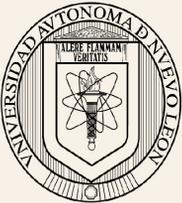


ISSN: 2683-3247

# HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 3 NÚM. 6  
ENERO-JUNIO  
2024



UANL®

CENTRO  
ESTUDIOS  
HUMANÍSTICOS

# Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

**Cuando contar es enseñar otros mundos:  
de la oralidad al mundo audiovisual en las  
adaptaciones de Bernardo Govea**

**When telling is teaching other worlds:  
from orality to the audiovisual world in the  
adaptations of Bernardo Govea**

Jonathan Gutiérrez Hibler  
Universidad Autónoma de Nuevo León,  
San Nicolas, México  
[orcid.org/0000-0002-7686-7896](https://orcid.org/0000-0002-7686-7896)

**Fecha entrega:** 17-1-2024 **Fecha aceptación:** 29-1-2024

**Editor:** Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

**Copyright:** © 2024, Gutiérrez Hibler, Jonathan. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



**DOI:** <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas3.6-83>

**Email:** [jonathan.gutierrezzhr@uanl.edu.mx](mailto:jonathan.gutierrezzhr@uanl.edu.mx)

**Cuando contar es enseñar otros mundos: de la oralidad al mundo audiovisual en las adaptaciones de Bernardo Govea**

**When telling is teaching other worlds: from orality to the audiovisual world in the adaptations of Bernardo Govea**

**Jonathan Gutiérrez Hibler**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Universidad Autónoma de Nuevo León**  
**Monterrey, México**  
[jonathan.gutierrezzhr@uanl.edu.mx](mailto:jonathan.gutierrezzhr@uanl.edu.mx)

**Resumen:** Este artículo examina las adaptaciones de cuentos de literatura infantil realizadas por Bernardo Govea, un escritor, guionista y director de cine mexicano. Con base en las contribuciones de varios teóricos sobre tradición oral, ficcionalización, intertextualidad y experiencia del lector, el análisis se centra en las estrategias y recursos utilizados por Govea en sus adaptaciones. Se muestra cómo Govea fusiona narración oral, teatro y cine para recrear versiones de los cuentos originales, respetando sus núcleos, pero modificando sus formas y contextos. A través de recursos como el humor, la música, la interacción con el público, el maquillaje, la pantomima y el montaje, Govea amplía la experiencia del lector al acercarle lo extraño y lo lejano.

**Palabras clave:** Intertextualidad – Ficcionalización – Experiencia del lector – Adaptación – Tradición oral

**Abstract:** This article examines adaptations of children's literature tales by Bernardo Govea, a Mexican writer, screenwriter, and film director. Drawing on contributions from various theorists on oral tradition, fictionalization, intertextuality, and reader experience, the analysis focuses on the strategies and resources employed by Govea in his adaptations. It demonstrates how Govea blends oral storytelling, theater, and cinema to recreate versions of original tales, respecting their cores while modifying their forms and contexts. Through elements such as humor, music, audience interaction, makeup, pantomime, and staging, Govea enhances the reader's experience by bringing the strange and distant closer.

Keywords: Intertextuality – Fictionalization – Reader experience – Adaptation – Oral tradition

Walter Benjamin (1981), en su texto “Viejos libros infantiles” de 1924, deja claro que el niño le exige a los adultos que sus representaciones sean claras, es decir, que éste último no debe confundir la niñez con lo infantil. Por lo tanto, debe representar algo comprensible porque los niños tienen la capacidad de entender las cosas serias en su gravedad, siempre y cuando éstas sean sinceras por parte de quien las enuncia. Para el filósofo alemán, hay algo de eso en los libros viejos y relaciona estas cualidades exigidas por los niños con la claridad de la Ilustración. Sin embargo, encontramos dos problemas fundamentales desde la hermenéutica: los textos son contingentes, es decir, lo que es claro pertenece a otro horizonte, y no es lo mismo el libro original que la adaptación; esto nos sitúa ante una cuestión transitiva (Beuchot, 2011) o de mediación, la cual se vuelve un problema de tejidos, distintos a los de las palabras, en un mundo con diversas interacciones.

Bernardo Humberto Govea Hernández<sup>1</sup>, además de escribir literatura infantil y juvenil, es guionista y director de cine. Su formación en el teatro le ha dado técnicas para experimentar con diferentes artes y géneros literarios. Como resultado, su obra no sólo se limita a creaciones de su autoría, sino a diferentes adaptaciones de cuentos catalogados como parte de la llamada literatura infantil: *Gorila*, de Anthony Browne; *El grillo y el topo*, de Giambattista Basile; *El flautista de Hamelin*, de los hermanos Grimm; *La hija del espantapájaros*, de María Gripe, entre otros.

Las adaptaciones de Bernardo Govea combinan la tradición oral, el teatro y el cine como una forma de ampliar la experiencia

---

<sup>1</sup> Bernardo Govea autor también de novelas, cuentos y textos teóricos como *La muerte en segunda persona: presencia de la soledad y de la muerte en la literatura infantil y juvenil* (2020) <https://alttexto.mx/autor/523c1d5ec7c38c0eb8aac7b18cff618a>.

del texto original, pero es en las presentaciones en vivo donde la ficcionalización cobra otra dimensión y la ruptura de la cuarta pared permite interactuar con la obra. Por esta razón, a pesar de que la obra original de este autor también involucra un tipo de adaptación, me centraré solamente en aquellas actuaciones que parten de un texto de otra autoría.

Para efectos de este trabajo, partiré de las aportaciones de Hanán, López Tames (1990), Díaz Rönner (2012) y Colomer (2005) para dimensionar las representaciones de las siguientes obras: “La cucaracha, el ratón y el grillo”, de Giambattista Basile, y “Patrono y contable”, adaptación de uno de los cuentos de Gianni Rodari. De Hanán (2015) tomaré la intertextualidad como un elemento clave en la literatura infantil con el fin de contrastar esta postura con las adaptaciones de Bernardo Govea.

