

Recibido / Received: 28/05/2021
Aceptado / Accepted: 09/09/2021

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2022.14.06>

Para citar este artículo / To cite this article:

Elizalde Estenaga, Amaia & Miren Ibarluzea Santisteban. (2022) "Las Cenicientas del siglo XXI en euskera: un recorrido intermedial entre versiones ilustradas y una obra teatral." En: Valero Cuadra, Pino; Gisela Marcelo Wirmitzer & Nuria Pérez Vicente (eds.) 2022. *Traducción e intermedialidad en literatura infantil y juvenil (LIJ): orígenes, evolución y nuevas tendencias / Translation and intermediality in children's and young adults' literature: origins, development and new trends. MonTI* 14, pp. 180-209.

LAS CENICIENTAS DEL SIGLO XXI EN EUSKERA: UN RECORRIDO INTERMEDIAL ENTRE VERSIONES ILUSTRADAS Y UNA OBRA TEATRAL¹

21ST-CENTURY CINDERELLA IN BASQUE: AN INTERMEDIAL ITINERARY THROUGH ILLUSTRATED VERSIONS AND A PLAY

AMAIA ELIZALDE ESTENAGA

amaia.elizalde@ehu.eus

Euskal Herriko Unibertsitatea - UPV/EHU

MIREN IBARLUZEA SANTISTEBAN

miren.ibarluzea@ehu.eus

Euskal Herriko Unibertsitatea - UPV/EHU

Resumen

Cenicienta es un clásico con gran permeabilidad a influencias intertextuales e intermediales. Apuntaremos cuestiones sobre el versionado de obras en LIJ y sobre intermedialidad y revisaremos estudios en torno a la evolución de *Cenicienta*, para analizar, atendiendo a relaciones texto-imagen, elementos narratológicos y descripciones de personajes femeninos en 13 versiones de *Cenicienta* en la LIJ en euskera

1. Esta publicación forma parte del proyecto FF12017-84342-P (MINECO) que desarrolla el grupo de investigación MHLI (IT 1047-16) (www.mhli.net) financiado por el Gobierno Vasco y del proyecto US 21/15 Universidad-Empresa-Sociedad de la UPV/EHU.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

del siglo XXI. Daremos cuenta de un diálogo entre versiones que responde en gran medida a la línea marcada por Disney, cuya influencia, reflejada tanto a nivel textual como a nivel de ilustración o imagen, afecta no solo a la historia, sino también a la caracterización de los personajes.

Palabras clave: Cenicienta. Literatura infantil y juvenil. Intermedialidad. Literatura vasca. Traducción y reescritura.

Abstract

Cinderella is a classic work with great permeability to intertextual and intermedial influences. After pointing out some ideas on versioning in childrens' literature and on intermediality, and after reviewing some studies on the evolution of *Cinderella*, this paper analyzes, attending to the text-image relationship, narratological elements and descriptions of female characters in 13 versions of *Cinderella* for children in Basque published in the XXI century. The dialogue between versions presented here responds to a great extent to the line marked by Disney: its influence, reflected both at textual level and at illustration or image level, affects not only the story, but also the characterization of the characters.

Keywords: Cinderella. Children's literature. Intermediality. Basque literature. Translation and rewriting.

1. Introducción

“Cualquier cuento popular es un buen ejemplo de la forma en la que las obras se dispersan en múltiples formas y a lo largo del tiempo” (Colomer *et al.* 2018: 55). Así comienza “La circulación cultural de las obras”, capítulo en el que se menciona *Cenicienta* como ejemplo paradigmático. El campo cultural vasco no es ajeno a ese proceso: funciona en relación a otras culturas, creando, a su vez, una rama en la historia de *Cenicienta* a través de diversas versiones.²

Considerando culturas en las que la interseccionalidad entre la literatura, la imagen y lo digital cobran cada vez más fuerza, además de analizar trasvases literarios, lingüísticos y culturales, cabe indagar sobre trasvases

2. Utilizaremos el término ‘versión’ como concepto paraguas para referirnos a versiones adaptadas y reescritas, y a versiones realizadas a partir de las traducciones inter- e intra-lingüísticas o intersemióticas.

mediales que tienen cada vez más importancia tanto en la creación como en el análisis de la LIJ.

Los procesos de adaptación y traducción de textos clásicos de LIJ no son independientes. Suceden de manera conjunta: se traduce a la vez que se adapta o reescribe una obra original, o se traducen adaptaciones, o se parte de adaptaciones para producir otras nuevas. Las adaptaciones pueden afectar a la obra en su conjunto, a un pasaje o a palabras concretas. Además, todas esas combinaciones pueden ocurrir dentro de un mismo género textual o traspasar géneros, e incluso medios. En ese sentido, resulta indispensable superar, combinar o entrelazar conceptos relativos a los distintos tipos de traducción propuestos por Jacobson: la traducción intralingüística, interlingüística e intersemiótica (1959) o relativos a los modos o estrategias de adaptación que afectan a todo el texto en su conjunto o parte de él, como son las transcripciones del original, omisiones, expansiones, exotizaciones, actualizaciones y creaciones condicionadas por diferencias entre códigos, adecuaciones situacionales, cambios de género o disrupciones en el proceso comunicativo (Bastin 2008: 7).

La intermedialidad ofrece un marco adecuado para el estudio de las distintas versiones de un texto clásico, y los procesos de cambio que se describen en este trabajo con respecto a las traducciones y adaptaciones son válidos para el análisis indistinto de los dos tipos de versiones y también pueden darse y han de estudiarse de manera intermedial.

Como el objetivo de este estudio consiste en establecer un diálogo entre las variantes de las *Cenicientas* del siglo XXI de la literatura vasca y las que las precedían tanto en la misma tradición literaria como en otras, realizaremos algunos apuntes al respecto del versionado de obras de LIJ y sobre la intermedialidad, para después contextualizar algunos estudios sobre la evolución de las versiones de *Cenicienta*. En el apartado metodológico presentamos el corpus de versiones analizadas y las tablas³ creadas para el análisis y, a continuación, las características principales del recorrido intermedial de las versiones en euskera de *Cenicienta* en el siglo XXI, con respecto a

3. Ver anexo: <<https://drive.google.com/file/d/14UjkiSA6pyWtahs6lGNDBRxDo4O5XDxy/view?usp=sharing>>

los elementos relacionados con la historia narrada y la descripción de los personajes femeninos.

2. Versionar clásicos de LIJ: traducción, adaptación e intermedialidad

2.1. Traducción y adaptación en clásicos de LIJ

Según Colomer *et al.* (2018: 56), toda la amalgama de ficciones dirigidas al público infantil se mueve en torno a lo que se considera comprensible y adecuado para ese público, y ello varía según las coordenadas artísticas y la moral de cada época. Incluimos en esa amalgama las versiones de obras clásicas, es decir, tanto traducciones como adaptaciones o reescrituras.

En esa misma línea, Lathey (2006: 4) apuntaba que traducir para niños difiere de traducir para adultos en dos aspectos: la posición social de la infancia y el estatus de la LIJ resultante de esta última, así como los aspectos cambiantes que determinan el éxito de la escritura para niños. Lathey también recuerda que las alteraciones en la traducción de LIJ son más frecuentes que en la literatura para adultos (Lathey 2006: 8). Teniendo en cuenta que es siempre el adulto el que media entre el texto y la audiencia infantil, los traductores han de tener siempre presente a ese mediador (Lathey 2006: 5). Siguiendo a la misma autora, y en lo que respecta a las diferencias ideológicas que puedan surgir en el proceso de traducción, cabe destacar que conllevan actuaciones didácticas y censorias, sobre todo relacionadas con pasajes violentos o referencias escatológicas. En concreto, Lathey subraya el ejemplo de las versiones de *Cenicienta* en las que se omiten las escenas en las que las hermanastras mutilan sus pies para que el zapato de cristal les entre o en las que los pájaros les sacan a picotazos los ojos a las hermanastras (Lathey 2006: 6-7). Considerando que el conocimiento de realidades culturales, lingüísticas y geográficas en la infancia es más limitado que en la edad adulta, en las traducciones para niños se han evitado con frecuencia recursos como la nota a pie de página y se ha optado en general por adaptar nombres, localizaciones o referencias culturales. Sin embargo, existen voces que mantienen que el texto ha de ser modificado lo menos posible y la adaptación ha de ser restringida a detalles. Además de esas cuestiones, el traductor ha de considerar cualidades intrínsecas ligadas a la LIJ, como pueden ser la simplicidad, la condensación de significado, el ritmo... Por lo

