hacen es cómo incentivar la coordinación entre un gran número de recursos energéticos distribuidos.

Por eso, en el trabajo llevado a cabo en (Morstyn et al., 2018) se observa cómo las grandes corporaciones energéticas como General Electric en Estados Unidos o, por poner un ejemplo más cercano, Iberdrola comienzan a perder fuerza en favor de quienes prosumen al estar incentivadas/os por lo que supone una opción más justa y redistributiva de la energía, alternativa al sistema por el que los grandes beneficios quedan en manos de las grandes empresas.

El punto de vista de los cuentos, sin embargo, permite hacer otras apreciaciones sobre la prosumición. Es decir, la prosumición de los cuentos, en particular, y relatos digitales de las plataformas, en general, es diferente de la que se genera en redes de prosumición de energía. En este tipo de prosumición no se fomenta la colaboración, como hace notar Gilbert (2022). Pareciera, más bien, que en la era de las plataformas, cada usuaria/o estableciera un proceso de prosumición individual con la plataforma, no entre ellas/os, de una forma comparable a la que se dan en las burbujas algorítmicas. El término “burbuja de filtro” o burbuja algorítmica se refiere al espacio virtual generado por los resultados de los algoritmos que dictan lo que se encuentra en línea sobre la base del historial de navegación de cada perfil. Según Eli Pariser (2011), esos algoritmos crean un universo único de información para cada perfil que altera fundamentalmente la forma en que se encuentran las ideas y la información. Es decir, la prosumición que se pueda producir en las plataformas es vertical (de arriba hacia abajo, y viceversa) pero no horizontal.

Así mismo, el presente trabajo pone de relevancia la desigualdad existente entre quienes prosumen a través de plataformas de creación/participación como YouTube o Instagram, por citar dos ejemplos, y quienes prosumen en plataformas de consumo por demanda como Netflix o Prime Video, que difícilmente pueden competir en repercusión alcance y notoriedad (González, 2021b).

De este modo, los textos aportados por (Chan et al., 2022) ponen en valor la creación de comunidades afines dentro de las propias plataformas que propician una mayor conectividad entre perfiles y una más veloz diseminación de las narraciones. Estas comunidades están presentes en tantas narraciones se puedan concebir y se dirigen a través de plataformas de cuantificación y diversificación de datos, por lo que son interpretables como grupos afines y por ende satisfechos. Sin embargo, ahondando en lo escrito, no hace alusiones a la posibilidad de un control férreo sobre las transferencias de esos datos por parte de los propios algoritmos que las articulan, y además asume el todo por la parte en una suerte de sinécdoque digital en el que los matices no son valorados, registrados o cuantificados (González, 2021b).

Desde la autoría se quiere dejar constancia de la multiplicidad de trabajos académicos en torno a este respecto, la prosumición a través del tiempo. No obstante, la

necesidad de huir, en la medida de lo posible, de redundancias y reiteraciones ha llevado a acotar el ámbito de la literatura revisada.

5.2.6. Aportes de esta tesis.

Los aportes propuestos en este trabajo pretenden ser, en primer lugar, de tipo conceptual. Para ello intenta mostrar una visión de la prosumición que, al tiempo que proyectada hacia el pasado permite ampliar el conocimiento del contexto y la autoría de los cuentos tradicionales, posibilita además salir del ámbito del mercado al que se circunscribieron Toffler y la autoría de ámbito económico (González et al., 2023a & 2023b). Se comprueba que, tanto en el pasado con la presencia de las/os destinatarias/os de los cuentos como en el presente, con las posibilidades de las plataformas de creación, la prosumición así entendida manifiesta más claramente su virtualidad. El concepto de nuclearización transmedial y la complejidad que conlleva en la ramificación de los relatos supone, del mismo modo, un mayor grado de libertad creadora y de posibilidad de aportes novedosos (González, 2021a).

En segundo lugar, los aportes instrumentales que se presentan buscan ampliar los métodos de análisis de los cuentos, poniendo énfasis no ya en los invariantes (Propp et al., 1998), sino en el cambio y la multiplicidad que surge del estudio de cada momento de prosumición (González, 2021a). Centrar el foco en aspectos tan concretos como lo doméstico, el ámbito del poder y la magia permiten profundizar en las intenciones, aspiraciones y temores de su tiempo y son aplicables tanto a un cuento barroco como a una película contemporánea (González et al., 2023a & 2023b). Es el estudio de estos cambios el que puede permitir un mejor análisis de las relaciones entre autoría y público.