Las aportaciones de López Tames, sobre la tradición oral en este tipo de literatura, y Díaz Rönner, acerca de cómo se lleva a cabo en este campo la ficcionalización, servirán como base para analizar el cambio de una producción cercana a lo cinematográfico a una donde el público es parte del juego textual. Finalmente, Colomer plantea que una propuesta en la literatura infantil para ampliar la experiencia de quien lo lee, sin embargo, la distancia entre el libro y un mediador mejoran las posibilidades para que se den dichas condiciones.

En el presente texto, resumiré brevemente cada obra, para describir los recursos de Bernardo Govea, pues, aunque exista un hipotexto, su propuesta es transitiva, es decir, interpreta con su cuerpo y/o con el lenguaje audiovisual una historia que se convierte en otra obra: permanente en los dígitos, por un lado, pero fugaz y única para quienes interactúan en un espectáculo en vivo.

## **Tradición oral y ficcionalización en la literatura infantil**

Román López Tamés (1990), en *Introducción a la literatura infantil*, trata el panorama de siglo XX en adelante, después de una revisión entre instituciones, colectividades e individuos en la cultura, respecto a la tradición oral y su condición. Para él, los tiempos de la infancia son también los tiempos de la primera. El autor observa una similitud entre ésta y el estado de la cultura antes de la creación de la imprenta. Menciona la importancia de las tradiciones de los aedos, bardos, juglares, por mencionar unos pocos, y cómo el oído es de vital importancia en la transmisión de los relatos: “No hay hoy en la civilización occidental esas formas de enseñanza colectiva. Hace tiempo que la imprenta fue desterrando al rincón de la infancia la palabra contada y desarrolló el conocimiento por los ojos, la lectura” (p. 113). Su aportación es radical, pero entendible: no son las mismas condiciones de los ejemplos que enumera. Además de la imprenta, para el año de la publicación de su libro, la tradición escrita se fue ampliando hasta llegar a más sectores, en comparación con esa etapa del pasado en Occidente. Y ése es el primer punto por tratar desde su aportación: los cambios de la tradición oral frente a la escrita. En el caso de nuestro siglo, no es sólo la escritura, sino el lenguaje audiovisual el que la impacta.

Bernardo Govea, por su parte, se mueve en este escenario actual de la tradición oral: media los cuentos en diferentes eventos, ya sea organizados por instituciones o por cuenta propia, pero en el últimos años ha aumentado el registro de sus participaciones a través de los dispositivos móviles. Con la llegada de la pandemia COVID-19, llegó un reto para todo el mundo cultural: transmitir

el conocimiento lejos de los cuerpos, tratar de enseñar y comunicar desde la distancia física, fenómeno que, por cierto, también evidenció más las distancias sociales.

Esto, con base en su formación de cuentacuentos, el teatro y el cine, lo llevó a realizar otro tipo de adaptaciones para transmitir el contenido de los textos que eligió compartir con su público, generalmente niñas y niños y una que otra persona adulta con la niñez en la frente. De los espacios narrativos-orales pasa a experimentar los del cine por medio de la magia del montaje, pero sin perder la reminiscencia de la oralidad. Y, en ese sentido, coincidiendo con López Tamés (1990), el video editado es un embudo similar, hasta cierto punto, con el alfabeto.

Sin embargo, no deja de estar ahí la base o los espacios que intentan mantener o adaptar la dinámica de la tradición oral. Por supuesto, hay reglas y aspectos para tomar en cuenta en el caso de Bernardo Govea: 1) la prohibición del decir innecesario (López Tamés, 1990) y 2) la adaptación de lo escrito a pesar de su transmisión oral. Esto es importante porque “El que narra porque la colectividad le ha encargado esa función desgrana también su propia vida y apresura su propio final” (p. 115). Los contadores de cuentos son, desde esta perspectiva, educadores de pueblos. Para el autor de *Introducción a la literatura infantil*, ya no existe en nuestra cultura el oficio de contar y reduce a la escuela como uno de los pocos sitios de transmisión oral, aunque en menor medida. No obstante, dentro de lo que permanece de esta lectura sobre esta tradición, pueden retomarse algunos rasgos importantes: portar una voz desconocida, el perfecto conocimiento de lo que se cuenta; no sólo importa el contenido, sino el ritual de contar, es decir, la repetición como vía de la expectativa.

En este sentido es importante tomar en cuenta dónde están las transgresiones de las personas que se dedican a contar cuentos en la actualidad. En el caso de Bernardo Govea, como se verá más adelante en el análisis, no cambia los hechos fundamentales de los textos de donde parte su transmisión: los conoce a la perfección, trae voces ajenas a la suya y suele cerrar sus actuaciones con un rito fundamental: colorín colorado, este cuento ha acabo. Por cierto, se trata de una frase dentro del ritual que en lugar de cerrar todo un ciclo es recordatorio de que vienen otras historias en el próximo espacio donde se enuncien los cuentos por parte de su mediador. La clave y desviación de todo lo anterior en el oficio de contar cuentos, dentro de la obra y adaptaciones de Bernardo Govea, se encontrará en lo dramático del cuerpo, la ruptura de la cuarta pared y la forma del montaje, esto último para el caso de los videos donde la experiencia del cine combina el oficio del contar con el lenguaje audiovisual y las palabras orales.