tanto, traducir elementos que afectan al plano fónico (como onomatopeyas, rimas, repeticiones de palabras o sílabas, etc.) y traducir lo visual son aspectos fundamentales. La dimensión visual de la LIJ y su evolución han hecho necesario también que el traductor navegue entre texto e imagen (Lathey 2006: 9-11). Es revelador el capítulo “The Translator Between Images, Words and Sounds” de Oittinen *et al.* (2018), donde se recuerdan ideas como las de Barthes, que atribuye a la imagen dos funciones: fijar o alternar ideas en relación al texto. Las autoras señalan que las imágenes decoran historias, añaden o suprimen, caracterizan espacios y personajes, sitúan historias en espacios, tiempos y culturas, y dirigen al lector hacia elementos concretos (Oittinen *et al.* 2018: 54-56). La interacción de la narración verbal y lo visual crea complejos espacios multimodales que influyen en la identidad de los personajes (Oittinen *et al.* 2018: 74) y, además, las ilustraciones representan a menudo elementos abstractos como los pensamientos, conceptos, el estado anímico o situaciones. También merece ser considerado el contenido ideológico de los libros ilustrados de LIJ, así como el debate que existe en lo referente al papel mediador del traductor a la hora de realizar la transferencia cultural, optando o no por la domesticación de las ilustraciones de origen a la cultura meta (Oittinen *et al.* 2018: 83-84). Y es que las muy diversas intervenciones y manipulaciones que se producen en los procesos de traducción y adaptación, que responden asimismo a diversas motivaciones (consideraciones sobre el receptor, valores comerciales...), conllevan efectos como incompreensión o referentes no compartidos (Lorenzo & Ruzicka 2025), y ayudan, a nuestro parecer, a olvidar o hacer perdurar algunos imaginarios.

2.2. *Intermedialidad y versiones de LIJ*

Lejos de ser un producto propio de la postmodernidad, las múltiples posibles relaciones entre diversos medios de comunicación artística tienen lugar desde los inicios de la historia (Massgrau-Juanola & Kunde 2018: 626-627). Sin embargo, los estudios de la intermedialidad sí constituyen un campo de investigación relativamente reciente en lo que respecta a la Literatura Comparada y la Teoría Literaria.

Impulsada por la práctica comparatista entre la literatura y otras artes a partir de los años 70, a la teoría literaria le urgía desarrollar un aparato

teórico útil para el análisis relacional entre literatura escrita y otros medios de expresión artística (Sánchez-Mesa 2017: 6-7). Es así como, a partir de los años 90 y en lugares como Alemania, Quebec, Estados Unidos o Inglaterra, tuvo lugar un amplio desarrollo de los estudios críticos que abordan la literatura desde una perspectiva intermedial. Ese desplazamiento de mirada al medio ha supuesto una ampliación de parámetros para analizar la obra artística, dando lugar a lo que Wolf (2011: 2) ha denominado *intermedial turn*. De este modo, en los estudios literarios e intermediales, el medio, modo de comunicación de distinción convencional y cultural, comienza a erigirse como parte determinante de los artefactos a analizar, e incluso como objeto de estudio prioritario.⁴ Así, con el fin de ofrecer una definición lo suficientemente amplia para abarcar los distintos posibles medios de comunicación artística, pero lo suficientemente ajustada a las necesidades analíticas Wolf (2002: 17, 2011: 3), atendiendo, entre otros, al trabajo de Rajewsky (2000, 2002), determinó considerar intermedialidad a toda transgresión de las fronteras establecidas entre los medios de comunicación convencionales.

Como apunta O'Sullivan (2005: 192-193), los *Intermediality Studies* deberían constituir uno de los ejes principales en el campo de estudio de la LIJ, ya que la cultura de este sector se caracteriza más por su intermedialidad que la de los adultos. En el caso de adaptaciones de clásicos, los procesos intermediales son diacrónicos, pero también pueden estudiarse aspectos sincrónicos, como, por ejemplo, el impacto que los nuevos *media* tienen sobre los textos dirigidos al público infantil y juvenil, tanto en lo que respecta a la temática como a aspectos estético-formales. Para su análisis, ha de recordarse la teoría desarrollada por Wolf (2002, 2011), que ya viene siendo utilizada en diversos estudios realizados en este campo (Pérez 2016, Ariza 2018, Masgrau-Juanola & Kunde 2018), y que diferencia entre los fenómenos de 'transmedialidad', 'transposición intermedial', 're-mediación', 'plurimedialidad' y 'referencia intermedial'.

Como explica Wolf (2002: 17-26), la transmedialidad hace referencia a la aparición de un contenido diseminado en distintos medios, de forma que,

4. Es digna de mención, en ese sentido, la colección "Diálogos intertextuales" de la editorial Peter Lang, en la que desde 2010 se han publicado seis volúmenes que tratan relaciones entre LIJ y sus adaptaciones audiovisuales.

para completar una narración transmedial es necesario seguir su pista en distintos medios como, por ejemplo, las redes sociales. Un claro ejemplo de este fenómeno sería el *transmedia storytelling*. La transposición intermedial es el resultado de la adaptación de contenidos de un medio a otro, a diferencia de la plurimedialidad, que consiste en la aparición de distintos medios de forma simultánea en una única expresión. En algunos casos, la plurimedialidad puede resultar en re-mediación, es decir, en la creación de un nuevo medio, de un género, fruto de la fosilización de una fórmula plurimedial concreta. Finalmente, cuando en un medio se cita una expresión o se imita o apropia una técnica de otro medio, se trataría de casos de referencia intermedial.

2.3. Estudios sobre la evolución de *Cenicienta*

La evolución de *Cenicienta* ha sido objeto de estudio de distintos trabajos que, desde una perspectiva diacrónica y comparatista, abordan diversos aspectos de las variantes del cuento tradicional. Esta línea de investigación se ha desarrollado tomando como objeto de comparación tanto versiones procedentes de distintas culturas o tradiciones literarias como producciones de una tradición literaria en concreto.

Uno de los estudios más actuales y amplios sobre la evolución de *Cenicienta* es el de Torres Begines (2015), que compara las versiones más destacables, abarcando un amplio espectro de textos alejados entre sí tanto en lo referente al tiempo como al espacio. Una de las características básicas del estudio es que coloca el foco en el cambio de medio o transposición intermedial. Clasifica las versiones en cuatro grupos: “1) Paso de lo oral a lo escrito”, “2) Paso de lo oral a lo impreso”, “3) Paso de lo oral al cine”, “4) Paso de lo oral a lo cibernético”. Aunque no hace uso de las herramientas teóricas de la intermedialidad, se observa el interés prestado al fenómeno del cambio de medio, tomado como elemento protagonista e indicio que saca a relucir una de las claves del proceso de adaptación.

Torres Begines (2015: 181) concluye que “el cuento ha ido variando para adaptarse al público al que se dirigía, desde el iletrado pueblo de las primeras narraciones orales hasta los nativos digitales que entienden la historia a través del uso de redes sociales y aplicaciones móviles”, destacando así el medio como factor relacionado con la adaptación al público. Sin embargo, en

el estudio no se realiza un análisis del efecto que producen en la historia de la narración esas transposiciones intermediales, que a menudo también dan como resultado productos plurimediales como el libro ilustrado, por poner un claro ejemplo. Por contra, al igual que el pionero trabajo de Lluch (2003), el análisis de ciertos elementos es algo más detallado e incluso cualitativo-valorativo, ya que en el apartado que tiene como objeto de análisis el paso de lo oral a lo impreso se dedica un espacio a las revisiones del cuento clásico, en el marco de las denominadas relaciones hipertextuales donde se observa un cambio en el rol de la protagonista desde el punto de vista de género, en consonancia con lo que apunta Torres Begines haciendo referencia al trabajo de Rodríguez Mallorquín (2012) sobre las reescrituras cinematográficas a partir de la década de los 90, cuando “se produce un viraje hacia una presentación de la Cenicienta mucho más feminista” (Torres Begines 2015: 178).⁵

Rodríguez Mallorquín (2012) se centra en la ya referida evolución del papel de la mujer que encarna Cenicienta, tomando como punto de partida los relatos orales tradicionales y profundizando en las versiones cinematográficas norteamericanas. Cabe destacar en esta trayectoria el anterior estudio de Ramos Frenco (2007) sobre la iconografía en las artes plásticas y el cine: ofrece una panorámica sobre las representaciones de Cenicienta desde el ámbito de la pintura hasta el cinematográfico, pasando por las ilustraciones de cuentos infantiles. A diferencia de como ocurre en los trabajos previamente mencionados, en este caso sí se dedica una especial atención al aspecto intermedial, ya que el objeto de estudio es precisamente la representación iconográfica. En este caso, al igual que en el resto, tampoco es objeto de estudio la influencia del medio en la historia narrada o en su recepción, es decir, el análisis no adopta una perspectiva propiamente intermedial.