Al llegar a este punto conviene reflexionar sobre la forma en que una variación de punto de vista y la reelaboración y ampliación de un concepto preexistente pueden arrojar nueva luz sobre objetos de estudio ya conocidos (Propp et al., 1998; González 2021a; 2021b; 2022; González et al., 2023a & 2023b). En este trabajo se propone ampliar la idea de la prosumición o, dicho de otra forma, reutilizarla para que su significado incluya procesos comunicativos muchos siglos anteriores a la formulación del propio concepto (Toffler, 1980; González et al., 2023a & 2023b). Es un hecho que no es posible conocer la naturaleza de los cambios en la comunicación de las historias en su forma oral, que cabe suponer que se produjo desde la primera historia contada a la luz de la lumbre. Solo es posible conocer las historias, los cuentos, desde el momento en que la prosumición incluyó el gran salto a la escritura, la solidificación de una línea de historias que se pierde en el tiempo y que, por supuesto, no ha concluido. Ese punto de inflexión es determinante porque inicia el objeto del presente estudio —más atrás solo caben suposiciones—, y se debe asumir que supone, en sí, un gran cambio.

La siguiente cita, aunque de origen literario, trata de ilustrar cómo pudieron producirse las transformaciones de los relatos, de la descripción oral de la experiencia y la memoria hasta las narraciones escritas de la mitología y su posterior reelaboración desde un punto de vista científico, para acabar como documentos del ámbito de la antropología:

Siempre que pienso en Barandiaran, reparo en su costumbre de conversar con los habitantes de los pueblos antes de iniciar cualquier excavación en la zona; [...] Barandiaran sabía bien, así lo he leído en sus escritos, que en aquellas cuevas donde supuestamente habitaban las criaturas legendarias hallaría él restos de hombres prehistóricos; era una ley no escrita, pero que se cumplía la mayoría de las veces.

Es bonito creer que la memoria oral ha mantenido vivo el recuerdo de seres humanos que vivieron en cuevas hace miles de años, que los mismos huesos

prehistóricos que científicamente hoy catalogamos, por ejemplo, como de neandertales son también los huesos de seres humanos que han pasado a la tradición oral convertidos en criaturas de leyenda, pero que, en realidad, no fueron sino nuestros antepasados, y, entre sí, vecinos e incluso amantes. Al fin y al cabo, qué otra cosa es la ficción sino la memoria multiplicada por el tiempo, esa es su fórmula matemática, el tiempo avanza y en su transcurso modela la memoria y la convierte en ficción. (Uribe, 2022. PP: 158-159).

El autor explica de esta forma la manera en que una línea de narraciones modificadas y transmitidas a lo largo de sucesivos actos de prosumición le permite ligar la oralidad, que conserva aún retazos de un pasado remoto dejando casi vislumbrar la relación de seres ancestrales con su entorno en los cuentos tradicionales y en la mitología, con el relato de la ciencia moderna, que es como más recientemente las personas han intentado entender y representar su mundo. Esto es, la prosumición como intervención modificadora de la narración es la imagen en la que se retrata la forma en la que la autoría se cuenta a sí misma su relato y el de su relación con su época y su entorno.

Y en esta otra sentencia, extraída también del ámbito literario, se alude a la transformación que conlleva hasta la más directa de las transcripciones de la oralidad:

Así es la mano que escribe. Una mano que para hacerse comprensible miente. Una mano que al final siempre traiciona un poco. (Gómez Bárcena, 2022. P: 259).

La prosumición está presente, pues, desde el origen y el nuevo uso propuesto para ese concepto acuñado por Toffler (Toffler, 1980) como participación en el cambio creativo y transmisión de cuentos y narraciones aporta una herramienta útil para el estudio de los procesos comunicativos que han posibilitado que relatos antiguos (Aristóteles et al., 2005; Lasswell, 1948; Nixon, 1963; McLuhan et al., 1987; Kinder, 1991; Jenkins, 2009 & Scolari, 2014), lleguen hasta 2022 (González, 2021a; 2021b; 2022; González et al., 2023a & 2023b). Si se adopta el punto de vista de la prosumición para considerar la historia de los cuentos es posible profundizar y enriquecer el conocimiento que se tiene de ellos (González, 2021a). Vistas así, las diferentes versiones de cada cuento dejan de ser imágenes fijadas en el tiempo y se pueden percibir como el resultado de la interacción de diversas autorías y audiencias en diferentes contextos (González et al., 2023a & 2023b).

El análisis realizado del cuento clásico de “Blancanieves” desde el punto de vista de sus cambios en el tiempo permite ver el resultado de sucesivas fases de prosumición, cuyos diversos motores se ven en ocasiones con claridad —las exigencias editoriales para con los Grimm— y pueden adivinarse otras veces con aproximación —los requerimientos del mercado cinematográfico en su apogeo con Disney— (González, 2021a).

El análisis de “Cenicienta”, por otra parte, permite la profundización en el sentido de los cambios con el estudio del contexto en que se producen, proponiendo para ello un método consistente en la investigación en tres ámbitos diversos, pero profundamente imbricados: el poder, lo doméstico y lo mágico (González et al., 2023a).