De ahí la importancia de tomar en cuenta la ficcionalización en la literatura infantil desde este horizonte. María Adelia Rönner Díaz (2012), en su libro *Cara y cruz de la literatura infantil*, toma el caso de Marco Denevi para plantear una propuesta al respecto. Esto se debe a un constante dominio en el mundo de la producción de este tipo de literatura: son generalmente adultos quienes la escriben. No es la experiencia directa de la infancia, sino la ficcionalización desde un contexto autorial determinado, según sea el texto o la enunciación de uno. Es ahí donde quienes escriben historias, además del oficio de contar, se topan con un primer reto: sus lectores, niñas y niños, no continuarán la lectura ante la falta de sinceridad: “...intuyen un mundo insincero para contar o explicar o inventar detalles del inmenso mundo que los atora y los acompleja debido

Jonathan Gutiérrez Hibler / Cuando contar es enseñar otros mundos: de la oralidad al mundo audiovisual en las adaptaciones de Bernardo Govea a su enmarañado andar” (p. 125), algo muy parecido a lo señalado por Walter Benjamin en cuanto a las exigencias de este público. Por lo tanto, a las complicaciones de la tradición oral inmersa en un mundo audiovisual se le agrega este principio: lo que se cuenta debe provocar un placer, de acuerdo con Rönner Díaz, por averiguar, y esto se verá en la interpretación de “Patrono y contable”, basada en uno de los cuentos de Rodari, concretamente el giro que añade Govea como adaptación libre. En sí, para Rönner Díaz, un relato donde se intuye dicha insinceridad no genera curiosidad porque el público infantil ya reconoce ese laberinto y sabe cómo salir o ni siquiera desea adentrarse en él.

Por ejemplo, en el caso de la adaptación de Anthony Brown sobre sus libros con gorilas, uno de los retos en las actuaciones en vivo es decidir si solamente contar la historia y generar la curiosidad mediante las palabras (cosa que ya hace el autor original) o si tomar en cuenta el contexto donde se lleva a cabo la función, sobre todo frente a públicos que practican cada día más el sentido de los habitantes digitales.

Esto será un aspecto, más adelante, por analizar cuando se le agregan elementos a manera de exordio moderno: captar la atención del público infantil no con las palabras, sino con aquello que la literatura no puede mostrar debido a sus silencios. En el caso de Bernardo Govea, se apoya generalmente de elementos del teatro: una máscara de gorila—cosa que ya genera muchas preguntas, porque los gorilas son robustos y el contador de cuentos es sumamente delgado—y un tambor o instrucciones que marcan el ritmo de la atención<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Véase “Bernardo Govea cuentacuentosyoutube com”, video publicado

## Intertextualidad y experiencia del lector

Los temas son varios en la literatura infantil y no hay un límite establecido. Dentro de todos ellos está un eje que los cruza: la intertextualidad. Sin embargo, a primera instancia esta palabra es extraña a los lectores cuando se le sitúa dentro de un público como el del presente trabajo, pero no lo es porque en la actualidad las referencias cruzadas son parte del juego en la literatura.

Y esto es algo que intenta delimitar Fanuel Hanán Díaz (2015) en *Temas de literatura infantil. Aproximación al análisis del discurso para la infancia*. Realiza una lista de fenómenos donde la intertextualidad aparece dentro de la literatura infantil: a) textos tempranos, b) diferentes versiones de una misma historia, c) los arquetipos, d) las convenciones y lo identificable de un género, e) referentes narrativos de tipo sociohistórico, f) otros discursos dentro del texto, y g) textos subsecuentes.

Dentro de estos 7 fenómenos que identifica Hanán Díaz, éste señala cómo toda la literatura infantil actual parte de un texto ya conocido, aunque en diferentes niveles, no necesariamente con el título o la cita exacta del mismo. Por esta razón, indica que se trata de “Un rico entramado de referencias, citas e influencias no parecieran tejer de manera ingenua los hilos de esta sólida trama, donde muchas veces los autores utilizan ex profeso un modelo anterior para crear una nueva obra llena de significaciones contemporáneas” (p. 44). Sin

---

el 18 de marzo de 2020. No se analiza en este trabajo, por la longitud del registro, pero es un ejemplo claro donde niñas y niños aplauden, saltan y se mueven como en un juego de “Simón dice”, pero con un personaje de Anthony Brown. [https://www.youtube.com/watch?v=0kdOUUGtAsM&ab\\_channel=BernardoGovea](https://www.youtube.com/watch?v=0kdOUUGtAsM&ab_channel=BernardoGovea).

embargo, esta concepción de la intertextualidad está en función de la escritura, lo que se convierte en texto, y no de una manifestación artística donde éste se adapta con y en otros lenguajes. En el caso de la adaptación, entrarán en dinámica tanto la intertextualidad del texto base (hipotexto), como la mediación transitiva (hipertexto) del primero.

Dentro de la intertextualidad, Hanán (2015) añade una distinción con base en la propuesta de Genette acerca de la copresencia de dos o más textos en uno solo. El autor añade lo siguiente:

La capacidad que tienen todos los textos de relacionarse en diferentes formas con oír los textos es lo que se conoce como transtextualidad, y no necesariamente indica una relación intertextual propiamente, ya que esta se rige por el principio de la copresencia efectiva. (p. 48)

Se daría lugar, como resultado de lo anterior, los llamados hipertextos o reelaboraciones de un texto. En este sentido, cuando se trata de una adaptación que será mediada en vivo o mediante elementos del lenguaje cinematográfico, la transtextualidad deberá tomar en cuenta las artes que entran en conflicto a la hora de transmitir el texto que sirve como base (hipotexto). Por ejemplo, los silencios en un espectáculo en vivo no son los mismos que los de la tipografía; y las transiciones en un video, donde se usa el montaje cinematográfico, obedecerán a una relación transtextual entre el nuevo producto y el que está debajo suyo.