Al igual que Lluch (2003), Torres Begines lleva a cabo un ejercicio comparativo entre las distintas versiones traídas a colación, estableciendo ítems de referencia como elementos a comparar: origen, título, autor, calzado, hada madrina y particularidades. Dichas características se organizan en

5. La evolución de los estereotipos Disney es una certeza también en las traducciones de películas, como se apunta en las contribuciones realizadas en Pascua *et al.* (2019), donde se comparan varias películas originales y sus traducciones a diferentes lenguas y culturas.

una tabla (Torres Begines 2015: 180). Este ejercicio ya fue llevado a cabo anteriormente por Lluch (2003: 99-116), en un estudio en el que el número de versiones es más reducido pero el análisis comparatista más detallado, ya que los ítems para la comparación son más abundantes.⁶ Lluch (2003: 100) compara las versiones españolas y europeas de Basile (1636), Perrault (1697), Grimm (1812-1857), Alcover (1896) y Espinosa (1987), al considerarlas las más representativas, para después incidir en la influencia de la versión de Disney (1950) y terminar aplicando el esquema a las versiones de Disney (1950), Dahl (1982), Finn Garner (1995) y Company y Capdevilla (1985). Sin embargo, las referencias a la intermedialidad como tal no existen en el trabajo de Lluch, ya que quedan fuera de su objeto de investigación. A este respecto cabe subrayar que en las tablas que utiliza para la comparación (Lluch 2003: 105-106, tabla 1, 111-112, tabla 2), se observa cómo son sustituidas las descripciones de palabras por ilustraciones en las versiones más recientes. De cualquier modo, lo que evidencia el estudio es que la versión de Disney, basada en la de Perrault, se convierte en el punto de referencia de las reescrituras posteriores que se analizan, versión que, aunque sistemáticamente cuestionada, termina tapando la riqueza simbólica de las versiones de otras tradiciones (Lluch 2003: 115). Apuntan Lluch y Salvador (2000: 50) que incluso las adaptaciones paródicas del texto que tratan de invertir valores de la visión tradicional femenina (Dahl, Finn Garner y Company & Capdevilla) la utilizan como modelo para la reescritura.

En el ámbito de los estudios vascos, Gómez Zubia (2004) identifica y analiza desde el punto de vista de la Teoría de los Polisistemas la evolución de las traducciones y adaptaciones en euskera de los cuentos de los Hermanos Grimm, aparecidas entre 1920 y 2000. Se trata, tal y como indica López Gaseni (2000: 98), de los autores más traducidos en LIJ en euskera y, en el caso de los álbumes ilustrados, la presencia de sus historias alcanza el tercio del número total de álbumes publicados (Gómez Zubia 2004: 15). Tal y como

6. Los índices que selecciona Lluch hacen referencia a elementos que pueden o no aparecer en las versiones, o aparecer de distinta manera. En la mayor parte de los casos hace uso de +/- para marcar presencia/ausencia, salvo en ciertos casos donde apunta otros datos. Los índices de Lluch están incluidos en la Tabla 1 de este trabajo (ver anexo: <<https://drive.google.com/file/d/14UjkiSA6pyWtahs6IGNDBRxDo4O5XDxy/view?usp=sharing>>).

indica Gómez Zubia (2004: 347-358) tras su análisis, las traducciones de los años 1920-1940 analizadas tienen una marcada función sociolingüística (hacer perdurar la lengua vasca) y son, a su vez, textos fundacionales de la LIJ en euskera. También tienen una función moral e ideológica acusada en favor de ideas en pro de la cultura nacional y la ética cristiana.

En las adaptaciones realizadas entre los años 1960-1980 comienza a hacerse notar la influencia de Disney en versiones edulcoradas de las historias. A partir de 1980 la literatura oral adquiere fuerza en el entorno escolar y tanto las traducciones como las adaptaciones de los cuentos tradicionales de los hermanos Grimm realizadas al euskera cumplen una función didáctica importante. La tipología de adaptaciones crece exponencialmente en la década de los 80, y aparecen, por ejemplo, versiones audiovisuales que recogen representaciones teatrales. En la década de los 90, las traducciones ayudan a reforzar la prosa del sistema literario y los traductores parecen otorgarles un mayor valor literario a los cuentos vertidos al euskera. Destacan las versiones en las que se acentúan los valores y se trata de trabajar aspectos como la equidad, la ecología o la vejez. Empiezan a aparecer versiones paródicas en las que se vuelca el sentido del cuento tradicional. El cuidado de las editoriales por la función estética también cobra fuerza, aunque coexisten tanto la tendencia a cuidar el placer estético creando libros en los que las imágenes se interpretan junto al texto, como la tendencia en la que, haciendo uso de la universalidad de las historias, se editan álbumes cercanos al *merchandising*, llenos de imágenes estereotipadas en los que la condensación o las características fantásticas ajenas afectan negativamente al texto. El argumento, las imágenes... se asemejan en esos casos a las versiones de Disney. Puede decirse que los cuentos de los hermanos Grimm no han dejado de re-adaptarse al momento en el que eran versionados, y han sido minoría las versiones que han mantenido el argumento del original (Gómez Zubia 2004: 347-358).

En el caso concreto de *Cenicienta*, Gómez Zubia (2004: 232-233) identifica 26 versiones y concluye del análisis de estrategias de traducción de algunas de esas versiones que las adaptaciones que guardan motivos de la

versión de los hermanos Grimm⁷ son minoría (coincide con la tendencia que identifica Lluch 2003), y que en las que se guardan esos motivos del original se omiten los pasajes sangrientos y se suaviza el castigo de las hermanastras. Los dos motivos que perduran en todas las versiones de la década de los 90 son motivos introducidos por Perrault: la medianoche y la carroza (Gómez Zubia 2004: 217).

La escritora vasca Yolanda Arrieta realizó una adaptación del cuento *Mari Xor* recogido en *Kontu Zaharrak* [Historias de Antaño] de Arratibel (1980), considerado una variante vasca de *Cenicienta* y la publicó Emakunde, el Instituto Vasco de La Mujer. Esa obra se reeditó ilustrada por Aitziber Alonso en la editorial Denonartean en 2018 y la autora publicó un ensayo en 2018 en el que, siguiendo el trabajo de Igerabide (2002), analiza los símbolos (la sal, los espacios, los objetos mágicos...) de esta versión, así como las características de los personajes y las fases de la narración a partir de lecturas de Bachelard, Bettelheim, Kurlansky, Propp..., y describe las adaptaciones que ella misma realiza en su versión.

No dejan de surgir nuevas *Cenicientas* en euskera, y trataremos en este artículo de dar continuidad a los trabajos realizados por Gómez Zubia o Arrieta, incluyendo una perspectiva intermedial.

3. Metodología: corpus y tablas de análisis

El objetivo principal de este estudio consiste en describir y analizar el recorrido de las versiones en euskera de *Cenicienta* en el siglo XXI, empleando los métodos ya utilizados en otros análisis y añadiendo aspectos intermediales. Para ello, se ha elaborado un corpus de versiones en euskera publicadas a partir del 2000, en las que analizaremos la relación intermedial con respecto a los motivos relativos a la historia y a la descripción de los personajes femeninos del cuento. Organizando la información en tablas,⁸ trataremos de visualizar el recorrido de los cambios intermediales, haciendo siempre

7. Los motivos que subraya Gómez Zubia (2004: 217-218) para su análisis también han sido considerados en la Tabla 1 de este trabajo (ver anexo: <<https://drive.google.com/file/d/14UjkiSA6pyWtahs6IGNDBRxDo4O5XDxy/view?usp=sharing>>).

8. Anexo: <<https://drive.google.com/file/d/14UjkiSA6pyWtahs6IGNDBRxDo4O5XDxy/view?usp=sharing>>

especial énfasis en la relación entre texto narrado e imagen. El recorrido descrito por Torres Begines en el ámbito hispánico servirá como referencia comparativa con respecto al caso de *Cenicienta* en la LIJ vasca.