Este método se ha probado eficaz para mostrar no ya invariantes y arquetipos, sino la diversidad de motivaciones que constituyen los motores de la prosumición. Se puede ver cómo cada versión de un mismo cuento responde a la resolución de las situaciones generadas en los tres ámbitos citados, profundizando así tanto en el conocimiento de cada época como en los mecanismos de comunicación que le son propios (González et al., 2023b).

Se ha planteado, de este modo, en esta memoria y en sus artículos relacionados la realidad de la prosumición en los sucesivos procesos comunicativos a través de los que estos cuentos clásicos se han perpetuado en la cultura occidental (Propp et al., 1998). Y, lo que puede resultar tanto o más interesante, se ha intentado mostrar un método de

análisis de los fenómenos de prosumición que permite responder a cuestiones referentes a la autoría y a sus contextos (González et al., 2023a & 2023b).

Las aportaciones fundamentales de Toffler (Toffler, 1980) y de Jenkins (Jenkins, 2009) son también hijas de su época. La prosumición de Toffler puede verse como un corolario del desarrollo del sistema económico que fundamentó la sociedad de consumo imperante en la década de los 80 del siglo XX, en la que se formula el concepto (Toffler, 1980). Jenkins, por su parte, parece atisbar la virtualidad de internet en los inicios de su universalización, durante la primera década del actual siglo XXI. En este sentido, también cabe concebir la convergencia cultural que predijo en positivo: la libertad de prosumir en un contexto en el que la incipiente red de redes aún conservaba una apariencia igualitaria y libre (Jenkins, 2009).

El tiempo transcurrido permite empezar a ver el discurrir de esas ideas y, a un tiempo, se ha pretendido mirar hacia atrás para, desde la apertura propuesta del concepto de la prosumición a los cuentos desde sus inicios históricos, indagar acerca de sus motivaciones y sus resultados mediante la comparación entre las distintas épocas (González et al., 2023a & 2023b).

De esta forma se han podido ver los distintos grados de interacción entre quien emite y quien recibe en la comunicación de los cuentos, aunque desde este punto de vista hay que decir de las diversas prosumiciones de los cuentos. La relación directa entre relatora/or y oyente en la narración oral se convierte, a su paso a la literatura culta, en la interacción entre la/el lectora/or del cuento de Basile y sus destinatarias/os. En el extremo opuesto y más reciente se encontraría la relación asimétrica entre las plataformas y estudios y sus clientas/es-consumidoras/es (González, 2021b; González et al., 2023a & 2023b).

El aporte del concepto de nuclearización transmedial, diferenciado del de CGU –Contenido Generado por Usuario/o— pretende, recoger la nueva realidad en la que las plataformas de creación permiten la difusión de nuevas cadenas de prosumiciones sobre obras preexistentes (González, 2021a & 2021b). Esta multiplicidad de actos individuales de libertad creativa coexiste en inferioridad desproporcionada con las plataformas de consumo por demanda. La evolución del capitalismo de la era de Toffler (Toffler, 1980) y la de internet de la de Jenkins (Jenkins, 2009) han derivado en un mundo digital que no se sustrae a la tendencia a la concentración corporativa. La producción cultural que se deriva de esta concentración no pasa de ser, en su mayor parte, un instrumento más de su consolidación (González, 2021a), como explica Wolfgang Streeck en la cita siguiente:

El futuro que hoy en día le espera a Europa es el de una implosión secular del contrato social de la democracia capitalista en la transición hacia un Estado de consolidación internacional compelido a la disciplina fiscal. Dicho Estado obliga a instalar entre la política y la economía una muralla china – en la jerga de la industria financiera un *fire Wall*, un cortafuego – que les permita a los mercados hacer valer su versión de la justicia sin ser importunados por intervenciones políticas discrecionales. La sociedad que se requiere para ello tiene que demostrar una tolerancia elevada frente a la desigualdad económica. Su desacoplada población excedente tiene que haber aprendido a ver la política como un mero entretenimiento de la clase media del que no tiene nada que esperar. Sus interpretaciones del mundo y sus identificaciones no las obtiene a partir de la política, sino de las fábricas de sueños de una industria cultural global altamente lucrativa [...]. (Streeck, 2016. P-117).

Streeck describe el papel de la industria cultural en este fragmento, extraído de una obra del ámbito de la sociología y la economía. La autoría, al servicio de la propiedad de las corporaciones que poseen las plataformas, centrará la prosumición de los cuentos

tradicionales en la transmisión de mensajes que sirvan al sostén y refuerzo de su dominio económico. En este sentido, resulta claro el abismo entre la prosumición que Basile realiza de “La Cenicienta” convirtiéndolo de hecho en un cuento moral, y la ejecutada por Amazon Prime (González et al., 2023a & 2023b). Aunque se pueda discutir el valor artístico de esta última no se debe desdeñar su valor como documento de su tiempo. Puede y debe verse como reflejo de la preocupación de la autoría por reafirmar creencias como la meritocracia y la realización individual mediante el trabajo remunerado, entre otras.