Esto trae como consecuencia nuevas experiencias en lo que llamamos “lector”. Hanán (2015) plantea también lo mismo a partir de estas definiciones y experiencias con la intertextualidad,

pues todo esto involucra lo que comúnmente se denomina lector activo. En el caso de la adaptación o de un intento transitivo de un texto a otro lenguaje, conlleva a una experiencia a las nociones que tenemos del término ‘descifrar’. Por esta razón, para Hanán, “... el proceso de creación comienza a cargarse de intencionalidad ya que el autor trabaja sobre un hipotexto que conoce y maneja a la perfección, de manera que las alteraciones que introduce generen el efecto deseado” (p. 49). Esto involucra, desde la perspectiva de este autor, la presencia de un lector implícito, aunque no en el concepto exacto de Wolfgang Iser, sino hacia un tipo donde se reconozcan convenciones y exista una participación.

Por esta razón, es necesaria también la postura de Teresa Colomer (2005) sobre este mismo aspecto, en cuanto a la experiencia del lector, sobre todo porque existe una búsqueda para ampliarla. La autora toma en cuenta la importancia de la elección de los temas para identificar qué es lo lejano y cómo convertirlo en algo cercano. En pocas palabras, es una forma de explicar, hasta cierto punto, la mediación en la literatura infantil. Otras expresiones pueden usarse de manera similar, por ejemplo, convertir lo extraño en lo familiar. Colomer apunta lo siguiente:

En un sentido completamente distinto, la experiencia de temas y contextos lejanos puede provenir de la traducción de obras provenientes de otras culturas o de la reedición de obras del pasado. La aproximación de la experiencia se produce aquí por inmersión del lector si la obra permite salvar el desnivel informativo entre sus destinatarios originales, los niños de esa cultura, y sus nuevos lectores. Si ello es posible, incluso dejando zonas de sombra, no hay duda de que su lectura enriquece de un modo muy potente. (p. 149)

Y esto que señala Colomer es una parte importante en el impacto que tiene la literatura en quien la experimenta: colores de otro sitio, climas que no son ajenos, nombres de ciudades, expresiones coloquiales, labores sociales que tal vez no se parecen a las que existen donde se enuncia el cuento, países inventados, lenguas imaginarias. Todo entra en este punto donde se amplía la experiencia del lector, siempre y cuando se encuentre la manera de mostrar lo extraño para facilitar su acercamiento.

Encontramos, entonces, dentro de una transtextualidad, la necesidad de ampliar la experiencia del lector, tanto en su actividad más allá de descifrar, como aquella donde lo lejano necesita acercarse. Por esta razón, Colomer (2005) propone reconocer algunos recursos. No basta con un prólogo, una nota a pie de página o los apéndices, aunque son importantes, según la intención de quien escribe. Sin embargo, esto abre la puerta a otros recursos como las ilustraciones. La experiencia del lector, entonces, se amplía en una relación entre las palabras y otros lenguajes:

Otras formas de traspasar informaciones o valoraciones es buscar maneras asumibles o deseables para los niños. Contar cosas a través del humor, por ejemplo. Parodias históricas o culturales, sobre personajes u obras famosas, narraciones que desdramatizan temas, etcétera, a la vez que dan información o que asumen su valoración a través de la asociación de los lectores en la perspectiva humorística adoptada. (p. 152)

Tenemos, en este caso, dentro de una gama de recursos para ampliar la experiencia del lector, además del código por descifrar y la transtextualidad en la obra, el humor como una manera de proponer una valorización de lo que se cuenta. La clave en este recurso estará en las estrategias para mediar esta información, sobre todo cuando

puede volverse demasiado explícita hasta convertirse en algo que no es literatura.

## **Las adaptaciones de Bernardo Govea: contar para enseñar un mundo con otros lenguajes**

El primer cuento adaptado que se analizará en este apartado es “El grillo y el topo”, concretamente la presentación que se encuentra registrada en el canal de YouTube de Bernardo Govea, con fecha del 11 de junio de 2023<sup>3</sup>. El espectáculo ocurrió en el marco del FENAL 2023, casi un mes antes de su publicación. El subtítulo del video es el siguiente: “Espectáculo de narración oral escénica y músico del periodo renacentista. ¡Ah, y un toque de cumbia” (Canal Bernardo Govea, 2023). Al tratarse de narración escénica, por medio de los conocimientos de teatro por parte del cuentacuentos, tiene también la participación de Arantxa Carré Medina (flauta) y Ramón Hernández (percusiones). Existen otras versiones sobre esta adaptación, como la publicada por la Corporación Cultural Universidad de Concepción en 2021, pero para efectos de este trabajo se tomará la que se realizó en vivo en la FENAL, con el fin de contrastar con la faceta cineasta del cuentacuentos.

El título hace ruido en quien conoce el referente textual porque se presenta como un cuento de Giambattista Basile, pero en el *Pentamerón*. *El cuento de los cuentos* no aparece exactamente de esa forma, indicio ya de un primer problema de adaptación. El cuento que adapta Bernardo Govea es el de “La cucaracha, el ratón y el

---

<sup>3</sup> Hay otras adaptaciones en su canal, pero no son en vivo. Cabe destacar que el cuentacuentos ajusta los cambios después de cada presentación, por lo cual sería necesario un estudio de las variaciones de un mismo cuento, en el futuro.

grillo”<sup>4</sup>, en la traducción de César Palma (2019). La historia narra las aventuras de Nardiello, quien es enviado por su padre en tres ocasiones diferentes a comprar becerros a la feria de Salerno. Sin embargo, el protagonista se encuentra cada uno de esos viajes con un hada que le cambia su dinero por una criatura diferente: un ratón (topo en otras traducciones), una cucaracha (escarabajo, a veces en el cambio de idioma) y un grillo.