3.1. *Corpus del siglo XXI de las Cenicientas en euskera*

Contamos con un corpus de 13 Cenicientas de LIJ en euskera del siglo XXI, para cuya localización se ha recurrido a catálogos de la red de bibliotecas públicas, así como a la base de datos *Nor da Nor* de obras traducidas de y al euskera. La mayor parte de los títulos que forman el corpus son traducciones de versiones originarias de otras tradiciones literarias. He aquí el listado de las obras organizadas en dos grupos (versiones creadas en euskera o traducciones), señalando también si se trata de adaptaciones, o reescrituras (en el caso de que existan modificaciones más allá de la adaptación que supongan cambios sustanciales en el argumento):

Versiones creadas en euskera

- *Mari Xor* (2018). Yolanda Arrieta. Berriozar: Denonartean. Adaptación.
- *Mari errauskin* (2020). Glu-glu teatro. Reescritura.

Traducciones de versiones en otras lenguas:

En antologías de cuentos:

- “Mari Errauskin” (2001). In *Errima errebeldeak*. Autor: Roahl Dahl. Bilbo: Zubia. Trad.: Joseba Santxo. (Trad. del inglés). Reescritura.
- “Errauskine” (2005). In *Andersen, Grimm eta Perrault-en ipuinak*. Madrid: Susaeta. Trad.: Iñaki Mendiguren. (Trad. del español). Adaptación.
- “Errauskine” (2010). In *Ipuintxo bat gauero*. Ada García, Gustavo Mazali, Fernando Noriega & Angeles Peinador). Bilbo: Aizkorri. Trad.: Aintzane Atela, Hitzurun hizkuntza zerbitzuak). (Trad. del español). Adaptación.
- “Mari Errauskin” (2012). In *Ipuin Klasikoak guztientzat*. Madril: Susaeta Ediciones. Trad.: Iraitz Urkulo. (Trad. del español). Adaptación.

Obras unitarias:

- *Mari Errauskin* (2001). Donostia: Tarttalo. Colección: “Txikiklasikoak”. (Trad. del francés). Adaptación.
- *Errauskiñe* (2002). Donostia: Tarttalo. Colección Klasiko distirat-suak. Trad.: Bakun. (Trad. del español). Adaptación.
- *Errauskiñe, Cinderella* (2010) Madrid: Susaeta Ediciones. Colección: “Ipuin elebidunak”. Trad.: Antton Irusta. (Trad. del español e inglés). Adaptación.
- *Errauskiñe piktogramekin* (2010). Donostia: Tarttalo. Trad.: Joxan Ormazabal. (Trad. del español). Adaptación.
- *Bazen bitan Errauskiñe* (2015). Belen Gaudes. Madrid: Cuatro Tuercas. Trad. Idoia Gillenea. (Trad. del español). Reescritura.
- *Errauskin* (2019). Vivim del cuentu. Zaragoza: Ibaizabal. Colección: “Txilinbuelta”. Trad.: Amets Santxez Muniain - Bakun). (Trad. del catalán). Reescritura.
- *Errauskiñe* (2020). Madrid: Susaeta. Colección: “Nire ipuintxo klasikoak”. (Trad. del español). Adaptación.

3.2. Método para el análisis de la narración intermedial: relación texto-imagen

Un aspecto a analizar es el propio argumento narrativo y los elementos narratológicos (relacionados con personajes, tiempo-espacio, símbolos, etcétera) en las distintas versiones del corpus. Tomando como principal referencia el trabajo de Lluch (2003, 2005) y añadiendo los elementos analizados por Gómez Zubia (2004), se ha diseñado una tabla (ver Tabla 1 en el anexo)⁹ donde se indica la presencia/ausencia de cada uno de los elementos, al igual que el tipo de presencia en forma de Texto (T) Imagen (I) o ambos (TI). De este modo, se pretende poner de relieve la importancia que cobra la ilustración en cada una de las versiones de cuentos ilustrados. En el caso de la representación teatral no se trata de representación únicamente visual, sino audiovisual, y la relación historia-imagen es constante, todos los elementos de la historia aparecen continuamente representados visualmente. Este primer paso metodológico permitirá explicar cuestiones como qué versiones

9. Anexo: <<https://drive.google.com/file/d/14UjkiSA6pyWtahs6IGNDBRxD04O5XDxy/view?usp=sharing>>

originarias de *Cenicienta* prevalecen en la LIJ en euskera del siglo XXI y si se observa la misma trayectoria descrita por Lluch (2003), Torres Begines (2015) y Gómez Zubia (2004). Asimismo, podrá esbozarse una panorámica de la relación imagen-texto en el caso de los libros ilustrados, la prevalencia de un medio u otro, así como de los elementos o motivos más ilustrados, incluyendo en este apartado también la obra teatral, donde interesa observar qué elementos se representan y cuáles se omiten.

3.3. Método para el análisis de la caracterización de los personajes femeninos: la imagen-texto

El siguiente paso metodológico se centrará en la caracterización de los personajes femeninos, pues siguiendo a Lluch y Salvador, *Cenicienta* no deja de ser un cuento de mujeres, “lleno de envidia y de celos, donde el papel del hombre se reduce casi al individuo que necesita mujer y a la vez objeto del deseo femenino, deseo que se identifica con la fuente de poder” (2000: 46). Aunque las imágenes de los libros ilustrados a analizar cuenten la misma historia que el texto escrito, no hay que olvidar que las imágenes pueden añadir información ausente en el texto, pudiendo considerarse imágenes-texto. Ese dato es especialmente relevante en el caso de *Cenicienta*, ya que ni la versión de los Grimm ni la de Perrault ofrecen una descripción detallada de los personajes femeninos, como es propio de los cuentos de hadas de tradición oral (Marteens 2016). En definitiva, se pondrá especial atención en cómo se materializa y concreta la información del texto a través de la imagen, fruto de un constante diálogo intermedial.

Las ilustraciones de los personajes femeninos, así como su representación en la obra teatral, serán analizados mediante tablas (ver Tabla 2, 3, 4 y 5 en el anexo),¹⁰ donde las versiones han sido organizadas en orden cronológico de publicación, aunque conviene subrayar, como se ha sugerido anteriormente, que existen dos importantes subgrupos: las adaptaciones que reproducen la historia afianzada por Disney (columnas en color blanco) y las que la reescriben (columnas en color gris), en la que se marcarán elementos relativos a la prosopografía (color de piel, ojos, pelo, edad, etc.) y de

10. Anexo: <<https://drive.google.com/file/d/14UjkiSA6pyWtahs6IGNDBRxD04O5XDxy/view?usp=sharing>>

etopeya (estado anímico, expresión facial general, carácter etc.) representados a través de la imagen. Los personajes femeninos se dividen en positivos (Cenicienta y Hada Madrina) y negativos (Madrstra y Hermanastras), y se tomarán como punto de partida las características marcadas por las ilustraciones de Disney (1950), al tratarse de la versión más influyente, y cuyos motivos, basados mayoritariamente en la versión de Perrault (Lluch 2005). Así, se marca en la tabla si la característica de Disney se repite en la versión analizada (SI), si no aparece (-) o si es distinta (en ese caso, se especifica). Es de esperar que la influencia de la versión Disney se vea reflejada no únicamente en el texto de los cuentos, sino también en la ilustración o la imagen, en general. Así, por un lado, será interesante analizar la diferencia entre la cantidad de información descriptiva que ofrecen las versiones en las que se inspiran las adaptaciones y los propios libros ilustrados, así como comparar esos resultados con la cantidad y cualidad de la información aportada por las ilustraciones. Por otro lado, podrán observarse las posibles correlaciones existentes o no entre la prevalencia actual de una versión y un tipo de representación de los personajes femeninos, es decir, podrá deducirse si la vía Disney (basada mayormente en la de Perrault) ha prevalecido únicamente a nivel historia, o si junto con ello ha afianzado una caracterización concreta de los personajes. Profundizando en la caracterización, se estudiarán las similitudes y divergencias de las representaciones pictóricas, partiendo de características objetivas o externas (prosopografía) y subjetivas o internas (etopeya). Finalmente, podrá compararse la tendencia actual de las representaciones con la situación anterior descrita por Ramos Frendo (2007) y saldrá a relucir la transposición cultural que vía traducción de LIJ se ha llevado a cabo en lo referente a la representación pictórica de personajes femeninos positivos y negativos.

4. Las Cenicientas del siglo XXI en euskera

4.1. *Adaptaciones y reescrituras plurimediales: traducciones y creaciones en euskera, libros ilustrados y una obra de teatro*

Considerando aspectos intermediales, y al tratarse de adaptaciones de un clásico de literatura tradicional, el objeto de estudio son obras fruto de un proceso de transposición intermedial, primero de lo oral a lo escrito y

después al libro ilustrado o la representación teatral. Tanto en un caso como en otro, se trata de resultados plurimediales: en el caso del libro ilustrado se unen el texto y la ilustración y, en la obra teatral, el texto (oral) y todos los elementos de su representación escenográfica, que además en este caso es musical. Cabe mencionar que los libros ilustrados son a menudo leídos en voz alta, por lo que, al igual que en el caso de la representación teatral, el texto podría ser considerado oral, incluyendo la voz como medio. De cualquier modo, deberíamos considerar tanto el libro ilustrado como el teatro musical fenómenos fruto de la re-mediación, ya que más que una simple conjunción de medios puntual, se trata ya de dos medios en sí mismos.