Puede resultar interesante observar, desde ese punto de vista, cómo la extracción del concepto de Toffler (Toffler, 1980) de prosumición en el ámbito del mercado para su aplicación a la generación de narraciones permite también estudiarlo en el entorno de los mercados de 2022, que han sufrido a su vez transformaciones desde la época de Toffler. Es desde el ámbito de la sociología y la política económica desde donde Streeck (Streeck, 2016) pronostica el papel de la industria cultural global y el sentido de sus productos.

Por otra parte, el vaticinio optimista de la mejora de la eficacia mediante la participación de quien consume en la producción (Toffler, 1980) adquiere un tono distinto cuando se percibe la total asimetría entre las plataformas de consumo y quienes las usan (González, 2021b). En este caso quienes hacen uso de ellas solo influyen en cuanto a generadoras/es de datos cuyo proceso lleva a la construcción de perfiles que propician la fabricación de nuevos productos (McLuhan et al., 1987), que diversos algoritmos juzgarán apetecibles en base a preferencias mayoritarias en entornos determinados (González, 2021b). Y, de forma invariable, servirán de vehículo a mensajes que consoliden las estructuras socioeconómicas en las que existen, se desarrollan y se concentran (González, 2021b; González et al., 2023a & 2023b).

La prosumición resulta así más presente desde la creación que no responde a las necesidades del mercado, en las plataformas que así lo permiten (González, 2021b). Es decir, un concepto alumbrado para el mercado resulta en 2022 más vigoroso cuanto más ajeno a él se sitúa.

Ante la pregunta de si cabe esperar de la industria cultural global (Streeck, 2016) aportes de entidad, la respuesta parece dudosa. En desigual situación, las plataformas de creación y la nuclearización transmedial podrían facilitar la aparición eventual y aleatoria de contenidos novedosos y realmente diversos que, eso sí, quedaran a merced de los correspondientes algoritmos en la red de redes.

6. Conclusiones

Las presentes conclusiones se basan en lo expresado en la discusión general y en la manera en la que los aportes del autor del presente trabajo se relacionan con la literatura revisada. A través de lo aportado en los puntos 1.3., 2.4. y 3.2. se logran dilucidar una serie de cuestiones planteadas en el punto 3.1. De este modo, a través de todo lo expuesto en los artículos y en el presente documento, que trata de unificarlos de manera coherente a través de los apartados 2. y 3., es posible llegar a una serie de conclusiones tras lo planteado y analizado en los apartados 4 y 5.

A la pregunta ¿Existe prosumición en la transposición de cuentos de extracción popular europea? Se considera que desde que existe la comunicación existe la prosumición. Si los cuentos, como se ha visto, eran expuestos ante un público que reaccionaba a ellos, desde su exposición hasta su fijación escrita, primero, y su posterior recopilación, datafización y digitalización, suponen en sí mismos distintos actos de prosumición, insertos ya en los cuentos de extracción popular europea.

La prosumición propuesta por Toffler (Toffler, 1980), entendida como la confusión entre quien narra/crea y quien consume/recibe, aplicada a la narrativa de los cuentos no es sino otro salto transmedial en su narración que se reafirma y profundiza en los trabajos aportados por Aristóteles, Laswell, Nixon y McLuhan (Aristóteles et al., 2005; Laswell, 1948; Nixon, 1963 & McLuhan, 1987) a través de lo propuesto por Jenkins (Jenkins, 2009).

Ante la cuestión ¿Existe una prosumición más estrecha/cercana entre quien recibe los cuentos en el Barroco o entre quien recibe los cuentos en la era de las plataformas del 2022? Se llega a la conclusión de que en el barroco, efectivamente, se daba una prosumición más cercana que la existente entre contenido y público en la era de las plataformas de consumo por demanda en 2022. Ante el análisis de la relación entre quien narra y quien recibe la historia/cuento desde la oralidad se pueden detectar diferentes grados de prosumición. En un escenario barroco como el analizado en (González et al., 2023a & 2023b) el grado de interacción entre ambos entes es mayor que el existente en 2022 en las plataformas de consumo por demanda (González et al., 2023a & 2023b), debido a la escasa oferta de retroalimentación que ofrece este tipo de plataformas (González, 2021b). En contraste, quien narrase el cuento en el S.XVII podía obtener unas reacciones más directas y completas que las simplificadas y depuradas por las plataformas de consumo por demanda.

Ante el planteamiento de ¿Qué refleja la prosumición de los cuentos acerca de la influencia del contexto y de la autoría? Resulta posible responder que el análisis de la prosumición en los cuentos puede revelar las motivaciones de la autoría en el contexto de la época en la que se narran y, por tanto, arrojar luz también sobre condiciones relevantes del propio contexto. Centrando el foco en lo escrito en los puntos 5.1. y 5.2. se trasluce una suerte de reflejo del momento social en el que es concebido y prosumido un determinado cuento y de quien lo prosume. Es por ello que, además, la prosumición en los cuentos debe ser vista como un agente que no sólo modifica y expande, sino que también es testimonio de un momento histórico y de quien prosume dicho cuento.