En la segunda parte de esta historia, Nardiello es corrido por su padre y éste termina conociendo a la princesa Milla, hija del Rey Cenzone, en Lombardía, lugar a donde huye el protagonista. El gobernante está preocupado porque su hija vive triste y propone que quien la haga reír se quedará con su mano en sagrado matrimonio. Como Nardiello no pertenece a su clase y gana el reto, le propone consumar el matrimonio en tres días, pero lo droga con opio para que se quede dormido. En consecuencia, lo lanza a los leones y la cucaracha, el ratón y el grillo lo ayudan a salvarse. Sin embargo, la princesa ya está comprometida con otro hombre y debe consumar también el matrimonio sin los obstáculos de un narcótico. Los tres “bichos”, como se les nombra en la traducción de César Palma, ayudan a detener al nuevo pretendiente y al final el rey decide cumplir, por arrepentimiento, con la promesa que le hizo a Nardiello.

La adaptación de Bernardo Govea es amplia por muchas razones, pero no cambia gran parte de los núcleos. El primer punto de partida está en la interacción con el público. No necesita un exordio clásico ni su respectiva *captatio benevolentiae* en términos de un

---

<sup>4</sup> Originalmente, antes de iniciar los registros de su obra, el mediador contaba esta historia con todos sus detalles, pero la representación escatológica fue un motivo difícil de adaptar.

canon retórico. El extrañamiento que sirve de gancho para captar la atención de niñas y niños es una especie de ruido que atrae a alguien para decirle “hola” (Canal Bernardo Govea, 2023, m0s38-m0s41) y que éste le conteste. El inicio es difícil porque hay problemas con el micrófono, pero el cuentacuentos no pierde el control y logra arreglarlo por su cuenta para presentarse como “Brunildo”. Bernardo Govea hace dos cambios drásticos, uno nominal y el otro de diégesis, en esta parte: 1) cambia el nombre del personaje, de acuerdo con el original, y 2) ajusta la posición del narrador de tercera a primera persona, pero sobre todo por el tiempo de la enunciación con respecto al del enunciado. Comparemos la introducción del hipotexto con el hipertexto:

«La fortuna es mujer puntillosa y escapa a las caras de los doctos, porque éstos prestan más atención al paso de unas hojas que a las vueltas de una rueda; y por ello más gustosamente se relaciona con la gente más ignorante u de valía escasa y no tiene reparo— porque es de costumbres plebeyas—en repartir sus bienes entre los tontos, del modo que me oiréis en el cuento que sigue»”. (Basile, 2019, p. 265)

El día de hoy es la historia de cómo me convertí en el chico más inteligente, más astuto y, sobre todo, el más guapo de todo el pueblo. Comenzamos...[inicia la música de la flauta y las percusiones]. (1m35s)

En el primer caso, se trata de la historia marco del *Pentamerón* en la que diez mujeres cuentan cinco historias a Zoza después de una serie de acontecimientos similares a los cuentos dentro de éste que sirve como marco, muy al estilo de la tradición de Boccaccio. Nos encontramos en el enlace entre el pasatiempo cuarto al quinto de la tercera jornada, el turno de Popa la gibosa (jorobada).

En el caso de Bernardo Govea, hay un proceso de ficcionalización enfocado en darle oportunidad al personaje de introducirse primero a sí mismo, creando una expectativa por parte del público y una cercanía de algo completamente lejano: el cuentacuentos actúa como alguien lento, sin muchas luces, pero su tiempo de la enunciación corresponde a un presente que ha superado un pasado, y es que el inicio del cuento original presenta a Nardiello como un zoquete, dejándolo sin palabra. En ese sentido, esto coincide con las ideas de Rönner Díaz: se crea una expectativa por averiguar. Esto sucede tanto en el hipotexto como en el hipertexto, con diferentes recursos. Por un lado, el cuento de Basile lo hace por medio de sentencias que establecen la temática de lo que se va a contar, y, por el otro, Bernardo pone en primer plano al personaje principal para establecer la existencia de una evolución, sin dar más detalles.

La siguiente parte contiene una serie de adaptaciones interesantes con respecto al original. Es cuando se detalla que el personaje principal es un tonto, aunque el cuento lo hace con una intencionalidad irónica: establece información que debe asumirse como verdadera para que quien la lee note que es todo lo contrario. En el cuento leemos:

Había una vez en el Vomero un estanciero muy rico, llamado Miccone, que tenía un hijo de nombre Nardiello, el más rematado zoquete que se ha visto jamás en la barcaza de los golfos: hasta el punto de que el pobre padre estaba amargado y afligido, y no sabía de qué modo ni de qué manera enderezarlo para que hiciese algo a derechas. (Basile, 2019, p. 265)

El cuento, compilado y escrito para su contexto, establece un espacio determinado: una colina de Nápoles. También determina la

cualidad principal de Nardiello al retratarlo de una forma que incluso su propio padre no puede soportar sus carencias en el pensamiento, y esto da pie a una larga enumeración de actividades que ponen en evidencia la inteligencia del protagonista: los amigos de la taberna lo engañan, pagaba dinero de más por mujeres que cobraban menos, en los juegos de azar le hacían trampa, todo relacionado con dinero para aludir que estaba dejando en la ruina al padre.