Casi la totalidad de obras a analizar son cuentos ilustrados, con excepción de la teatral. Cuatro versiones forman parte de antologías, mientras que el resto conforman obras unitarias independientes. En la mayor parte de los casos se trata de versiones procedentes de otras lenguas (11 de 13), salvo dos creadas originalmente en euskera: *Mari Xor* (2018) de Yolanda Arrieta e ilustrado por Aitziber Alonso y *Mari Errauskin* (2020) de Glu-glu teatro. Impera el castellano como lengua de origen (9 de 11 versiones), y el inglés, el francés y el catalán son objeto de traducción en casos aislados. Por otra parte, cabe mencionar que la mayor parte de las traducciones de cuentos ilustrados procedentes de otras tradiciones han sido publicadas por las editoriales Ttartalo (3) y Susaeta (4) y las tres restantes por Zubia, Cuatro Tuercas e Ibaizabal.

4.2. *Análisis de la narración intermedial: historia relación texto-imagen*

Una primera cuestión remarcable respecto a los aspectos intermediales es el hecho de que todas las versiones del corpus constan de abundantes ilustraciones, tanto narrativas, como decorativas, o combinaciones de ambas. Esta introducción sistemática y cada vez más central de la imagen es fácilmente interpretable también como fruto de la influencia del desarrollo de productos audiovisuales, en el caso particular de *Cenicienta*, del film de animación de Disney. Esta tendencia se hace patente en todas las versiones, pero varía en términos de cantidad y calidad. En general, se observa una clara correspondencia adaptación-predominancia de imagen tipo Disney versus reescritura-replanteamiento de la distribución y relevancia de la imagen.

Mientras que en la mayoría de versiones las ilustraciones son en color, aparecen en todas las páginas y ocupan al menos el 50% del espacio, en el caso de la reescritura de Dahl (Zubia 2001) son en blanco y negro y no ocupan tanto espacio, poniendo el foco en elementos concretos. Un caso parecido es el de la versión de Susaeta del 2012, donde, sin lugar a dudas, el texto tiene más contenido que la imagen, que simplemente lo acompaña: se eligen algunos elementos de la narración para las ilustraciones y no se puede seguir la narración sin texto. También en el caso de la versión de Gaudes, Macías y Marcos (2015) la imagen ocupa un espacio menor, aportando sobre todo ilustraciones de los personajes sin abarrotar la página con elementos de fondo como paisaje, mobiliario etc. Así como en el caso más extendido se trata de imitar el medio de los films de animación dirigidos al público infantil y juvenil donde la imagen abarca la totalidad de la pantalla, en estos dos últimos casos se opta por una estética diferente. En el caso de Arrieta (2018) las imágenes tienen un gran protagonismo, pero constan de tonalidades más oscuras que aquellas que predominan en las versiones traducidas de otras lenguas, que tienen como antecedente la versión de Disney.

En lo que respecta a la versión teatral (Glu-glu 2020), se trata de la apuesta que, desde el punto de vista intermedial, más se acerca al medio audiovisual del film de animación, ya que combina imagen móvil y sonido. Además, hay que tener en cuenta que para esta versión se ha optado por un decorado y vestuario colorido, así como por el musical, es decir, se trata de un teatro musical donde se combinan texto ordinario y canción en directo con instrumental de fondo. Estas elecciones denotan, una vez más, la clara influencia estético-medial del film de animación y de la tradición marcada por Disney.

Atendiendo a datos estrictamente cuantitativos, como puede observarse en la tabla 1 del anexo,¹¹ son 51 los casos (15,2 %) en los que algún motivo de la narración se ve representado únicamente mediante texto (T), mientras que son 22 los casos (6,6 %) en los que ocurre lo contrario (I). En el resto de ocasiones (262) los motivos de las narraciones (78,2 %) aparecen representados mediante texto e ilustración (IT). Destaca el que la descripción física

11. Anexo: <<https://drive.google.com/file/d/14UjkiSA6pyWtahs6IGNDBRxD0405XDxy/view?usp=sharing>>

detallada tanto de personajes como de objetos se realiza siempre a través de la ilustración, así como la coincidencia en las escenas más ilustradas: la escena inicial donde se muestra a la protagonista realizando las duras tareas que le son asignadas (aparece en 12 versiones, representada mediante imagen en todas), la escena con el hada madrina que acude en su ayuda (narrada en 12 versiones, representada mediante imagen en 11, incluida obra teatral), la fiesta (aparece en todas las versiones, representada mediante imagen en 10, incluida la obra teatral), el momento de la pérdida del zapato (aparece en 11 versiones, representada mediante imagen en todas, incluida la obra teatral) y el de cuando Cenicienta se prueba el zapato (aparece en 12 versiones, representada mediante imagen en 11, incluida la obra teatral). Por el contrario, desaparecen de todas estas versiones los elementos narratológicos relacionados con la versión de los Grimm, siguiendo la tendencia observada por Lluch (2003), pero cabe señalar que, a pesar de que se evidencie la influencia de Disney, no se representa el elemento de la ayuda mágica por parte de animales, procedente de la versión de los Grimm, cuya presencia sólo se observa en *Mari Xor* (2018).

En la mayoría de las versiones de libros ilustrados, las imágenes tienen función narrativo-descriptiva y aportan muchos detalles no mencionados en el texto, aunque en algún caso, como es el de Susaeta de 2005 y el de Aizkorri de 2010, no pueda seguirse el hilo narrativo de la historia sin el texto. Cabe decir que en esas dos versiones las imágenes aportan detalle, además de facilitar elementos donde poner el foco y ayudar a comprender la narración, así como detalles descriptivos de personajes y escenarios. En la versión de Ttartalo de 2001, por ejemplo, se combinan dos tipos de imágenes, y puede seguirse la historia en todo momento mediante las imágenes de escenas en las páginas impares y el foco en algunos elementos en las imágenes decorativas de las páginas pares junto al texto. En la versión de la editorial Aizkorri (2010), sin embargo, la combinación de los dos tipos de imagen se realiza en alternancia (se sigue la historia gracias a las imágenes en algunas escenas, pero no en otras).

4.3. Análisis de la caracterización de los personajes femeninos: la imagen-texto

Cabe destacar que las Cenicientas de Perrault y de los hermanos Grimm son muy parcas en lo referente a la caracterización de los personajes. La etopeya y la prosopografía se resumen con términos generales. Por ejemplo, Cenicienta es, en el texto de Grimm traducido al euskara por Gómez Zubia (1999): *errukiorra eta onbera* [compasiva y benevolente], *gajoa* [desdichada], *beti zikin eta hautsez betea* [siempre sucia y llena de polvo], *ederra* [bella], *ezezaguna* [desconocida], *marizikin itsutsi txikitxo* [pequeña fea resucia], *zikinegia* [demasiado sucia]. En el texto de Perrault, también traducido por Gómez Zubia (1993), la Cenicienta es: *bere gozoan eta ontasunean parerik ez zeukana* [sin igual en dulzura y bondad], *gajoa* [desdichada], *ahizpak baino ehun bider ederragoa* [cien veces más bella que sus hermanas], *gusto ona bai baitzuena* [de buen gusto], *printzesa txit handi eta ezezagun bat* [excelentísima princesa desconocida], *printzesarik ederrena, inoiz ikusi denik eta ederrena* [la princesa más bella nunca vista], *ederra* [bella], *lehendabiziko aldi hartan baino dotoreagoa* [más elegante que anteriormente], *neska gaztea* [chica joven], *dama ederra* [bella dama] y *ederra bezain ona* [tan bella como buena]. Lo que más destaca y se repite en ambas versiones es que es buena y bella, pero no se ofrecen detalles sobre el aspecto físico. El Hada Madrina, que no aparecía en la versión de los Grimm, no se describe en la versión de Perrault, tan solo se menciona. La madrastra, sin embargo, no se describe en la versión de los Grimm pero sí en la de Perrault, y es *inoiz ikusi den emakumerik harroen eta puntzontziena* [la mujer más arrogante y malhumorada nunca vista]. Las Hermanastras, por su parte, son en la versión de Grimm: *aurpegiz ederrak eta zuriak* [de cara bella y blanca] y *bihotzez itsusiak eta ilunak* [de corazón feo y oscuro]; y en la versión de Perrault: *izakeraz ezpalekoak* [de modo de ser de la cepa de su madre], *haren aldean gorrotagarriago* [más odiosas que su madre], *alaba zaharrena bezain gaitzikihezia ez baitzen* [la más joven no era tan maleducada como la mayor], *dotore baino dotoreago jantziak* [vestidas muy elegantemente], *entzute handikoak* [muy conocidas] y *buru-iritzitakoak* [engreídas].