Por todo ello se deduce que la prosumición de los cuentos conlleva una nuclearización transmedial de los propios cuentos.

Fijando la atención en lo recogido en el apartado 5.2., los actos de prosumición que suponen los cambios, las supresiones o los añadidos y las novedades en un cuento concreto son el resultado de la suma de referencias y conocimientos previos/os que concluyen en nuevas narraciones transmedia derivadas de la original. La suma de estas narraciones generadas, diseminadas y promocionadas a través de los perfiles que articulan

las plataformas que conforman internet se convierte en una masa de información reelaborada que redundo en nuevos contenidos/cuentos.

Estas conclusiones son el resultado del análisis expuesto con anterioridad y quedan recogidas en el presente documento para su escrutinio ante la Academia, quien la compone y/o la componga en un futuro y a toda persona o ente que tenga interés en su observación, su ratificación o su discusión.

6.1. Posibles líneas de investigación

Bien podría utilizarse la metodología aquí propuesta para el análisis de otras/os narraciones/cuentos extraídos de la oralidad popular europea occidental y que cumplan con los requisitos que cumplen los relatos de “Blancanieves” y “La gatta Cenerentola”. Analizarlos desde el punto de vista de la prosumición revelaría datos concretos sobre los personajes, los arquetipos situacionales y sus estructuras narrativas que podrían cambiar la perspectiva que se tiene de las/os narraciones/cuentos.

Otro posible campo de aplicación podría ser el análisis de los contextos históricos de los cuentos usando la perspectiva de la prosumición, que profundiza de manera concreta en cómo se relaciona el relato con su época. Utilizar la prosumición para aportar nuevas líneas de conocimiento a la visión que se tiene de determinados personajes y situaciones históricas.

Como posible campo de aplicación está también el estudio de la nuclearización transmedial sobre los nuevos y esporádicos relatos que aparezcan en las plataformas de creación. Su estudio pondría en valor la prosumición de una determinada/o narración/cuento a través de los cambios sufridos en los arquetipos situacionales, la estructura narrativa o los personajes propuestos desde la nueva autoría.

7. Bibliografía

- Adamson, A., Jenson, V., Katzenberg, J., Warner, A. & Williams, J.H. (2001). Shreck. [Película]. EE.UU.: Dreamworks Animation.
- Alastuey, E. B. Microanálisis del discurso. REIS-Julio/Septiembre 1999, 87(99), 221-253.
- Álvarez, B. (2011). La verdadera historia de los cuentos populares: el pulgarcito para el siglo XXI. La verdadera historia de los cuentos populares, 1-207.
- Andersen, H. C. (2020 [1845]). Cuentos de Hans Christian Andersen (M. Tatar, Trad.; 1 Edición anotada ed.). Akal.
- Annoni, A., Benczur, P., Bertoldi, P., Delipetrev, B., De Prato, G., Feijoo, C., Craglia, M. & Junklewitz, H. (2018). Artificial intelligence: A european perspective.
- Aparici, R., & Marín, D. G. (2018a). Comunicar y educar en el mundo que viene. Editorial Gedisa.
- _____. (2018b). Prosumidores y emirecs: Análisis de dos teorías enfrentadas= Prosumers and emirecs: Analysis of two confronted theories. Prosumidores y emirecs: Análisis de dos teorías enfrentadas= Prosumers and emirecs: Analysis of two confronted theories, 71-79.
- Apuleyo, L. (1937 [e 150]). El asno de oro (Vol. 54). Ignacio Oliveres y Comp. Madrid.
- Aristóteles. (2005 [e S. IV a.e.c.]). Retórica (Q. Racionero, Trad.; Biblioteca Clásica Gredos ed., Vol. 142). P.193. Madrid, España: Gredos.
- Astete, G. (1598). Tercera parte de las obras del padre Gaspar de Astete de la Compañía de Jesús. Del Gobierno de la familia y estado del matrimonio. Valladolid: Alonso de Vega.
- Bárcena, G. J. (2022). Lo demás es aire. Seix Barral.
- Basile, G. (2019 [1636]). La Gatta Cenerentola. En G. Basile. Il Pentamerone ossia la Fiaba delle Fiabe [1634-1636], 52-58. Bari: Laterza.
- Bellekom, S., Arentsen, M., & van Gorkum, K. (2016). Prosumption and the distribution and supply of electricity. Energy, sustainability and society, 6(1), 1-17.
- Berlin, I. (2019). Sobre el nacionalismo. Cegal. Madrid.
- Bernardó, A. & Ángeles, M. (2004). Los Cuentos de Charles Perrault y su carácter formativo. Primeras Noticias. Revista de Literatura Infantil y Juvenil, (201), 41-50.
- Bettelheim, B., & Furió, S. (1977). Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Barcelona: Crítica.
- Black, M., Mackie, J. L., García Suárez, A., Beneyto, R., & Casañ Muñoz, P. (1979). Inducción y probabilidad. Cátedra.
- Boudot, M., Pazos, L. G., & Freire, P. M. (1979). Lógica inductiva y probabilidad. Paraninfo.
- Branagh, K., Barron, D., Kinberg, S. & Shearmur, A. (2015). Cenicienta. [Película]. EE.UU.: The Walt Disney Company.
- Bruns, A. (2006). Towards produsage: Futures for user-led content production. In Proceeding of the 5th international conference on cultural attitudes towards technology and communication (pp. 275-284). School of Information Technology.
- _____. (2011). Produsage: A closer look at continuing developments. New Review of Hypermedia and Multimedia, 17(1), 3-7.
- _____. (2013). From prosumption to produsage [Libro digital]. En R.Towse & C. Handka (Eds.), Handbook on the Digital Creative Economy (Digital, Vol. 1,