En el caso de la adaptación en vivo de Bernardo Govea sucede algo distinto. Sobre todo porque cambia la imagen del padre y el enfoque de su enojo. Mientras que el padre de Nardiello está sumamente borracho, regañándolo en el hipotexto en el que se basa el cuentacuentos, en su versión es el papá de Brunildo quien decide planear una prueba para demostrarle al pueblo, cuyo nombre no conocemos, que su hijo es alguien digno de alabanza:

Un día el padre se acercó a su hijo y con la idea ya muy clara en la cabeza le dijo lo siguiente: —Brunildo, Brinuldo. ¿Sabes qué, Brunildo? He estado pensando desde hace tiempo y sabes qué, he estado muy cansado de que la gente, toda la gente de este pueblo se esté burlando de ti a tus espaldas. Por eso, lo que vamos a hacer es algo que te va brindar la oportunidad de demostrar, a mí y a todo este pueblo, que eres un chico brillante, un chico astuto, y sobre todo que puedes hacer cualquier tarea, sin ningún problema. (Canal Bernardo Govea, m4s19)

Después de este diálogo del padre, el cuentacuentos da una descripción de Brunildo tratando de dormir para cumplir al día siguiente con la misión que le encarga el padre (en esta versión, le pide comprar ovejas). Son dos aspectos que cambia en la ficcionalización para replantear el modo de la historia original. Omite el estado de ebriedad del padre y cambia su molestia: en el

original, el problema es la pérdida del dinero, hay un enfoque hacia el valor de la economía, mientras que en la versión de Bernardo Govea hacia la imagen de protagonista. Brunildo se pierde en el bosque; a Niardello lo corren de su casa. El segundo aspecto en la ficcionalización está en omitir el espacio geográfico, permitiendo la posibilidad de un extrañamiento por el nombre de la ciudad y las referencias regionales. La experiencia del público cambia también porque Brunildo es víctima de las circunstancias y de su ansiedad, no tanto como la versión despistada de Nardiello y sus malas amistades.

Este enfoque de la experiencia del lector, entendido en este caso como el público presente, se acrecienta cerca del final de esta adaptación. Los llamados bichos en la traducción de César Palma al *Decamerón* traen a Nardiello al palacio para que sea reconocido como hijo político por el Rey, recibiendo un beso suyo, y lo convierten en un hombre hermoso. El padre es traído a verlo y todo se arregla: “vivieron juntos felices y contentos, demostrando, después de mil penurias y mil desvelos, que *lo que no acontece en un año acontece en una hora*” (Basile, 2019, p. 272). El cierre permite conectar con una sentencia a manera de sabiduría popular, para después relacionarse con la historia marco donde las narradoras y público ríen todavía por el contenido de la historia, concretamente con la travesura que hace el ratón.

En el caso de la adaptación, cerca del final del video, la manera en la que se amplía la experiencia del público radica en un giro de la música. Durante todo el espectáculo la flauta y las percusiones interpretan música de estilos medieval y renacentista, y esta ficcionalización se transforma cuando Bernardo Govea narra lo siguiente en el triunfo del protagonista:

Brunildo levantando su copa, mirando a todos los invitados había preparado algo especial para su amada, quería conquistar su corazón y quería demostrar todo su afecto, así es que había acordado con el grillo y el topo tocar algo especial en su día de bodas. Levantando su copa y mirando al público, Brunildo le dijo a todos: ¡CUUUUUMBIA! (Canal Bernardo Govea, 2023, m43s48)

Las percusiones inician y pasa algo sumamente impactante. Se rompe la cuarta pared desde el público y no desde la actuación de Bernardo, quien todavía no baja del escenario, y los músicos. Algunas de las personas del público comienzan a bailar. Uno al frente, derecha de la pantalla, se pone de pie y esto desencadenará que el público, fundiendo la ficción del cuento, se encuentre en la fiesta de Brunildo.

Ese espacio de transgresión amplía la experiencia de sus espectadores para que los cuerpos participen en el mundo contado en combinación con elementos de las artes escénicas. Sin embargo, luego de este espectáculo viene un momento que hace que regresen a la ficción: aparece el somnífero, en lugar de opio, y esto ocurre mucho después a manera de la trampa del Rey, similar a como sucede en el original. Lo que hace el cuentacuentos es cambiar el final al hacerlos ganarse la vida tocando música, como una emancipación contra el poder. La princesa (llamada Segismunda) lo acepta, a Brunildo, como es y no por su riqueza.

El otro cuento que analizamos a continuación es el de “Patrono y contable o

El automóvil, el violín y el tranvía de carreras”, de Gianni Rodari (2013), traducción de Esther Benítez. La historia trata sobre la envidia del comendador Mambretti, dueño de una fábrica de

Jonathan Gutiérrez Hibler / Cuando contar es enseñar otros mundos: de la oralidad al mundo audiovisual en las adaptaciones de Bernardo Govea

accesorios para sacacorchos. Dos son las características físicas que lo distinguen: tiene treinta carros y treinta pelos. Cuando monta su carro más lujoso, de doce metros de largo, suele preguntarle al espejo retrovisor que de quién es el autor más hermoso de todo el país. Al inicio la respuesta es placentera: no hay automóvil más bello que el Mambretti. Sin embargo, un día el espejo emite una opinión distinta de la anterior: el más hermoso de todo el país es nada menos que el de su empleado, un contable, llamado Giovanni.

En el resto de la historia de Rodari (2013), el patrón de Giovanni tratará de deshacerse de su competencia para que el espejo regrese al juicio del inicio. Sin importar que al inicio haya fallecido una tía del empleado, el jefe Membretti choca un día, a propósito, contra el carro rojo y pequeño que resulta ser más bello que el suyo. A pesar de esto, el mejor mecánico de la ciudad lo repara mientras Giovanni toca el violín; como el espejo sigue repitiendo la misma respuesta, el patrón, también líder de ladrones de coches que la ciudad, manda a robar el coche reparado.

No obstante, otra pariente del contable fallece y le hereda un caballo que resulta ser el nuevo automóvil, para el espejo, más hermoso de todo el país. Nuevamente, Membretti manda a robar el caballo, hasta que, en medio de la tristeza del violinista, un maestro le ofrece trabajar con el para que gane dinero. Como las cosas van mal (parientes muertas, robos inesperados) decide hacerlo y con todas las ganancias de su gira se compra un tranvía. Al final, el horrible hombre que le tenía tanta envidia se queda sin cabello de tantos corajes, y ahí es cuando se cumple el humor como un tipo de experiencia.