En definitiva, las descripciones por medio de palabras son simples y breves en ambas versiones, nunca detalladas, lo que dejaría en manos de la imaginación de cada cultura la concreción de lo “bello”, lo “elegante”, lo

“maleducado”, etc. En esa misma línea, como puede observarse en la última fila de las tablas dedicadas al análisis de la caracterización de los personajes,¹² la tendencia a lo escueto con respecto a los términos descriptivos en el texto narrativo se mantiene en las versiones analizadas de LIJ en euskera, y aún disminuyen en cantidad. Por ejemplo, el mal humor de la madrastra desaparece del texto en 8 de las 13 versiones en las que se describe la madrastra. La madrastra es en las versiones de nuestro corpus *bihozgabea* [cruel] o *harro eta gaiztoa* [engreída y mala] o *harroa* [engreída] o *munduko emakumerik harroena* [la mujer más engreída del mundo] o *bihotz onekoa zirudien alarguna* [una viuda que parecía ser de buen corazón] o *harroputza* [muy engreída], *berekoia* [egoísta]. Se mantiene, por lo tanto, la idea de la madrastra engreída con respecto a la versión de Perrault, pero tan sólo en una de las versiones se mantiene la descripción superlativa *munduko emakumerik harroena* al igual que en la versión de Perrault (Ttarttalo 2010). La maldad y la falta de empatía (que se hace ver mediante acciones en las versiones originales) toman forma en las imágenes de las versiones analizadas. Parece, además, que las imágenes refuerzan la idea de malicia. Algo idéntico ocurre con el resto de personajes negativos, ya que las hermanastras tan solo se describen mediante texto en seis versiones de nuestro corpus y son *zatar maltzurak* [feas y malvadas], *zatarrak* [feas], *ama bezain harroak* [tan engreídas como la madre], *bekaiiztiak* [envidiosas], *ama bezain harro eta gaiztoak* [tan engreídas y malas como su madre], *harengandik ongi ikasiak* [buenas aprendices de su madre], *gaiztoak* [malvadas]. En este caso, también la descripción por comparación que aparece en las versiones originales solo se mantiene en las versiones de Ttarttalo de 2020 y en Cuatro Tuercas (2015). En contraste, estas versiones constan de ilustraciones que concretan y materializan lo que en palabras aparece totalmente indeterminado, y lo que se resta a nivel verbal se representa a través de la imagen: la forma femenina de lo bueno, de lo malo, de lo bello, etc.

La referida conquista del espacio de la imagen en el libro, se ve claramente afectada por la influencia del film de animación de Disney. Además, el plano de la imagen se ve afectado de forma parecida al del texto, es decir,

12. Ver anexo: <<https://drive.google.com/file/d/14UjkiSA6pyWtahs6IGNDBRxD04O5XDxy/view?usp=sharing>>

las versiones que reproducen la historia al estilo Disney también lo hacen a nivel de ilustración, y las versiones que dialogan con dicha versión buscando la crítica, divergencia o alternativa, también difieren sistemáticamente de ella en la representación pictórica, especialmente en el caso del personaje protagonista. Con respecto a la obra teatral, es interesante que, aunque el personaje que hace de Cenicienta no se asemeje totalmente al de Disney, en el cartel que anuncia la obra aparezca el dibujo de una Cenicienta que tiene idénticos rasgos, junto con un hada madrina también muy similar. Además, como se señalaba en apartados anteriores, las similitudes con la producción de Disney a nivel intermedial son muchas, ya que la propia apuesta por un teatro musical (haciendo uso de micrófonos y con música de fondo tipo karaoke), sería sin duda la modalidad que más pudiera asemejarse al film de animación. Así, a pesar de tratarse de una reescritura que cuestiona también el rol de la protagonista, se observan parecidos esquemas de caracterización a los de la versión de Disney.

En las versiones realizadas a partir de la reescritura, son mayoría las obras que pretenden romper con el estereotipo de Cenicienta extendido por la vía Disney, representándola de forma diferente, tomando el color de pelo como elemento predilecto. Así como en la mayor parte de las ilustraciones que reproducen la historia de Perrault/Disney la Cenicienta es rubia, en el otro grupo se rompe con este rasgo (Dahl 2001, Cuatro Tuercas 2015, Denonartean 2018, Glu-Glu 2020). En el caso de la traducción de Dahl, hay que tener en cuenta que las ilustraciones son en blanco y negro, lo cual ya marca una diferencia considerable para con Disney. En la versión de Ibaizabal (2019), a pesar de mantener el color de pelo, la diferencia también es considerable y radica en que el protagonista es un personaje masculino. También hay que notar que en el cartel de la producción de Glu-Glu (2020) la Cenicienta se asemeja totalmente a la de Disney (también es rubia), pero el personaje de la obra no es rubio, sino moreno, y el argumento dialoga claramente con la historia de esta producción cuestionando en gran medida el rol de Cenicienta, lo que conduce a pensar que las similitudes que guarda con la superproducción juegan con el horizonte de expectativas del público infantojuvenil. En el caso de la publicación de Arrieta (2018), esta rompe totalmente con la tradición marcada por Disney, ya que reproduce la versión vasca recogida de la tradición oral con su propio repertorio simbólico, y en

este caso la Cenicienta es morena. Finalmente, cabe remarcar que en todas las ilustraciones femeninas de Cenicienta se representa un/a niña/o joven, blanca/o, pelo largo (salvo en Ibaizabal 2019), cuerpo esbelto, rasgos armoniosos y proporcionados, de gesto risueño aunque a veces triste o preocupado por sus circunstancias. Solo en el caso de Cuatro Tuercas (2015) aparece representada también con gesto de enfado.

Otra característica de las ilustraciones que se mantiene en casi todas las versiones y se ve influida por Disney es la diferencia entre la Cenicienta —aquella que esencialmente siempre es representada siguiendo ciertos parámetros de belleza sea o no rubia—, las hermanastras y la madrastra. En este aspecto, la única divergencia sustancial que hallamos entre versiones de un grupo y otro es que en algunas publicaciones que no reproducen la historia de Disney, estos personajes varían de género (Ibaizabal 2019 y Glu-Glu 2020) o que su papel lo cumplen otros personajes que no son exactamente madrastra y hermanastras (Arrieta 2018). Sin embargo, lo que siempre se mantiene es el número (un/a padrastro/madrastra y dos hermanastros/as) y la diferencia pictórica con respecto a Cenicienta, tanto a nivel de etopeya como de prosopografía. Los rasgos objetivos externos casi siempre difieren de los de Cenicienta, en el color y largura de pelo (el de Cenicienta prácticamente siempre es más largo), por ejemplo, pero sobre todo en la proporción de medidas tanto del rostro como del cuerpo. Los tres personajes negativos casi siempre aparecen en grupo, como si fueran uno solo (el antagonista), y se representan en oposición a Cenicienta, que se yergue como modelo y medida de lo bello y lo bueno, por ser protagonista y salir triunfante de la historia. Así, la madrastra suele aparecer caracterizada como grandota, alta, delgada y huesuda o rechoncha, con la nariz grande y rasgos muy marcados, menos proporcionados que los de la protagonista. Las hermanas comparten rasgos físicos con la madre, con la diferencia de que son más pequeñas, y normalmente se diferencian entre sí por el color de pelo o porque una es delgada y la otra rechoncha, etc. A este respecto discrepa, sin embargo, la versión de Susaeta de 2005, donde las hermanas comparten rasgos tan proporcionados como Cenicienta, diferenciándose casi solamente por el color de pelo. Los rasgos que aportan información subjetiva también coinciden en lo referente a gestos de desdén, enfado o recelo, mayoritariamente con el ceño fruncido. Lo más remarcable es que las ilustraciones marcan una lógica

que determina una relación concreta entre la etopeya y la prosopografía, ya que los personajes negativos se caracterizan físicamente de forma opuesta o muy diferente a los personajes positivos, no solo en lo referente a los rasgos subjetivos, sino también los objetivos.

