

PhilUr

9

Tadao Ando (arq.), Biblioteca del Museo Shiba Ryotaro, Osaka , 2001

Philologica Urcitana

nº9 (2013)

Revista semestral de iniciación
a la investigación filológica

Philologica Urcitana

Revista de Iniciación a la Investigación en Filología

Departamento de Filología
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA (Ed. C)
La Cañada de San Urbano
04120- ALMERÍA
Teléfono: 950015252
Fax: 950015466
juanluis@ual.es
<http://www.ual.es/revistas/PhilUr>

Director: Juan Luis LÓPEZ CRUCES

Secretaría: M. Isabel GIMÉNEZ CARO

Comité científico

Marta BORGES
Universidad Autónoma de Madrid.
Estudios Árabes e Islámicos

Esteban CALDERÓN DORDA
Universidad de Murcia. Filología Griega

José Manuel CAMACHO DELGADO
Universidad de Sevilla. Literatura
Hispanoamericana

Pedro C. CERRILLO TORREMOCHA
Universidad de Castilla-La Mancha.
Didáctica de la Lengua y la Literatura

Catalina FUENTES RODRÍGUEZ
Universidad de Sevilla. Lengua
Española

Fernando GARCÍA LARA
Universidad Pablo Olavide. Literatura
Española

Juan de Dios LUQUE DURÁN
Universidad de Granada. Lingüística
General

José María MAESTRE MAESTRE
Universidad de Cádiz. Filología Latina

Emilio ORTEGA ARJONILLA
Universidad de Málaga. Traductología

Manuela PALACIOS GONZÁLEZ
Universidad de Santiago de Compostela.
Filología Inglesa

Ana María VIGARA TAUSTE
Universidad Complutense de Madrid.
Lengua Española

Montserrat PARRA ALBA
Universidad de Lérida. Filología
Francesa

Comité editorial

José Manuel DE AMO SÁNCHEZ-FORTÚN
UAL. Didáctica de la Lengua y la
Literatura

Antonio Miguel BAÑÓN HERNÁNDEZ
UAL. Lengua Española

José Francisco FERNÁNDEZ SÁNCHEZ
UAL. Filología Inglesa

Miguel GALLEGO ROCA
UAL. Literatura Española

Francisco J. GARCÍA MARCOS
UAL. Lingüística General

Ana Fe GIL SERRA
UAL. Filología Alemana

Yolanda JOVER SILVESTRE
UAL. Filología Francesa

Jorge Antonio LIROLA DELGADO
UAL. Estudios Árabes e Islámicos

Jesús Gerardo MARTÍNEZ DEL CASTILLO
UAL. Filología Inglesa

Isabel NAVAS OCAÑA
UAL. Teoría de la Literatura

Antonio OREJUDO UTRILLA
UAL. Literatura Española

Susana RIDAO RODRIGO
UAL. Lengua Española

Lucía P. ROMERO MARISCAL
UAL. Filología Griega

María del Mar RUIZ DOMÍNGUEZ
UAL. Didáctica de la Lengua y la
Literatura

Joaquín José SÁNCHEZ GÁZQUEZ
UAL. Filología Latina



Philologica Urcitana

Revista de Iniciación a la Investigación en Filología

Vol. 9 (Septiembre 2013)

ISSN: 1989-6778

Índice

<i>Elementos metaficcionales en At Swim-Two-Birds, de Flann O'Brien</i> Germán ASENSIO PERAL	1-16
<i>María Teresa León y doña Jimena, mujeres de España</i> María José CASTILLO ROBLES	17-41
<i>¿Cuál es la edad idónea para empezar a aprender una lengua extranjera?</i> María Dolores CORPAS ARELLANO	43-55
<i>Invisibility and Blindness in Ellison's 'Invisible Man' and Wright's 'Native Son'</i> Alejandro LÓPEZ MIRALLES	57-66
<i>La vanguardia en femenino y singular: Las mujeres en el nuevo romanticismo de José Díaz Fernández</i> Alba MARTÍN SANTAELLA	67-90
<i>The Stolen Fairy Dust: An Analysis of the American Film Adaptations of Peter Pan</i> Javier MIRALLES LÁZARO	91-101
<i>La modalidad paratextual: Teorías y aplicaciones narratológicas en la confección del libro de bolsillo (I)</i> Juan Jesús SÁNCHEZ ORTEGA	103-129

Departamento de Filología

Universidad de Almería

ELEMENTOS METAFICCIONALES EN *AT SWIM-TWO-BIRDS*, DE FLANN O'BRIEN

ASENSIO PERAL, Germán*
germanasensio10@gmail.com

Fecha de recepción:
12 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación:
20 de septiembre de 2013

Resumen: El presente trabajo explora el uso de la metaficción en la novela *At Swim-Two-Birds* (1939) de Flann O'Brien. Se define el término *metaficción* y se enumeran todos los elementos metaficcionales mediante ejemplos extraídos de la novela. Igualmente se explica su naturaleza, así como las causas que llevaron a Flann O'Brien a utilizar la metaficción como método narrativo. Otros factores, como las circunstancias vitales, sociales y culturales del autor, son brevemente presentadas al lector.

Palabras clave: Flann O'Brien – Brian O'Nolan – Myles na gCopaleen – *At Swim-Two-Birds* – metaficción

Abstract/Résumé: The present paper explores the use of metafiction as it appears in the novel *At Swim-Two-Birds* (1939), by Flann O'Brien. The term 'metafiction' is properly defined and all the metafictional elements are listed by the use of examples taken from the novel, their nature being completely explained. Also, the causes that drove Flann O'Brien to use metafiction as his narrative method are examined. Another topics, such as the vital, social and cultural circumstances of the author are briefly presented to the reader.

Keywords: Flann O'Brien – Brian O'Nolan – Myles na gCopaleen – *At Swim-Two-Birds* – metafiction

* Este trabajo ha contado con la guía del Dr. José Francisco Fernández Sánchez, profesor del área de Filología Inglesa de la Universidad de Almería.