- pp. 67-78). *Economics* 2013. <https://doi.org/10.4337/9781781004876> (Original work published 2013)
- Campbell, J. (1988). *El poder del mito*. [The Power of Myth, translated by César Aira]. Barcelona: Emecé Editores. Barcelona.
- Cannon, K. (2021). (Dirección). Columbia Pictures. *Cinderella*. [Película].
- Chan, H., Zeng, K. J., & Yang, M. X. (2022). Review platforms as prosumer communities: theory, practices and implications. *European Journal of Marketing*, (ahead-of-print).
- Chen, K. (April 2012). “Artistic Prosumption: Cocreative Destruction at Burning Man.” *American Behavioral Scientist* Vol. 56, No. 4, 570-595.
- Cicerón, M. T. (2021). *Discursos III* (Vol. 23). Gredos.
- Comor, E. (2010). Digital Prosumption and alienation. *Ephemera*, 10(3), 439.
- Disney, W., Cottrell, W., Hand, D., Jackson, W., Morey, L., Pearce, P., & Sharpsteen, B. (1937). *Blancanieves y los siete enanitos* [Película]. Estados Unidos: The Walt Disney Company.
- _____, Geronimi, C., Jackson, W., Luske, H. & Disney, W. (1950). *La cenicienta*. [Película]. EE.U.U.: The Walt Disney Company.
- Duggan, C. (2017). *Historia de Italia*. Ediciones Akal.
- Engelken-Jorge, M. (2016). Narrative deliberation? On storytelling as a necessary component of public deliberation. *Política y Sociedad*, 53(1), 79.
- Espe, E., Potdar, V., & Chang, E. (2018). Prosumer communities and relationships in Telev grids: A Televisión review, evolution and future directions. *Energies*, 11(10), 2528.
- Freire, M. M. (2020). Transmedia storytelling: from convergence to transliteracy. *DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*, 36.
- Freud, S., & Ardid, R. R. (1975). *Los orígenes del psicoanálisis*. Alianza.
- Fuchs, C. (2011). Web 2.0, prosumption, and surveillance. *Surveillance & Society*, 8(3), 288-309.
- Gastelum, C. O. B. (2009). Reseña de “La revolución de la riqueza” de Alvin Toffler y Heidi Toffler. *Región y Sociedad*, 21(44), 241-246.
- Gilbert, A., (2022) “Algorithmic Audiences, Serialized Streamers, and the Discontents of Datafication”, *Global Storytelling: Journal of Digital and Moving Images* 2(1): 6. doi: <https://doi.org/10.3998/gs.1546>
- González Gómez, J. M. (2021a). Narrar, transponer, prosumir: la participación en el acto de comunicar. En Blanco Pérez, M. (ed). *El progreso de la comunicación en la era de los prosumidores*. Madrid: Dykinson, 947-965. ISBN: 978-84-1377-644-6.
- _____, (2021b). La prosumición o la convergencia narrato-tecnológica: valores, narraciones, narradoras/es y tecnología. En Sierra Sánchez, J. y Gomes Pinto, J. (eds). *Audiovisual e indústrias criativas, presente e futuro*. New York: McGraw Hill Education, 253-268. ISBN: 978-84-486-2734-8.
- _____, (2022). Investigar, conocer, crecer 2030: La prosumición como medio en la investigación. En Chaves Montero, A. y Bermúdez Vázquez, M. (eds). *Investigación y transferencia de las ciencias sociales frente a un mundo en crisis*. Madrid: Dykinson, 758-764. ISBN: 978-84-1377-924-9.
- _____, Achón, J. A., & Gutiérrez, M. (2023a). La gatta cenerentola (1632-1634) y Cinderella (2021) I: Los cuentos en contextos de crisis. En Pérez, E. & Arrieta, L. (eds). *Comunicación en crisis: transformar comunicando, comunicar transformando*. Granada: Comares. ISBN: 978-84-1369-485-6.