El primer cambio, en la adaptación, que ocurre del lenguaje escénico al cinematográfico está tanto en el logo del cuentacuentos,

como en la primera imagen con un fondo negro. Bernardo Govea (2022) combina su actuación, ahora maquillado como el comendador Mambretti, con su voz fuera de la escena. En lugar de describirlo con poco cabello, resalta lo tanto que le encanta éste: “El comendador ama su cabello. Se consiguió un peine de Carey, y con mucho cuidado se acicala” (Canal Bernardo Govea, 1m08s). En cuanto contenido, este es el primer aspecto que resalta en su hipertexto de tipo audiovisual: no hay un lamento como en el original sobre la poca cantidad de cabello, sino que hay un gran apego a éste. Lo segundo que resalta entre los primeros cambios es que se le da un mayor énfasis a los carros: son treinta, como los días del mes, y escoge el que usará dependiendo del humor.

La experiencia de la narración es distinta al de las actuaciones en vivo. Bernardo Govea juega con los límites de cada lenguaje y los estira para mantener una tradición oral. No incluye en el video un carro rojo tal cual, sino que a través de la pantomima y los sonidos de su boca imita el motor del coche y al comendador Mambretti conduciéndolo:



*El cuentacuentos interpreta a Mambretti.*



*El cuentacuentos aparece como narrador*

A pesar de presentarse con actuaciones caracterizadas con maquillaje, en pantalla aparece el narrador en persona y ya no por medio de una voz fuera de la escena. Este primer plano no es gratuito: se trata de un recordatorio de la tradición oral en un medio audiovisual, no al estilo de los cuentos de Alberto Laiseca con diferentes tomas al mismo sujeto contando una historia de terror, sino como una disrupción necesaria para recordar la oralidad de los cuentos en un mundo dominado por un montaje alejado de lo teatral, en cuanto a arte escénico.

Dos de los cambios más notables de esta adaptación del cuento de Rodari son la representación del espejo y la destrucción del primer coche del contable. En el caso de este último pasaje, en el original leemos lo siguiente:

Esa misma noche el comendador Mambretti decide ir al cine para olvidarse de su disgusto. Ante el Cine Star encuentra automóviles parados, tan abundantes como los pinos en el pinar, las encinas en el encinar y las guindas en el frasco de aguardiente de guindas. Mientras busca un sitio para aparcar su supercoche, descubre allí

mismo, a dos metros de su parachoques delantero, el molinillo, el miniescuerzo, el microgarabato del contable Giovanni. La plaza está desierta. Los de Carpi están todos en el cine, en casa viendo la televisión y en el café jugando al mus. No circula un alma, no hay guardacoches fraudulentos a la vista, la luna tiene una falta justificada. (Rodari, 2013, p. 17)

El hipotexto del que parte Bernardo Govea para su adaptación crea un ambiente de verosimilitud para poder realizar el crimen. Éste no ocurre dentro de la zona de trabajo, se trata de un momento en el que nadie puede ver al patrón, y es cuando decide destruir el coche para dejarlo similar al fuelle de un acordeón, para después ser reparado por el Siete manos, personaje secundario dedicado a reparar coches.

El hipertexto es curioso porque elimina este cronotopo de verosimilitud para el crimen (lugar desierto, sin almas, perfecto para un crimen, de noche). Después de la explicación del contable Giovanni sobre la muerte de una pariente, su jefe lo manda de regreso al trabajo mientras diseña una idea para deshacerse de su competencia. En el caso de esta adaptación, se trata de un bocho amarillo y no de un carrito de color rojo:

Finalmente su cabeza llegó a una idea. Salió de su oficina, del trabajo, se subió en su auto y manejó hasta su casa. Abrió la cochera de par en par y observó que ahí entre sus treinta autos había un tanque de guerra. Se subió en él y condujo [sonidos de vehículo] No hubo semáforo rojo que lo detuviera. Llegó hasta su trabajo y ahí con su enorme tanque de guerra se el echó encima al pobre bocho. (Canal Bernardo Govea, 2022, 6m8s)

El crimen en este caso sucede a plena luz del día durante la jornada laboral del contable. El cuentacuentos magnífica de varias

maneras el hecho: 1) reitera la cantidad de coches para resaltar su opulencia, 2) no usa el carro de lujo, el primero, sino un tanque como declaración explícita de guerra contra la belleza determinada por el juicio del espejo, y 3) prescinde del maquillaje y la caracterización anterior de Mambretti para narrar el acontecimiento con ayuda de la imitación de los sonidos de las llantas del bocho tronando con el peso del tanque. La escena es sumamente caricaturesca como en el hipotexto, pero contiene un aspecto escalofriante: transgrede el cronotopo. Un hombre de poder no necesita ocultarse y, además, cuenta con las armas para no estropear su auto de lujo en una venganza. Al día siguiente despierta tranquilo, no porque haya sido un secreto, sino porque tiene el poder para hacerlo.

El otro cambio importante, de los varios que están presentes en esta adaptación, está en la caracterización y participación del espejo. El acierto que toma Bernardo Govea en no quitarlo, a diferencia del escarabajo o cucaracha en el cuento anterior, radica en un consejo del mismo autor del hipotexto: “Podemos ver en Andersen al primer creador de la fábula contemporánea: aquella en que temas y figuras del pasado salen de su limbo intemporal, para actuar en el infierno y en el purgatorio del presente” (Rodari, 1973 , p. 56). Es importante mantener los elementos de la fábula popular, como el espejo mágico que habla, pero no en el sentido didáctico que critica Rodari en cuanto a éstas como materia prima.