1 INTRODUCCIÓN

Fue, sin lugar a dudas, en las primeras décadas del siglo XX cuando la literatura irlandesa desarrolló por completo su identificación, su tonalidad y motivos propios. Aunque otros autores –como Samuel Beckett o el propio Flann O’Brien– contribuyeron al asentamiento del canon literario experimental de este país, gran parte del mérito ha de ser atribuido al que dentro de los círculos literarios de su país ha sido conocido como el maestro, James Joyce. Precisamente fue él quien, desde que comenzó sus andanzas en el relato corto con *Dubliners* (1914), prosiguió definiendo el movimiento modernista durante la primera y segunda década de siglo con *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) y *Ulysses* (1922) y culminó su trayectoria con el *Finnegans Wake* (1939); fue él el máximo impulsor de la literatura irlandesa de principios de siglo y quien se dispuso a forjar, en palabras de su autorretrato Stephen Dedalus, «the uncreated conscience of [his] race» (Joyce, 2003: 276). Sin embargo, uno de los detalles más importantes de la historia de Joyce es que esbozó la realidad irlandesa desde el exilio debido la insípida hegemonía del catolicismo en Irlanda, catolicismo que, como se observa en *A Portrait*, pugnó por dominar la ideología y mentalidad de Joyce y que comportó una necesidad extrema por parte del escritor de alejarse de esa realidad. Este hecho del exilio es, en apariencia, inherente a muchos escritores irlandeses de la época, quienes se vieron forzados a desarrollar su intelecto y carrera literaria fuera de las fronteras de Irlanda. Digo «en apariencia» porque éste no es el caso de Flann O’Brien. Anthony Cronin, amigo personal y biógrafo de O’Brien, define su estancia permanente e inamovible en su tierra nativa –que, como veremos más adelante, será de vital importancia para su composición narrativa– de un modo muy preciso:

His conformism was therefore of a less ambiguous nature than that of some of his friends; but, even so, he too had to acknowledge that his path was a different one from Joyce’s; and he too had to find a stance in relation to Ireland which would enable him to make a career in it — to some extent even of it. [...] Joyce and his challenge would be defused by making him a mere logomachic wordsmith, a great but demented genius who finally went mad in his ivory tower (Cronin, 1990: 57).

¿Flann O’Brien? ¿Myles na gCopaleen? ¿Brian O’Nolan? Lo cierto es que el autor irlandés ha sido conocido en el mundo de la literatura por estos tres nombres, pero es el último de ellos con el que se le etiqueta biográficamente. Brian O’Nolan nació en Strabane, en el condado de Tyrone, el 5 de Octubre de 1911. Hijo de Michael O’Nolan, un funcionario civil en servicio de la Corona de Inglaterra –quién, irónicamente, mostraba una actitud reactiva al régimen y una ideología puramente nacionalista– y de Agnes Gormley, perteneciente a una familia de tradición librera y aficionada a las hagiografías, la personalidad de Brian O’Nolan heredó muchos rasgos de ambas partes de su familia, incluidos sus tíos:

Brian's character would show both sides in fairly equal measure; and almost everything in it can be exemplified among his parents and his uncles. There was a predisposition towards words and music, the modes and the substance of art; and there was equally the methodical, logical, detail-shredding mind of the civil servant. There was a certain harshness and a strong dash of worldly ambition, but there was also a gentle unworldly part of him which shrank from conflict and was quickly despondent (Cronin, 1990: 9).

De acuerdo con Cronin, en la casa de los O'Nolan el gaélico era el único idioma que se hablaba, y no se promovió que los hijos fueran a la escuela hasta una edad avanzada debido a la imposibilidad de educarlos completamente en gaélico mediante instituciones públicas o privadas. Sin embargo, a pesar de la imposición parental de que los hijos fueran educados alejados de todo lo relacionado con Gran Bretaña, Brian O'Nolan encontró en las obras de algunos autores ingleses –Defoe, Stevenson, Conan Doyle o Trollope– una fuente de inspiración y diversión constantes, al mismo tiempo que su familiarización con el idioma inglés iba en aumento (Cronin, 1990: 19).

Sus primeros años de vida los pasó cómodamente bajo el amparo protector del consistente sueldo de su padre, aunque sí que tuvo en común con Joyce el hecho de que su familia se mudaba constantemente. Otro elemento a tener en cuenta en su familia era el ferviente –si bien común en aquella época– catolicismo de su padre, que además imperaba en el hogar sin ser, en ningún momento, rechazado o repudiado por ninguno de los miembros de la familia O'Nolan. El catolicismo de Brian, sin embargo, «was coloured and modified by his own temperament and rather nihilistic outlook» (Cronin, 1990: 31). Su obra muestra acentuados tintes autobiográficos, ya que elementos como parte de su infancia en el distrito de Inchicore, su estancia en los campos de Tullamore y sus paseos familiares por el revuelto Dublín de principios de siglo fueron una inspiración constante para la creación de novelas como *At Swim-Two-Birds* o *The Third Policeman*.

Ya en el University College de Dublín, O'Nolan era bastante conocido y su influencia en los círculos literarios comenzaba a ser notable. Aunque empleó la mayor parte de su experiencia universitaria bebiendo cerveza en un bar cercano e involucrándose en actividades no académicas, Brian O'Nolan terminó su carrera con resultados aceptables e incluso defendió una tesis doctoral sobre la naturaleza en la poesía irlandesa. Cronin se refiere a este período en la vida de Flann O'Brien como «*The Brilliant Beginning*», y es que fue justo después de su experiencia universitaria, tras decidir optar por un puesto de administración en el funcionariado como opción laboral, cuando comenzó a escribir *At Swim-Two-Birds*, alrededor de 1935. A esta novela, publicada en 1939 bajo el seudónimo de Flann O'Brien, la siguieron: *The Third Policeman*, rechazada por la editorial y publicada de modo póstumo en 1967; *An Béal Bocht (The Poor Mouth)*, publicada en gaélico en 1941 y posteriormente en inglés en 1973; la prolongada experiencia en el *Irish Times* como columnista satírico bajo el seudónimo de Myles na gCopaleen, que comenzó en 1940 y se

prolongó hasta su muerte y, por último, *The Hard Life* en 1962 y *The Dalkey Archive* en 1964. Además, se han publicado múltiples colecciones de extractos de sus mejores columnas en el *Irish Times* como *The Best of Myles* (1968), *Myles Before Myles* (1988) o *The Hair of the Dogma* (1989).