- _____, Gutiérrez, M., & Achón, J.A. (2023b). La gatta cenerentola (1632-1634) y Cinderella (2021) II: El sentido de los cuentos y el concepto de prosumición. En Pérez, E. & Arrieta, L. (eds). *Comunicación en crisis: transformar comunicando, comunicar transformando*. Granada: Comares. ISBN: 978-84-1369-485-6.
- Grimm, J. & W. (2019/2014 [1812/1815]). Cuentos para la infancia y el hogar. Oficina de Arte y Ediciones. Madrid. / Alianza. Madrid.
- Gržanić, M., Capuder, T., Zhang, N., & Huang, W. (2022). Prosumers as active market participants: A systematic review of evolution of opportunities, models and challenges. *Renewable and Sustainable Energy Reviews*, 154, 111859.
- Hermann-Acosta, A., & Pérez-Garcias, A. (2019). Narrativas digitales, relatos digitales y narrativas transmedia. Revisión sistemática de literatura en educación en el contexto iberoamericano. *Revista espacios*, 40(41).
- Hernando Sánchez, C. J. (2015). Per la Fede, per lo Rè, per la Patria: la nobleza de Nápoles en la monarquía de España. *Magallánica: revista de historia moderna*, (2), 91-136.
- Izvercian, M., Seran, S. A., & Buciuman, C. F. (2013). Transforming usual consumers into prosumers with the help of television: capital collaboration for innovation. *International Journal of Information and Education Technology*, 3(3), 389.
- Jauss, H. R. (1982). *Toward an aesthetic of reception: Theory and history of literature*. Transl. T. Bahti. Minneapolis: Univ. Minn. Press (From German).
- Jenkins, H. (2009 [2003]). *Transmedia storytelling*. Volume, (1), P. 56. Massachusetts, EE.UU.: MIT.
- Jech, J. (2002). *Set Theory: The Third Millennium Edition, Revised and Expanded* (3rd ed.). P. 22. Pennsylvania, EE.UU.: Springer
- Jung, C. G. (1970). Arquetipos e inconsciente colectivo. In *Arquetipos e inconsciente colectivo* (pp. 182-182).
- Kinder, M. (1991). *Playing with power in movies, television, and video games: from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Univ of California Press.
- Kothenschulte, D. (Ed.). (2016). *The Walt Disney Film Archives: The Animated Movies 1921-1968* (p. 620). Cologne: Taschen.
- Kotler, P. (1986a). The Prosumer Movement. A New Challenge for Marketers. *Advances in Consumer Research*, 13, 510-513.
- Kviat, A. (2022). Post-digital prosumption and the sharing economy of space: The pay per-minute cafe. *Journal of Consumer Culture*, 22(3), 801-822.
- Kyngäs, H. (2020). Inductive content analysis. In *The application of content analysis in nursing science research* (pp. 13-21). Springer, Cham.
- Lakatos, I., & Solís, C. (1978). Pruebas y refutaciones: la lógica del descubrimiento matemático.
- Laswell, H. *Modelo de Comunicación de Harold Laswell*. (1948).
- Levine, R., Locke, C., Searls, D., & Weinberger, D. (2008). *El manifiesto Cluetrain*. Deusto.
- Manson, G., & Berrani, S. A. (2008, December). An inductive logic programming based approach for TV stream segment classification. In *2008 Tenth IEEE International Symposium on Multimedia* (pp. 130-135). IEEE.
- Martínez Valero, L. (2016). Narrativas transmedia en la comunicación de las ONG: sí me importa de Oxfam intermón. *Narrativas transmedia en la comunicación de las ONG: sí me importa de Oxfam intermón*, 33-54.
- McLuhan, M., Fiore, Q., & Agel, J. (1987). *El medio es el mensaje*. Barcelona, España: Paidós.