Es interesante observar la diferencia entre el hada madrina, que casi en todos los casos mantiene los rasgos marcados por Disney, y el resto de personajes, sobre todo la madrastra, con la que compartiría madurez. Así como esta última es un personaje antagonico, el hada es ayudante, pero ambas son de edad más avanzada en todos los casos salvo en la versión de Ibaizabal 2019, donde no hallamos hada, y la de Susaeta de 2005, donde el hada es casi idéntica a la Cenicienta, sólo que con otro color de pelo. En el resto de casos siempre es mujer, mayor y rechoncha. Puede ser de mayor o menor tamaño, aunque predomina un hada menuda y casi siempre lleva varita. Cabe destacar, que en cuatro de las versiones analizadas se le atribuyen cualidades descriptivas en el texto que no aparecen en las versiones de Grimm y Perrault: es *jatorra* [maja] en *Errima errebeldeak* (Zubia 2001), *babeslea* [protectora] en la versión de Susaeta del 2005, *zintzoa* [honesta] en la de Aizkorri (2010) y *zaharra* [vieja] en *Mari Xor* (2018).

Si, según Ramos Frendo (2007: 412), previamente el lector podía encontrarse en las distintas traducciones-adaptaciones de Perrault o los Grimm con “una Cenicienta que según el ilustrador puede ser rubia, morena o pelirroja, según los gustos”, las versiones que en el panorama literario vasco del siglo XXI, siguiendo la estela del hispánico, reproduce la historia afianzada por Disney adoptando absolutamente sus patrones de caracterización, y son únicamente las reescrituras las que sistemáticamente deciden cambiar, sobre todo, el color de pelo, con la excepción de la versión traducida publicada por Ibaizabal, que yendo un paso más allá modifica el género del/la protagonista. Algo similar ocurre con el hada madrina, que en varias ocasiones ha sido dibujada como una mujer entrada en edad, rechoncha y de aspecto bondadoso, otras más huesuda y con rasgos más angulosos al estilo bruja, como un ser del bosque parecido a un gnomo, o en forma de mujer joven y esbelta (2007: 412-414). Esta variedad se ha visto claramente empobrecida en las versiones actuales, tanto en lo referente a adaptaciones de la historia predominante como a sus reescrituras, a pesar de que éstas introduzcan algunas variaciones. Finalmente, parece que previamente a la producción de Disney

ya existía la marcada diferenciación entre las hermanastras y Cenicienta, por ejemplo, en lo que respecta al color de pelo, como puede observarse en las ilustraciones de Carl Offterdinger o Harry Klark, pero, por norma general, no se representan con un aspecto tan distinto al de Cenicienta en lo referente al resto de rasgos físicos.

5. Consideraciones finales

Todas las versiones de la Cenicienta del siglo XXI en LIJ en euskera analizadas a lo largo de este trabajo son fruto de una constante evolución intermedial, similar a la dibujada por Torres Begines (2015). En un proceso de transposición intermedial, el cuento de tradición oral se convirtió en texto escrito y, fruto de la plurimedialidad que finalmente resultó en re-mediación, se ha adaptado también al libro ilustrado y al teatro musical. Todo ello es resultado de la influencia de la introducción de nuevos *media* en los procesos comunicativo-culturales, en general, y especialmente en relación al público infantojuvenil. Se trata de influencias que han dado lugar, primeramente, a la transposición intermedial y, a este respecto, se confirma la predominancia de la influencia de Disney en el corpus analizado, no solo a nivel de historia, como ya se venía anunciando (Lluch 2003; Gómez Zubia 2004), sino también en el plano de la imagen, tanto a nivel cuantitativo como cualitativo, encontrando diferencias notorias en ambos aspectos con respecto al análisis de las ilustraciones realizado por Ramos Frendo (2007).

La abundancia de ilustraciones en las versiones del corpus analizado denota una tendencia idéntica a la que se adivina en el análisis de Lluch (2005: 111-112), donde puede comprobarse que a partir de la versión de Disney (1950) todas las versiones analizadas (Dahl 1982; Company 1985; Garner 1995) constan de ilustraciones que aportan la descripción física de varios de los personajes femeninos de la historia (Cenicienta, Madrastra y Hermanastras), así como de ciertos elementos como el vestido de la fiesta. Se observa claramente la tendencia a reducir la caracterización vía palabras junto con la incorporación o aumento del retrato pictórico, que, además, contrarrestando la parquedad descriptiva en lo escrito, aporta abundante información adicional inexistente en los textos literarios originales. En este sentido, la introducción de la imagen supone la materialización de elementos

de la narración que previamente se dejaban en manos de la imaginación, como por ejemplo la caracterización de los personajes femeninos.

Todas o casi todas las versiones tienen como referencia la versión Perrault-Disney, bien para adaptarla directamente al formato y público, bien para reescribirla cuestionando sobre todo el rol protagonista siguiendo la tendencia identificada (Lluch 2003; Rodríguez Mallorquín 2012; Torres Begines 2015), bien para ofrecer una versión local alternativa y romper con la hegemónica; pero puede afirmarse que en el fondo siempre subyace la misma versión y que, además, se mantienen algunos rasgos profundos esenciales: se destierran los elementos violentos o relacionados con la muerte de la versión de los Grimm y también de la variante de tradición oral vasca de *Mari Xor*.

Siguiendo parecida tendencia a la del nivel de la historia, la influencia sobre la creciente predominancia de la imagen al estilo Disney es especialmente destacable en el caso de las adaptaciones, mientras que las reescrituras procuran ofrecer otro planteamiento, dejando menos espacio para las ilustraciones, presentándolas en blanco y negro, al estilo minimalista, o simplemente no tan llamativas. Sin embargo, incluso en ese último caso, existen muchas coincidencias en el plano de la imagen, como puede observarse en lo referente a la caracterización de los personajes femeninos. Cabe destacar también la evidente influencia intermedial de Disney a la hora de optar por un teatro musical en el caso de la compañía Glu-Glu (2020), el formato que más podría asemejarse a la producción de animación. En definitiva, se observa un parecido comportamiento de la influencia de Disney en los ámbitos de la narración escrita y de la imagen, tomando dicha versión tanto como referente para adaptaciones/traducciones directas como para eje en torno al que giran las reescrituras o planteamientos otros del cuento.

El canon vasco reproduce la Cenicienta en otras lenguas y culturas, salvo en dos ocasiones: *Mari Xor* (2018) y la obra teatral (2020). En la primera, contamos con elementos simbólico-literarios que no aparecen en otras versiones; en la segunda, se cuestionan roles de género y aparece otro plano narrativo que enmarca la historia relacionándola con valores en torno a “la amistad” o “la envidia”. El canon vasco, reproduce, por lo tanto, las adaptaciones o reescrituras y puntos de vista culturales de mediadores y autores de otros sistemas literarios, sin ningún tipo de domesticación. Cabe destacar, en ese sentido, el contrapunto de la versión de *Mari Xor* (2018), versión realizada

a partir de una versión local. Tal y como se ha observado en el análisis, se trata de la versión que guarda símbolos y elementos narratológicos que no aparecen en la mayoría de las demás adaptaciones y reescrituras (realizadas todas ellas a partir de Perrault) que, a su vez, no modifican las imágenes y reproducen las ilustraciones de Cenicientas aparecidas en otros sistemas. *Mari Xor* (2018) también es un contrapunto en lo que respecta a la imagen: las ilustraciones creadas por una autora del sistema artístico vasco muestran un contexto narratológico pensado desde la cultura vasca: los paisajes, la vestimenta de los personajes, la caracterización... responde a características locales y la versión se realiza a partir de otra recogida en una recolección de cuentos de tradición oral en el País Vasco. Sin embargo, en líneas generales, no cabe duda de que el canon vasco del siglo XXI en LIJ ha optado por la traducción (sin intervenciones en los planos tanto de lo verbal como de lo pictórico) de adaptaciones surgidas en otras culturas occidentales, donde ha predominado la historia de Perrault con una clara influencia de Disney.