El objeto de este trabajo es *At Swim-Two-Birds*. *At Swim-Two-Birds* no es una novela común: su forma y contenido difieren considerablemente del de una novela que sigue una línea argumental lógica y está compuesta de personajes relacionados entre sí. Una buena aproximación a las causas de una estructura interna tan discontinua es la siguiente:

At Swim-Two-Birds has so little of the solemn or the self-conscious in its manner that one is inclined to take it at first as formless banter, savouring it in snatches for its verbal wit, as one might savour something bright but ephemeral, discontinuous or incremental. It combines many apparently discrepant features. What is the author doing, for instance, with such legendary Irish figures as Finn, Suibhne, the Pooka and the Good Fairy, beside such moderns as Shanahan, Lamont, Furriskey and Casey, not to speak of cowbody figures like Shorty and Slug? Are they all casual and contingent, or elements of a discernible structure? (Henry, 1990: 35)

Como podemos ver, *At Swim-Two-Birds* mezcla personajes extraídos de recursos culturales como la mitología irlandesa –Sweeny, the Pooka, the Good Fairy, Finn Mac Cool– y otros como Shanahan, Furriskey, Lamont o Casey, quienes «represent a Dublin version of the twentieth-century Irishman» (Henry, 1990: 37). Sin embargo, tales detalles funcionan como apoyo para uno de los aspectos más importantes de la novela: la narración o, más bien, el modo de narrar. En *At Swim-Two-Birds*, desde un primer momento, el narrador –un estudiante anónimo irlandés– afirma lo siguiente: «I reflected on the subject of my sparetime literary activities» (O’Brien, 2001: 91); desde este instante, la novela adopta un tono autorreflexivo, autocrítico, autoconsciente y autodefinitorio, lo que nos induce a pensar que nos hallamos definitivamente ante un caso de metaficción. ¿Qué es la metaficción? ¿Cuáles son los elementos metaficcionales que aparecen en la novela? ¿De qué forma se halla en consonancia con los fundamentos básicos de la metaficción? ¿Cuál es la causa de que el autor haya optado por este medio narrativo? Las próximas páginas del presente artículo se ocuparán de analizar todos estos aspectos en profundidad.

2 DESARROLLO

2.1 APROXIMACIÓN A LA METAFICCIÓN EN *AT SWIM-TWO-BIRDS*

Antes de comenzar a indagar cómo se usa la metaficción en la novela de Flann O’Brien, hemos de definir el término. La *metaficción* es un modo de escritura, un estilo narrativo que investiga el propio proceso de la creación de una obra de ficción. Una definición más precisa es la que Patricia Waugh ofrece en su obra *Metafiction: The Theory*

and Practice of Self-Conscious, donde propone: «Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality» (Waugh, 1984: 2). Esto implica que los fundamentos teóricos de ese proceso de creación de ficción son definidos a partir de la propia práctica de la ficción. Aplicar esta definición general que propone Waugh a la novela de Flann O'Brien puede no resultar en una coincidencia absoluta: mientras que Waugh propone que una obra metaficcional llama la atención sobre su propia condición de creación literaria, en el caso de *At Swim-Two-Birds* observamos algo diferente. Nos encontramos con que el narrador –primera persona, singular– se halla en proceso de escribir una historia. Para mostrarnos cómo va construyendo su obra de ficción, nuestro joven estudiante va exponiendo lo que él llama *extracts*: fragmentos, notas, pasajes individuales que él encuentra en su cuaderno y considera apropiado sacar a relucir en ese preciso instante. Estos fragmentos literarios, académicos o postales se camuflan bajo una máscara de arbitrariedad, pero normalmente tienen algún tipo de sentido o relación con el argumento. Para completar estos pasajes –especialmente en lo que él denomina *biographical reminiscences*– el joven estudiante añade notas de carácter explicativo, informativo, descriptivo o técnico que siempre reflejan un tono irónico. Se asemejan a las notas que un escritor tomaría en un cuaderno que lleva a todas partes, como podemos ver en el siguiente ejemplo:

He suggested that we should drink a number of jars or pints of plain porter in Grogran's public house. I derived considerable pleasure from the casual quality of his suggestion and observed that it would probably do us no harm, thus expressing my whole-hearted concurrence by a figure of speech.

Name of figure of speech: Litotes (or Meiosis) (O'Brien, 2001: 20).

Por ello, podemos determinar que la definición de Waugh previamente expuesta no se aviene al concepto de metaficción que observamos en *At Swim-Two-Birds*: si Patricia Waugh afirma que la obra metaficcional se refiere sistemáticamente a sí misma como producto de ficción, *At Swim-Two-Birds* lo hace de un modo ciertamente peculiar: mediante el uso de, en algunas ocasiones, elementos metafccionales explícitos y, en otras, de elementos de carácter implícito, *At Swim-Two-Birds* se postula como una obra de metaficción. No es una obra metaficcional preceptiva, sino que coloca los fundamentos de la metaficción dentro de un argumento en apariencia descompuesto, donde se juntan diferentes planos de ficción y los personajes entran y salen de cada historia individual a su antojo, mezclándose, juzgándose e interactuando entre ellos. La cuestión del uso de la metaficción de un modo implícito o explícito se ha interpretado desde puntos diferentes en la teoría literaria. La tesis que sostiene Patricia Waugh con respecto a este aspecto es la siguiente: «In novelistic practice, this results in writing which consistently displays its conventionality, which explicitly and overtly lays bare its condition of artifice» (Waugh,

1984: 4). A lo largo de este trabajo observaremos que en *At Swim-Two-Birds* no ocurre exactamente esto, ya que la mayoría de los casos en los que el texto literario se refiere a sí mismo, como entidad con conciencia propia de su existencia, lo hará silenciosamente, sin llamar la atención sobre su estado metaficcional.

Ahora bien, ¿cuáles son los elementos que hacen de *At Swim-Two-Birds* una novela metaficcional? Los veremos en el próximo apartado.

2.2 ELEMENTOS METAFICCIONALES EN *AT SWIM-TWO-BIRDS*

En la página 19 de la novela, Finn Mac Cool, personaje proveniente de la mitología irlandesa, afirma lo siguiente:

Small wonder, said Finn, that Finn is without honour in the breast of a sea-blue book, Finn that is twisted and trampled and tortured for the weaving of a story-teller's book-web. Who but a book-poet would dishonor the God-big Finn for the sake of a gap-worded story? [...] Who but a story-teller? Indeed, it is true that there has been ill-usage to the men of Erin from the book-poets of the world [...] (O'Brien, 2001: 19).