Por esta razón, detalla la importancia de lo hecho por Andersen de cómo transformar estas fábulas en lo contemporáneo. Y esto es lo que ocurre tanto con el espejo como con el crimen. Nuestro infierno en el presente no necesita de un cronotopo como el del hipotexto para que ocurra. En el caso del segundo elemento, el espejo tiene una participación mucho más activa y permite un final

abierto cuando, triunfante, el contable Giovanni se detiene con su triciclo frente a la luz roja que el patrón no respetó con su tanque. El personaje dice lo siguiente: “Espejito, espejito, espejito... espejito, ¿cuál el auto piú grande, piú bella di tutto Milano?” (Canal Bernardo Govea, 2022, 17m47s). La sorpresa es distinta y enigmática. Mientras en el texto original, el de Rodari, es un maestro quien saca de las penas al contable con su violín, en la adaptación de Bernardo Govea resulta que el personaje del espejo también habla con Giovanni y no sólo con el patrón. ¿Complicidad? No lo sabemos. Ese cambio amplía la experiencia del espectador para completarlo o dar respuestas más allá del final cerrado del hipotexto.

Juan Cervera (1992) en su libro *Teoría de la literatura infantil* ya observaba preocupado por el papel de esta literatura en el marco de la pedagogía, sobre todo en las cuestiones institucionales, los medios de comunicación social y el papel del mediador. A propósito del último, Cervera dice:

El mediador debe estar convencido de que una de sus funciones más interesantes es la información, para lo cual tiene obligación de estar informado él mismo de las innumerables creaciones literarias y aproximarlas a los niños de la forma más adecuada. Cultivará mejor el gusto de los lectores sugiriendo y compartiendo gustos con ellos que imponiendo y prohibiendo. (p. 354)

Esto se relaciona muy bien con la claridad que Walter Benjamin señaló sobre no confundir la niñez con lo infantil. El papel que toma Bernardo Govea es el de mediar mundos que provienen de textos que le gustan, pero los comparte con adaptaciones que no impongan una lectura pura o literal, es decir, contar tal cual es el cuento, aspecto delicado si la historia tiene un arraigo poderoso. Narrar actualmente debe tomar dos cosas en cuenta para ampliar la

Jonathan Gutiérrez Hibler / Cuando contar es enseñar otros mundos: de la oralidad al mundo audiovisual en las adaptaciones de Bernardo Govea

experiencia de quien recibe la historia: involucrar el cuerpo como una vía de claridad y jugar con los medios audiovisuales sin olvidar que también somos animales que cuentan historias y que la oralidad nos hace movimiento.

## Conclusiones

Las adaptaciones de Bernardo Govea se basan en la combinación de las artes escénicas y el lenguaje cinematográfico, pero se resiste a dejar la oralidad por un lado. No es teatro lo que hace ni tampoco cine en los trabajos analizados. El hecho de narrar con las palabras permanece en ambas propuestas, en parte como resistencia, en parte como experimentación que nutre también a las otras artes que el autor practica.

Son varias las aportaciones para poner reflexionarlas en este primer cuarto de siglo. La primera está en no perder la oralidad, pero adaptar los lenguajes que dominan los diferentes espacios de enunciación. La segunda consiste en recordar que el cuerpo es parte de la interacción con las historias; si existe una escritura con éste, también se puede narrar por medio de él y convertir el acto en un ritual donde cobre vida la historia: los relatos accionan cuerpos, y ahí está parte de la ampliación de la experiencia.

Por otro lado, es importante volver cercano lo lejano sin perder lo auténtico de nuestra época. Las fábulas populares deben permanecer y dialogar con nuestra circunstancia. Pueden mantenerse los tropos literarios, pero llega un punto, como Crisóstomo en *Don Quijote de la Mancha*, donde lo artificial nos impide ver la realidad, similar a la impunidad del patrón en la adaptación de Bernardo Govea. De ahí lo que apuntaba Benjamin acerca de esa claridad en la literatura infantil: no tiene que ser de noche para que ocurra

la maldad. La literatura de Bernardo Govea es una propuesta para enseñar otros mundos; contar con el cuerpo es también una de las formas de la educación sentimental.

## Referencias bibliográficas

- Basile, G. (2019). “La cucaracha, el ratón y el grillo”. *Pentamerón, El cuento de los cuentos* (Trad. César Palma). Siruela.
- Benjamin, W. (1989). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes* (Juan J. Thomas). Nueva Visión.
- Beuchot, M. (2011). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. Fondo de cultura económica/UNAM.
- Colomer, T. et al (2005). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Papeles de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Díaz Rönnner, M. A. (2012). *Cara y cruz de la literatura infantil*. Lugar Editorial.
- Govea, B. [Bernardo Govea] (8 de abril de 2022). “Patrono y contable y el tranvía de carreras -Cuentos de Gianni Rodari –“ [Video]. *Youtube*. [https://www.youtube.com/watch?v=QDCTItW6n-A&ab\\_channel=BernardoGovea](https://www.youtube.com/watch?v=QDCTItW6n-A&ab_channel=BernardoGovea).
- \_\_\_\_\_. [Bernardo Govea] (11 de junio de 2023). “El Grillo y el Topo“ [Video]. *Youtube*. [https://www.youtube.com/watch?v=wXX0WROIvhw&ab\\_channel=BernardoGovea](https://www.youtube.com/watch?v=wXX0WROIvhw&ab_channel=BernardoGovea).
- Hanán Díaz, f. (2015). *Temas de la literatura infantil. Aproximación al análisis del discurso para la literatura infantil*. Lugar Editorial.
- López Tamés, R. (1990). *Introducción a la literatura infantil*. Universidad de Murcia.

Jonathan Gutiérrez Hibler / Cuando contar es enseñar otros mundos: de la oralidad al mundo audiovisual en las adaptaciones de Bernardo Govea

Rodari, G. (2013). “Patrono y contable o el automóvil, el violín y el tranvía de carreras”. *Cuentos escritos a máquina* (Trad. Esther Benítez). Santillana.

\_\_\_\_\_ (2018). *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias* (Trad. Joan Grove Álvarez). Argos Vergara.