La mayor parte de las adaptaciones imita la imagen del film de animación, tanto a nivel cromático como de escenas más representadas o caracterización de los personajes femeninos a nivel de etopeya y prosopografía, sin olvidar el género del teatro musical, que mimetiza al máximo el aspecto medial. También los personajes femeninos aparecen claramente clasificados y pictóricamente diferenciados entre positivos y negativos, esquema que se respeta en todas y cada una de las adaptaciones, sean o no reescrituras. En las adaptaciones, las ilustraciones de dichos personajes siguen patrones idénticos o muy similares a los de Disney, rasgo novedoso en comparación a la tendencia de constante variación que identifica Ramos Frendo (2007), pero también en el caso de las reescrituras se reproducen los esquemas. Es decir, existen variaciones de caracterización en las versiones que consisten en la reescritura (un claro ejemplo es el cambio de color de pelo de Cenicienta a cualquiera que no sea el rubio, o incluso el cambio de género), pero la Cenicienta siempre es el canon de lo bueno y lo bello, el hada de lo bueno y las hermanastras y la madrastra de lo contrario, lo que se muestra más a través de la imagen que del texto escrito. Igualmente, se ha fijado un patrón de representación que une etopeya y prosopografía, haciendo coincidir la bondad con rasgos físicos agradables y la maldad con lo contrario, siguiendo el esquema de Disney, inexistente en las versiones de Grimm y

Perrault, donde en ningún caso se sugiere que los personajes negativos sean físicamente desagradables, sino incluso lo contrario.

Así las cosas, podemos resumir que el panorama vasco es, en lo referente a las adaptaciones de Cenicienta en LIJ, un claro reflejo de las tendencias que imperan a su alrededor, y que el canon actual del clásico se ha construido a partir de versiones ajenas a la tradición vasca, vía traducción tanto de texto escrito como de texto-imagen. En relación a este último punto, es importante subrayar la cantidad de información nueva añadida por la imagen, como elemento imperante en la mayoría de obras intermediales analizadas y la especial relevancia del nexo ético-estético que se ha afianzado en la caracterización de los personajes femeninos tras la irrupción del film de animación de Disney. Esta realidad exige la consideración de la Cenicienta como un clásico ya intermedial, ya que su presencia en el repertorio del público infante-juvenil ocurre en la actualidad a través de la palabra y la imagen. Ello implica la necesidad de análisis exhaustivos de las ilustraciones para, en un segundo paso, integrar desde un punto de vista didáctico el trabajo crítico sobre la imagen en el aula y establecer unos criterios de selección de versiones para la biblioteca escolar, que sirva, entre otros fines educativo-literarios, para activar en el alumnado una capacidad crítico-comparatista.

Referencias bibliográficas

- ARRIETA, Yolanda. (2018) *Klasikoak gaur: Mari Xor*. Berriozar: Denonartean.
- ARIZA, Mercedes. (2018) “Donkey Xote cabalga distinto en España y en Italia: reflexiones sobre la intertextualidad audiovisual.” *Journal of Literary Education* 1, pp. 58-78. Versión electrónica: <file:///C:/Users/admin/Downloads/Donkey_Xote_cabalga_distinto_en_Espana_y_en_Italia.pdf>
- BASTIN, George L. (2008) “Adaptation.” En: Baker, Mona (ed.) 2008. *Routledge encyclopedia of translation studies*. London & New York: Routledge, pp. 5-8.
- COLOMER *et al.* (2018) “La circulación cultural de las obras.” En: Colomer, Teresa *et al.* (eds.) 2018. *Narrativas literarias en Educación infantil y primaria*. Madrid: Síntesis, pp. 55-70.
- GÓMEZ ZUBIA, Genaro. (2004) *Grimm Anaien Kinder-Und Hausmärchen euskaraz: itzulpenen eta egokitzapenen azterketa*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- GÓMEZ ZUBIA, Genaro. (1999) *Grimm anaien ipuinak*. Iruña: Pamiela.

- GÓMEZ ZUBIA, Genaro. (1993) *Perraulten ipuinak*. Iruña: Pamiela.
- LATHEY, Gillian. (2006) *The translation of Children's Literature*. Clevedon, Buffalo & Toronto: Multilingual Matters.
- LLUCH, Gemma et al. (2010) *Cómo seleccionar libros para niños y jóvenes. Los comités de valoración en las bibliotecas escolares y públicas*. Gijón: Ediciones Trea.
- LLUCH, Gemma. (2003) "La narrativa oral que transforma Walt Disney: *La Cenicienta*." En: Lluch, Gemma (2003) *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 99-116.
- LLUCH, Gemma & Vicent Salvador. (2000) "La Cenicienta, un mito vigente." *CLIJ* 130, pp. 44-54.
- LÓPEZ GASENI, José Manuel. (2000) *Euskarara itzulitako haur eta gazte literatura: funtzioak, eraginak eta itzulpen-estrategiak*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- LORENZO, Lourdes & Veljka Ruzicka. (2015) "Pasión por la LIJ: ANILIJ y la traducción de la LIJ desde Galicia." En: Bazzocchi, Gloria & Raffaella Tonin (eds.) 2015. *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi*. Bologna: Bononia University Press, pp. 9-34.
- PASCUA, Isabel (coord.). (2019) *Traducción y género en el cine de animación. Un diálogo alrededor del mundo*. Las Palmas de Gran Canaria: UPLGC.
- PÉREZ, Soledad. (2016) "Muchas formas de contar una historia... La intermedialidad y la literatura para niños y jóvenes." En: *VII Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s. Memoria Académica*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-12. Versión electrónica: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/57708/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- IGERABIDE, Juan Kruz. (2002). "Adierazpen sinbolikoa tradizioko ipuinetan: Mari Xor." *Behinola, Hizpide* 7, pp. 52-64.
- JAKOBSON, Roman. (1966) [1959]. "On linguistic aspects of translation." En: Brower, Reuben (ed.) 1966. *On Translation*. New York: Oxford University Press, pp. 232-239.
- MARTEENS, Hanna Veerle Lut. (2016). *Tradición y censura en las traducciones de literatura infantil y juvenil en la cultura franquista: los cuentos de Perrault en español hasta 1975*. Cáceres: Universidad de Extremadura. Tesis doctoral inédita. Versión electrónica: <http://dehesa.unex.es/bitstream/10662/3766/1/TDUEX_2016_Martens.pdf>

- MASGRAU-JUANOLA, Mariona & Karo Kunde. (2018) "La intermedialidad. Un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas." *Arte, Individuo y Sociedad* 30:3, pp. 621-637. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.5209/ARIS.59812>>
- O'SULLIVAN, Emer. (2005) "Comparative children's literature." *Publications of the Modern Language Association of America* 126, 1, pp. 189-196.
- OITTINEN, Riitta; Anne Ketola & Melissa Garavini. (2018) *Translating picturebooks. Revoicing the verbal, the visual, and the aural for a child audience*. London & New York: Routledge.
- RAMOS FREND, Eva María. (2007) "La Cenicienta en las artes plásticas y en el cine." *Boletín de Arte* 28, pp. 403-424.
- RODRÍGUEZ MALLORQUÍN, Ángela María. (2012) "Érase una vez muchas Cenicientas: cómo leer el modelo femenino del siglo XX desde las películas norteamericanas de la Cenicienta." *Memoria y Sociedad* 33, pp. 83-98.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo & Jan Baetens. (2017) "La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada los estudios culturales y los *New Media Studies*." *Tropelías* 27, pp. 6-27. Versión electrónica: <<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1536/1349>>
- TORRES BEGINES, Concepción. (2015) "Cenicienta: de lo oral a lo transmedia." *Anuario de Investigación de Literatura Infantil y Juvenil* 13, pp. 167-184.
- WOLF, Werner. (2002) "(Inter)mediality revisited. Reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality." *Word and Music Studies* 4, pp. 13-34. Versión electrónica: <<https://cursointermedialidade.files.wordpress.com/2014/08/wolf.pdf>>
- WOLF, Werner. (2011) "(Inter)mediality and the Study of Literature." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13:3, pp. 1-9. Versión electrónica: <<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1789&context=clcweb>>

NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

AMAIA ELIZALDE ESTENAGA y MIREN IBARLUZEA SANTISTEBAN son doctoras por el departamento de Lingüística y Estudios Vascos de la Facultad de Letras de la UPV/EHU (Universidad del País Vasco, y son profesoras en el departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y el departamento de

Lingüística y Estudios Vascos de la misma universidad. Son integrantes del grupo de investigación MHLI (Memoria histórica en literaturas ibéricas) y, además de temas relacionados con los estudios de la memoria, la censura y la edición han abordado ámbitos como la literatura comparada y los estudios de traducción.

AMAIA ELIZALDE ESTENAGA and MIREN IBARLUZEA SANTISTEBAN are PhDs from the Department of Linguistics and Basque Studies of the Faculty of Arts of the UPV/EHU (University of the Basque Country), and are professors in the Department of Didactics of Language and Literature and in the Department of Linguistics and Basque Studies of the same university. They are members of the MHLI research group (Historical Memory in Iberian Literatures) and, in addition to issues related to memory studies, censorship and publishing, they have also addressed areas such as comparative literature and translation studies.