Intencionadamente o no, Finn MacCool introduce en este momento la posibilidad, por parte de un autor, de moldear, de manipular indebida y voluntariamente a un personaje a través de la ficción y, con ello, la práctica de lo metaficcional en la novela. Este hecho será muy importante en *At Swim-Two-Birds*, ya que, desde el momento en el que se presente el personaje de Dermot Trellis –escritor sobre el que el propio narrador escribe– los personajes que aparecerán en las páginas sucesivas serán marionetas controladas por las ideas y pluma de Trellis y no será hasta el momento en el que se las ingenien para drogarle cuando podrán ser libres para decidir sus propias acciones.

Para determinar cuáles son los elementos metafccionales de la novela, hemos de remitirnos, en primer lugar, a la estructura. Según David Cohen, *At Swim-Two-Birds* «can be read as a journal of one academic year in the narrator's life along with selections from the texts he has produced during that time in collaboration with his recreative muse. Thus there is a vaguely chronological sequence behind the anarchic structure of the narrator's novel-within-the-novel» (Cohen, 1993: 210). Por lo tanto, nos encontramos con una novela que presenta una estructura dividida en diferentes planos de ficción:

- a) En primer lugar, tenemos al narrador: un indolente estudiante universitario irlandés que vive en Dublín y pasa la mayor parte de su tiempo hábil tumbado en la cama o escribiendo su novela.
- b) En segundo lugar, el narrador escribe sobre un personaje llamado Dermot Trellis, también escritor, que crea personajes en abundancia para que cumplan diferentes funciones en su novela. Los personajes afirman continuamente –incluso tiene lugar un juicio al final de la novela, con Trellis como acusado y el resto de personajes

como testigos– que Dermot Trellis los ha contratado y empleado en pobres condiciones.

- c) En tercer lugar, Dermot Trellis crea personajes de diferentes procedencias, entre ellos el Pooka MacPhillimey, John Furriskey, Antony Lamont, Paul Shanahan, Mr Casey, Slug, Shorty, the Good Fairy, Fin MacCool y Sheila Lamont. Como bien afirma Cohen, Trellis es «a travesty of the Pygmalion myth» (Cohen, 1993: 210), y crea a Sheila Lamont, una bella joven, a la que viola.
- d) En cuarto lugar, de la esporádica y forzosa relación entre Sheila Lamont y Trellis nace Orlick, un joven que, asimismo, goza de una gran –e innata– destreza en la narración.
- e) En quinto lugar, Orlick escribe unos manuscritos en los cuales Dermot Trellis es apaleado por el Pooka MacPhillimey y juzgado por el resto de personajes.

Como podemos ver, hay una continua interacción entre el segundo, tercer y quinto plano. La figura de Dermot Trellis gira en torno a estos planos de ficción, siendo, como en el segundo plano, el protagonista que se dedica a escribir su novela. En el tercer plano, por otro lado, su actitud es completamente pasiva, ya que es drogado e inhabilitado de sus funciones literarias por Furriskey, Lamont y Shanahan para que así ellos puedan dejar de verse sujetos a las leyes argumentativas de la novela de Trellis; en ese plano, la única acción que ejerce es la de violar a Sheila Lamont y tener un hijo con ella –el resto del tiempo lo pasa en un letargo inducido–. En el cuarto plano, Orlick escribirá una historia, asistido por Furriskey, Lamont y Shanahan, que constituirá el quinto plano de *At Swim-Two-Birds*, donde tiene lugar un juicio en el que se juzga a Trellis por las precarias circunstancias en las que ha mantenido a sus personajes durante la escritura de su novela. La alternancia entre diferentes planos de ficción, la influencia constante de unos en otros y la pluralidad de escritores que aparecen en la obra –comenzando por el propio narrador– se postularían, pues, como el primer elemento metaficcional de la novela. No obstante, hemos de remarcar que la estructura de la novela es un elemento metaficcional introducido implícitamente; por ello, el narrador no pone de manifiesto esta estructura dividida en diferentes planos en ningún momento de la novela, sino que se presenta como un argumento común, lo que induce a confusión al lector cuando, de repente, viaja de la habitación del indolente joven narrador al Red Swan Hotel, por ejemplo. Podemos afirmar que, en este caso, no se cumple lo preceptuado por Waugh con respecto a la aparición de los elementos metafccionales, ya que el texto no está remarcando su identidad como texto literario abiertamente.

Por otro lado, hay que tener en cuenta la importancia de los encabezamientos en la novela; como señala Monique Gallagher, «[T]o help the reader find his way in the multiple alleys of the text, the narrator provides signposts, under the form of frequent headlines» (Gallagher, 1992: 128). Estos encabezados introducen los diferentes fragmentos que el

joven narrador extrae de su novela o de fuentes variadas y nos presenta a medida que la novela avanza. Esta guía narrativa no regentada por capítulos, como es el modo habitual, supone otro elemento metaficcional de carácter indirecto a tener en cuenta. Estos titulares, por llamarlos de algún modo, introducen fragmentos de diferentes tipos; entre ellos, encontramos diferentes manuscritos personales de la propia novela del estudiante, cartas que recibe, citas de libros de temática variada, justificaciones personales del autor en relación al tema sobre el que escribe y diferentes relatos de su propia vida cotidiana; todos ellos se presentan tipográficamente en cursiva, y normalmente se cierran con la frase «conclusion of the foregoing»:

Biographical reminiscence, part the first: It was only a few months before composing the foregoing that I had my first experience of intoxicating beverages and their strange intestinal chemistry. I was walking through the Stephen's Green on a summer evening and conducting a conversation with a man called Kelly, then a student, hitherto a member of the farming class and now a private in the armed force of the King. He was addicted to unclean expressions in ordinary conversation and spat continually, always fouling the flowerbeds on his way through the Green with a mucous deposit dislodged with a low grunting from the interior of his windpipe [...] (O'Brien, 2001: 20).

Con independencia del irónico y satírico lenguaje, en este extracto podemos observar un pequeño relato de la vida del narrador en su tiempo de ocio. Titulado *biographical reminiscence*, lo que Flann O'Brien pretende con estos extractos es separar el primer plano de ficción –es decir, el del estudiante irlandés– del resto, relatándonos la vida del joven narrador durante el periodo de tiempo en el que se halla escribiendo su novela. Según Gallagher:

Although there is an obvious recourse to realism, the narrator's memory only mirrors fragments of reality, coloured by his subjectiveness. Thus rather than a mirror of the external reality the book appears as a mirror of the narrator himself, as an attempt at reflecting his consciousness, with the inclusion of the various assaults from the outside world this consciousness can be subjected to (Gallagher, 1992: 129).