- Montanelli, I., Gervaso, R., & Cervi, M. (1974). *Storia d'Italia* (Vol. 100). Rizzoli. Milán.
- Morstyn, T., Farrell, N., Darby, S. J., & McCulloch, M. D. (2018). Using peer-to-peer energy-trading platforms to incentivize prosumers to form federated power plants. *Nature Energy*, 3(2), 94-101.
- Nakajima, S. (2012). Prosumption in art. *American Behavioral Scientist*, 56(4), 550-569.
- Nevitt, B., & McLuhan, M. (1972). *Take today: The executive as dropout*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Nixon, R. B. (1963). *Investigaciones sobre comunicación colectiva: rumbos y tendencias*. Ciespal.
- O'reilly, T. (2005). *Web 2.0: compact definition*.
- Padilla, G. K. (2018). Narrativas social media y el prosumidor mediático. *Correspondencias & Analisis*, (8), 219-238.
- Palma, J., & Manrique, B. (2010). La teoría de los frames en el análisis del discurso. *Lingua americana*, 26(14), 129-142.
- Pariser, E. (2011). *The filter bubble: What the Internet is hiding from you*. penguin UK.
- Perrault, C. (2016 [1697]). *Cuentos completos* (E. Pascual, Trad.). Alianza Editorial. 152-163.
- Philip, K. (1986). The Prosumer Movement. A New Challenge for Marketers. *Advances in Consumer Research*, 13, 510-513.
- Pipkin, M. (2008). Producción escrita como función epistémica: Reflexión y re-escritura de textos argumentativos en contextos de interacción. *Ciencia, docencia y tecnología*, (37), 65-93.
- du Plessis, C. (2019). Prosumer engagement through story-making in transmedia branding. *International Journal of Cultural Studies*, 22(1), 175-192.
- Propp, V. (1998 [1928]). *Morfología del cuento* (Vol. 31). Ediciones Akal.
- Ritzer, G. (1996). La McDonalización de la sociedad: un análisis de la racionalización en la vida cotidiana (No. 301.15/R61mE).
- _____, & Jurgenson, N., (2010). Production, Consumption, Prosumption. *Journal of Consumer Culture*, 10 (1), pp. 13-36.
- _____, Dean, P., & Jurgenson, N. (2012). The coming of age of the prosumer. *American behavioral scientist*, 56(4), 379-398.
- Rousseau, R. L. (1994). *La otra cara de los cuentos: valor simbólico de los cuentos de hadas*. Tikal.
- Ruiz, J. H., (2017). Diseñando una recepción participativa para universos transmedia: roles y desafíos. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (28), 21-41.
- _____, (2019). *Designing transmedia worlds: The case of Plot 28* (2013).
- Scolari, C. A. (2014). Transmedia storytelling: New ways of communicating in the digital age. *The International Journal of Multimedia & Its Applications*.
- Shon, S., Brusco, P., Pan, J., Han, K. J., & Watanabe, S. (2021). Leveraging pre-trained language model for speech sentiment analysis. *arXiv preprint arXiv:2106.06598*.
- Siuda, P. (2013). *Between Production Capitalism and Consumerism: The Culture of Prosumption and Discovering the Mechanisms of its Functioning*.
- Streeck, W. (2016). *Comprando tiempo* (1.a ed.) [Impreso]. Katz.
- Stürenberg Herrera, M. Y. (2016). *The Prosumption of Identity—A Review of the Literature on Prosumption, Identity Construction, and Brands* (Doctoral dissertation, BA thesis, Universität Duisburg-Essen. https://www.researchgate.net/publication/291986419_The_Prosumption_of_Identity_-_

- A_Review_on_the_Literature_on_Prosumption_Identity_Construction_and_Brands. Zugegriffen: 01).
- Tao, M., & Yuan, Z. (2011). Prosumer: the Transformation of Consumers' Role and Management Innovation. *Advances in global business research*, 55.
- Thomas, D. R. (2006). A general inductive approach for analyzing qualitative evaluation data. *American journal of evaluation*, 27(2), 237-246.
- Thompson, S. A., Schegloff, E. A., & Ochs, E. (Eds.). (1996). *Interaction and grammar*. Cambridge University Press.
- Toffler, A. (1970). *Future shock, 1970*. Sydney. Pan.
- _____. (1980). *The third wave: The classic study of tomorrow*. New York, NY: Bantam.
- _____. (1984). *Previews and premises*. Black Rose Books Limited.
- Towse, R., & Handka, C. (Eds.). (2013). *Handbook on the digital creative economy*. Edward Elgar Publishing.
- Uribe, K. (2022). *La vida anterior de los delfines* (J. M. Isasi Urdangarín, Ed.; 1.a ed.) [Impreso]. Seix Barral.
- Van Dijk, T. A. (1977). *Text and context: Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*.
- _____, T. A. (1985). *Handbook of discourse analysis*. In *Discourse and dialogue*.
- Weber, M. (1994). *Weber: political writings*. Cambridge University Press.
- Wolf, U. (2010). *A ética a Nicômaco de Aristóteles*. São Paulo: Edições Loyola.
- Xie, C., Bagozzi, R. P., & Troye, S. V. (2008). Trying to prosume: toward a theory of consumers as co-creators of value. *Journal of the Academy of marketing Science*, 36(1), 109-122.
- Yamamoto, M., Nah, S., & Bae, S. Y. (2020). Social media prosumption and online political participation: An examination of online communication processes. *New Media & Society*, 22(10), 1885-1902.
- Zafar, R., Mahmood, A., Razzaq, S., Ali, W., Naeem, U., & Shehzad, K. (2018). Prosumer based energy management and sharing in smart grid. *Renewable and Sustainable Energy Reviews*, 82, 1675-1684.
- Zemeckis, R., Marshall, F., Watts, R. & Dewhurst, A. (1988). *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*. [Película]. EE.UU.: Amblin Entertainment.