Además, también se ha considerado que el narrador pretende, mediante sus *biographical reminiscences*, ofrecer un relato autobiográfico del propio Flann O'Brien mientras él se hallaba estudiando en el University College de Dublín (Gallagher, 1992: 129). Estos *biographical reminiscences* no siguen ningún tipo de orden cronológico ni se hallan relacionados entre sí, sino que presentan detalles arbitrarios de un año académico del joven narrador en los que siempre hallamos elementos comunes como el aborrecimiento que siente hacia la actitud provocativa de su tío hacia él, conversaciones sobre aspectos culturales con sus compañeros de la universidad, opiniones y reseñas que sus propios compañeros presentan al autor sobre su novela o incursiones a través de los *public houses* y calles de Dublín.

Del mismo modo, esta separación en diferentes niveles narrativos se puede apreciar en algunos extractos que presenta el narrador, como en el siguiente: «*Further extract from my Manuscript on the subject of Mr Trellis's Manuscript on the subject of John Furriskey, his first steps in life and his first meeting with those who were destined to become his firm friends; the direct style [...]*» (O'Brien, 2001: 49). En este caso, es el propio narrador quien define las líneas divisorias entre los diferentes niveles de ficción, siendo él mismo el nivel primigenio del que surgen todos los demás: le sigue Dermot Trellis, el escritor, quien produce al resto de personajes.

Como también habíamos señalado, los extractos que presenta el narrador a lo largo de la historia son de un carácter muy variado, siendo algunos de ellos extractos de libros, como «*Extract from Literary Reader, the Higher Class, by the Irish Christian Brothers*» (O'Brien, 2001: 21), o cartas que él mismo recibe, como «*Mail from V. Wright, Wyvern Cottage, Newmarket, Suffolk*» (O'Brien, 2001: 12). Lo que Flann O'Brien presenta en *At Swim-Two-Birds* mediante el uso de estos elementos no es otra cosa que el mero proceso de escritura de una novela, en el que el escritor se sirve de diferentes fuentes para enriquecer su narración y capta detalles de la realidad y del día a día, que maquilla y convierte en personajes, lugares o ideas. Asimismo, también viene a presentar de algún modo la caótica empresa que puede llegar a suponer escribir una novela, hallándose los manuscritos en lugares diferentes y presentados arbitrariamente hasta que se les concede un orden definitivo. Ése es el propósito principal de la novela: mostrar el proceso de creación de ficción. P.L. Henry lo define en pocas palabras: «*Its theme: how to write a novel*» (Henry, 1990: 37).

Como hemos mencionado previamente, ciertos fragmentos metaficcionales de la novela –al contrario que la mayoría– tenían un carácter más explícito; es decir, se referían más abiertamente al proceso de escribir ficción. Es el caso del siguiente extracto, que muestra el relato de una reflexión literaria sobre narrativa mantenida por el narrador y su amigo Brinsley:

Nature of explanation offered: It was stated that while the novel and the play were both pleasing intellectual exercises, the novel was inferior to the play inasmuch as it lacked the outward accidents of illusion, frequently inducing the reader to be outwitted in a shabby fashion and caused to experience a real concern for the fortunes of illusory characters. [...] The novel, in the hands of an unscrupulous writer, could be despotic. In reply to an inquiry, it was explained that a satisfactory novel should be a self-evident sham to which the reader could regulate at will the degree of his credulity. It was undemocratic to compel characters to be uniformly good or bad or poor or rich. Each should be allowed a private life, self-determination and a decent standard of living. [...] Characters should be interchangeable as between one book and another. The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required, creating

only when they dialed to find a suitable existing puppet. The modern novel should be largely a work of reference (O'Brien, 2001: 25).

Como podemos ver, el propio narrador está exponiendo ciertos elementos de la teoría de ficción que él aplica cuando escribe. Esto se confirma cuando analizamos los preceptos que se proponen en esta discusión y los ponemos en consonancia con el resto de la novela: por ejemplo, el narrador afirma: «[I]t was undemocratic to compel characters to be uniformly good or bad or poor or rich», lo que nos dirige a la despótica actitud de Trellis para con sus personajes. Además, el estudiante propone que los personajes se intercambien entre historias o libros diferentes; esto es claramente apreciable en el uso libre que hace de los personajes que crea Trellis quienes aparecen en historias a las que no pertenecen a su voluntad e intercambian su posición en los diferentes planos de ficción. Sin embargo, aunque este extracto nos presenta algunos detalles de una supuesta teoría narrativa, se ha postulado que Flann O'Brien no siguió ni pretendió seguir en ningún momento esos preceptos: su uso en la novela es puramente narrativo y metaficcional.

Además, siguiendo en la línea de los elementos metaficcionales de carácter más obvio y manifiesto, podemos referirnos al titulado «*Note on Constructional or Argumentive Difficulty*»:

The task of rendering and describing the birth of Mr. Trellis's illegitimate offspring I found one fraught with obstacles and difficulties of a technical, constructional or literary character —so much so, in fact, that I found it entirely beyond my powers. This latter statement follows my decision to abandon a passage extending over the length of eleven pages touching on the arrival of the son and his sad dialogue with his wan mother on the subject of his father, the passage being, by general agreement, a piece of undoubted mediocrity. [...] It may be usefully mentioned here that I had carefully considered giving an outward indication of the son's semi-humanity by furnishing him with only half of a body. Here I encountered further difficulties. If given the upper half only, it would be necessary to provide a sedan-chair or litter with at least two runners or scullion-boys to operate it (O'Brien, 2001: 144).

La temática de este extracto es clara: el narrador está hablando, en el curso de su novela, sobre su propia novela. Dermot Trellis, como avanzamos al inicio de este punto, desgarró el espacio narrativo y violó a una de sus personajes, Sheila Lamont. Esta última, como resultado del acto de violación, da luz a un hijo, Orlick Trellis. El hecho de que un personaje tenga un hijo con su propio autor y que el estudiante sea incapaz de trasladarlo a la narración supondrá un problema: «Naturally, there is an offspring from this improbable union, the realization of which proves such a puzzle to the narrator that he feels the need to justify his actions» (Cohen, 1993: 210). Sin embargo, el propósito principal de esta nota es la de hacer de la metaficción en *At Swim-Two-Birds* algo más llamativo y aparente, en contraste con el resto de elementos metaficcionales que se introducen subrepticamente. A

pesar de las discusiones literarias con sus amigos y las constantes correcciones y valoraciones que ellos hacen de su novela, este extracto expresa las consideraciones del escritor sobre un punto en concreto de la creación de ficción: la superación de los límites de lo verosímil. Además del hecho de que un autor viole al personaje que crea, el retoño nace ya en una edad avanzada, por lo que se produce también una alteración del proceso biológico. No es, por supuesto, la primera vez que ocurre esto en *At Swim-Two-Birds*: el propio John Furriskey, personaje principal de la novela que escribe Dermot Trellis, nació a los veinticinco años. Es en este momento cuando empiezan a tener lugar las interacciones entre los diferentes planos de ficción y cuando Dermot Trellis comenzará a ser realmente odiado por los personajes. Pero dentro de lo metaficcional, es probablemente uno de los fragmentos más interesantes. En estos dos últimos casos, las ideas de Waugh con respecto a la exposición de la metaficción previamente mencionadas en el apartado anterior coinciden con el uso que hace Flann O'Brien de ella: en este momento, el autor se está refiriendo a la novela directamente y sin vacilar. Por otro lado, volviendo al fragmento, con respecto a la supresión del relato del nacimiento de Orlick, el narrador piensa lo siguiente: «It will be observed that the omission of several pages at this stage does not materially disturb the continuity of the story» (O'Brien, 2001: 144). En realidad, lo que el narrador –y, por extensión, O'Brien– pretende es introducir una especie de *deus ex machina*, una solución rápida y definitiva al problema de Trellis. Flann O'Brien parece jugar con este concepto del *deus ex machina* en el momento del nacimiento de Orlick Trellis, quien es recibido del mismo modo que Jesucristo por los Reyes Magos, solo que en este caso el recibimiento es obra de los extravagantes personajes allí presentes:

The Pooka arose with a slight bow and pushed back his chair.

Three hundred thousand welcomes, he said in his fine voice, we are honoured to be here at the hour of your arrival. We are honoured to be able to present you with these offerings on the floor there, the choicest and the rarest that the earth can yield. Please accept them on behalf of myself and my friends. One and all we have the honour to wish you good day, to trust that you had a pleasant journey and that your dear mother is alive and well (O'Brien, 2001: 145).

Por otro lado, en lo que respecta a las previamente mencionadas «notas aclaratorias» – diferentes de los encabezados tanto en extensión como en función–, es necesario definir las como un elemento metaficcional más a tener en cuenta en la novela debido a que su propósito es el de familiarizar al lector con el proceso de la escritura de una novela, con el método que utiliza cada escritor cuando se halla ante el papel. Algo común a todos los escritores es la acción mecánica de tomar una nota en una libreta que siempre se lleva encima cuando una idea viene a la mente; es eso lo que tratan de representar estas notas. A lo largo de la novela, vemos que predominan principalmente en los «biographical

reminiscence» y que son de diferentes tipos y cumplen papeles distintos, si bien cuentan todas con un rasgo en común: la ironía.

En primer lugar, hemos de remitirnos a las notas descriptivas. Son las que más predominan y su función es, básicamente, la de completar la descripción de un enunciado o una afirmación sin extenderse en la narración. El objetivo de estas notas no es sino alejar un estilo realista del plano narrativo, dejándolo fuera y colocándolo aparte como un elemento externo cuya única utilidad es estética. Por ejemplo, el narrador se ocupa en muchas ocasiones de realizar un retrato preciso de su tío, centrándose especialmente en los detalles físicos y psicológicos que más desagradado le causan: «*Description of my uncle*: Bluff, abounding in external good nature: concerned-that-he-should-be-well-thought-of: holder of Guinness clerkship the third class» (O'Brien, 2001: 92) o «*Description of my uncle*: Red-faced, bead-eyed, ball-bellied. Fleshy about the shoulders with long arms giving ape-like effect to gait. Large moustache. Holder of Guinness clerkship the third class» (*ibid.* 10) son buenos ejemplos. Su tío es, principalmente, el objeto de esta especie de bromas metaficcionales, aunque normalmente encontramos otras notas descriptivas, como el preciso retrato que hace del UCD:

Description of College: The College is outwardly a rectangular plain building with a fine porch where the midday sun pours down in summer from the Donnybrook direction, heating the steps for the comfort of the students. The hallway inside is composed of large black and white squared arranged in the orthodox chessboard pattern, and the surrounding walls, done in an unpretentious cream wash, bear three rough smudges caused by the heels, buttocks and shoulders of the students (O'Brien, 2001: 33).

En segundo lugar, hemos de mencionar un conjunto de notas especialmente peculiar que engloban bajo la denominación de "Nature of". Con este tipo de notas, lo que se pretende es proporcionar una explicación del porqué de una acción que acaba de ocurrir. Normalmente, se hallan en cierta relación con las descriptivas ya que detallan en mayor grado la apariencia de un objeto; sin embargo, su propósito es puramente explicativo e irónico.

Faith, he said, you would want to be a clever man to do that, Mr Corcoran. That would be a miracle certainly. Tell me this, do you ever open a book at all?

This I received in silence, standing quietly by the table.

Nature of silence: Indifferent, contemptuous (O'Brien, 2001: 92).

Las notas que aparecen en la novela son, de algún modo, un elemento metaficcional implícito, ya que no se refieren directamente al hecho de escribir ficción exponiendo ideas o preceptos de escritura abiertamente, sino que su función consiste en hacer imaginar al lector cómo se construye una novela mediante el uso, en este caso, de notas aclaratorias. Se puede inferir, por lo tanto, que el autor no pretende colocar al lector ante el producto final,

ante la novela finalizada, sino a lo que el propio James Joyce solía denominar como *work in progress* refiriéndose a *Finnegans Wake*. En la anterior nota podemos ver que, de algún modo, adjetiviza al sustantivo *silence*, otorgándole unos rasgos y características propias. Este conjunto de notas son bastante comunes y suelen aparecer a lo largo de la novela asiduamente en los *biographical reminiscences*, y son de extensión variada. En el siguiente ejemplo, podemos observar como el narrador presenta un encuentro entre su amigo Brinsley y su tío mediante el uso de estas características notas:

Description of my uncle: Rat-brained, cunning, concerned-that-he-should-be-well-thought-of. Abounding in pretence, deceit. Holder of Guinness clerkship the third class.

In a moment he was gone, this time without return. Brinsley, a shadow by the window, performed perfunctorily the movements of a mime, making at the same time a pious ejaculation.

Nature of mime and ejaculation: Removal of sweat from brow; holy God (O'Brien, 2001: 30).

Además de este tipo de notas que, como su propio nombre indican, definen la naturaleza de alguna acción, persona u objeto, encontramos otro tipo cuyo uso parece tener un marcado carácter metalingüístico, al definir las figuras retóricas que cada individuo usa en su habla. Normalmente, el narrador suele anticipar que la persona ha utilizado una figura retórica y, en lugar de referirse a ella explícitamente, recurre a anotar bajo el párrafo el tipo y nombre. La nota «*Name of figure of speech: Anadiplosis (or Epanastrophe)*» (O'Brien, 2001: 94), por ejemplo, se usa para describir el habla en un momento concreto del tío del narrador, que utiliza la mencionada figura retórica para repetir un grupo de palabras, aparentemente sin intención. Es muy común a lo largo de la novela que el narrador mencione el uso de figuras retóricas variadas por parte de su tío, como en el siguiente caso:

I noticed that in repeating idleness, my uncle had unwittingly utilized a figure of speech usually designed to effect emphasis.

Name of figure of speech: Anaphora (or Epibole) (O'Brien, 2001: 213).

El uso de este tipo de fórmulas metaficcionesales no tiene un carácter técnico sino más bien irónico. El narrador no pretende engrandecer a su tío como un docto orador, sino exponer su despreocupación a la hora de hablar y su falta de técnica retórica: el uso de la palabra *unwittingly* es bastante claro en este caso.

El empleo de diferentes elementos metaficcionesales a lo largo de la novela es, en la mayoría de los casos, tácito y poco evidente; en otros casos, el narrador adopta un tono más abierto y los elementos metaficcionesales que usa se exponen de un modo más explícito: el narrador no pretende definir la novela como un ente autoconsciente que se refiere a sí mismo en todo momento, o que muestra una preocupación extrema por ensalzar el arte de la ficción. Si bien la novela en concreto parece encasillarse como un rígido monumento en

honor a la escritura, esa expresión se oculta bajo una densa –si bien confortable– capa de ironía y sátira. Sin embargo, la pregunta es: ¿qué se oculta en realidad bajo ese velo de metaficción? La metaficción como recurso narrativo no es usada comúnmente debido a la restricción temática que supone dedicar una novela a hablar sobre la novela en sí misma, aun sin contar el gran océano de experimentación y originalidad que se abre ante el escritor. Sin embargo, Flann O’Brien se basa en ese medio narrativo en *At Swim-Two-Birds*, explotando sus posibilidades hasta límites nunca antes explorados y proponiendo soluciones exacerbadas, pero extremadamente ingeniosas y divertidas. Por lo tanto, además de determinar los elementos metaficcionales de los que el autor se sirve para construir el caótico universo de *At Swim-Two-Birds*, hemos de buscar una causa, una explicación a tal intrépida empresa metaficcional. Al principio del presente artículo nos referíamos a Joyce y a la cuestión del exilio: en su afán por desasirse de las férreas y opresivas cadenas del Catolicismo y por buscar el máximo desarrollo artístico, el producto que de ello surgió fue la creación de obras consideradas monumentos a la experimentación artística. El caso de Flann O’Brien quizá pueda ser enfocado desde el punto de vista contrario. Si lo que condicionó la obra de Joyce fue su temprano exilio, el hecho que definiría la de Flann O’Brien –y, en concreto, *At Swim-Two-Birds*– fue su permanente estancia en Irlanda, desde su nacimiento hasta su muerte.

Es necesario precisar que, cuando hablamos de Flann O’Brien, no estamos tratando con una persona extrovertida: en *No Laughing Matter: The Life and Times of Flann O’Brien*, Anthony Cronin describe a O’Brien como una persona tímida, huidiza, introvertida, que en un futuro tendría problemas de alcoholismo. Durante su infancia, era sistemáticamente rechazado por los chicos de su edad debido a su casi incapacidad de hablar el inglés apropiadamente –consecuencia directa de la obstinación de su padre en escolarizarlo exclusivamente en irlandés– y la comunicación con su padre no llegaba a completarse. Todo esto, en lugar de desencadenar el efecto obvio, que podría haber sido algo similar a lo que ocurrió a Joyce, hizo crecer y endurecer las ya reforzadas raíces de O’Brien con Irlanda. Tanto fue así que la influencia de su padre y del entorno hizo de él un nacionalista reafirmado, incluso en su época universitaria, ya que, como Cronin bien afirma, «he did not have a problem in relation to Catholicism inasmuch as he was a believer all his life; and he did not have a problem in relation to nationalism because basically and instinctually as well as by heredity he was a nationalist, at least of sorts» (Cronin, 1990: 57). ¿Cuál es el resultado de todo esto? En su vida –remitiéndonos de nuevo a las palabras de Cronin citadas al principio del artículo–, el «finalmente volverse loco en su torre de marfil»; en la práctica literaria, artificios tan poco comunes como la metaficción. Lo que se propone es que, durante su vida, la dedicación literaria de Flann O’Brien funcionó como una especie de escudo ante la opresiva realidad que le rodeaba. Aun viviendo en Dublín inmerso en el limbo cultural irlandés, lo cierto es que el autor no había elegido vivir en ese tipo de contexto. Él, como plantea Cronin, no había decidido por cuenta propia ser nacionalista, ni

mucho menos católico: era la realidad que le había acompañado desde su nacimiento. Consecuencia de esto es *At Swim-Two-Birds*. La novela, desde un punto de vista interpretativo, se puede plantear como una especie de retroalimentación, como si el propio Flann O'Brien hubiera intentado refugiarse en su creación. A partir de la jocosa sociedad irlandesa, Flann O'Brien crea varias realidades diferentes, cada una con sus desequilibrios y su falta de lógica. Todo cobra sentido si se analiza la intrincada composición y estructura de la novela, el ingenioso –si bien, en ocasiones, oscuro y difícil de comprender– humor o lo alocado de la trama y los personajes. Además, la metaficción en Flann O'Brien no es un fenómeno exclusivo de *At Swim-Two-Birds*; su segunda novela, *The Third Policeman*, aunque en diferente grado, también muestra ciertos matices metaficcionesales que no se deben pasar por alto. Concretamente, en el caso de Flann O'Brien es probable que el uso de elementos tan intrincados como la metaficción venga dado por una necesidad de escapar de esa realidad irlandesa, que produjo tantos sentimientos ambiguos entre los escritores de la época.

CONCLUSIONES

El presente trabajo ha pretendido esclarecer los confusos mecanismos metaficcionesales de la novela *At Swim-Two-Birds* y las diferentes tipologías que se dan a lo largo de la novela. Para ello, hemos asentado las bases para definir la metaficción como estilo narrativo y, desde ahí, aproximarnos al uso de lo metaficcional en la novela objeto de análisis. Estos elementos metaficcionesales, de misceláneo carácter, se pueden apreciar claramente en la estructura interna de la novela, en la que se dan diferentes planos de ficción; en el uso formal de mecanismos separadores de los planos de ficción, en este caso los encabezados y los diferentes extractos; y en la aparición de elementos como las notas de tipología variada, que acentúan aún más el uso de la metaficción. Como hemos determinado al final del apartado anterior, el uso de la metaficción en *At Swim-Two-Birds* puede ser consecuencia directa de la vida irlandesa de Flann O'Brien, tan diferente de la experiencia en el exilio de sus coetáneos.

Uno de los detalles importantes a tener en cuenta es, de nuevo, que la metaficción es una herramienta que Flann O'Brien utiliza tanto implícita como explícitamente. Sin embargo, también es necesario señalar que el propósito de la novela es claro: cómo escribir una novela y representar el proceso de creación narrativa. Todo este rico fondo de apariencia modernista se halla imbuido, asimismo, de rasgos culturales posmodernistas que convierten a la novela en una especie de puente entre los dos movimientos. No obstante, lo que predomina en *At Swim-Two-Birds* es, sin duda, la experimentación, la búsqueda de lo insólito, lo descabellado y, al mismo tiempo, lo profundamente intelectual. *At Swim-Two-Birds* es muchas cosas, pero especialmente una obra maestra de la literatura universal de

principios del siglo XX, y su autor, uno de los más importantes representantes –junto a Joyce y Beckett– de la literatura irlandesa de la primera mitad del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COHEN, D. (1993), «An Anatomy of the Novel: Flann O'Brien's "At Swim-Two-Birds"», *Twentieth Century Literature* 39: 208-229.
- CRONIN, Anthony (1990), *No Laughing Matter: The Life and Times of Flann O'Brien*, London: Paladin.
- GALLAGHER, M. (1992), «Reflecting Mirrors in Flann O'Brien's "At Swim-Two-Birds"», *The Journal of Narrative Technique* 39: 128-135.
- HENRY, P.L (1990), «The Structure of Flann O'Brien's "At Swim-Two-Birds" », *Irish University Review* 20: 35-40.
- JOYCE, James (2003), *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York: Penguin.
- O'BRIEN, Flann (2001), *At Swim-Two-Birds*, London: Penguin.
- WAUGH, Patricia (1984), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious*, Florence: Routledge.

MARÍA TERESA LEÓN Y DOÑA JIMENA, MUJERES DE ESPAÑA

CASTILLO ROBLES, María José*
maria.kast@hotmail.com

Fecha de recepción:
6 de julio de 2013

Fecha de aceptación:
23 de julio de 2013

Resumen: El principal objetivo de este artículo es analizar la biografía de doña Jimena publicada por María Teresa León en 1960 con el título *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes*. En esta biografía los datos históricos conocidos sobre doña Jimena se imbrican con episodios procedentes de fuentes literarias. Además, María Teresa León encarna en doña Jimena dos de los motivos temáticos recurrentes en su producción literaria: la guerra civil española y el exilio del bando republicano. Y lo hace desde una perspectiva feminista, con un énfasis especial en la vida cotidiana de las mujeres, que viven de una manera particular tanto las guerras en las que participan sus maridos como el destierro, al que los acontecimientos políticos las abocan.

Palabras clave: María Teresa León – Doña Jimena – El Cid – Biografía- Crítica literaria

Abstract: The main objective of this paper is to analyze Doña Jimena's biography which was published by María Teresa León in 1960 and entitled *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes*. In this biography, historical data about Jimena coexist with episodes from literary sources. Moreover, Jimena embodies two recurring thematic motifs in María Teresa León's literary works: the Spanish Civil War and the Republican exile. And so from a feminist perspective, with special emphasis on women's daily lives, who suffer in a particular way both wars and exile involving their husbands.

Keywords: María Teresa León – Doña Jimena – El Cid – Biography – Literary Criticism

* Este trabajo ha sido realizado durante el período de tutela académica dentro del programa de doctorado «Estudios Superiores de Lengua y Literatura», del que es responsable el Dpto. de Filología de la Universidad de Almería, y ha contado con la guía de la Dra. Isabel Navas Ocaña, profesora del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de dicha universidad.

1 JIMENA: PERSONAJE HISTÓRICO Y LITERARIO

La investigación histórica siempre ha utilizado la literatura como fuente de conocimiento, pero el historiador no puede olvidar que la literatura es heredera de una época, que el autor del texto literario está mediatizado por su entorno y que al convertir la historia en literatura, consciente o inconscientemente, expresa su subjetividad (Franco Rubio, 2008: 17). El personaje literario se crea a partir del histórico, pero insertando a este último en el contexto histórico y social del autor del texto literario, esto es, acomodándolo a su época y utilizándolo según los intereses del momento. Podemos ver un ejemplo claro en la Doña Jimena del *Cantar*, que aparece como una mujer honesta y virtuosa, mientras que la Doña Jimena del romancero se muestra impetuosa y lujuriosa (Navas Ocaña, 2008)¹. Dice Gloria A. Franco Rubio que la interpretación de los hechos históricos se hace desde la realidad de la época del autor, desde su ideología y mentalidad:

En este sentido, es muy importante saber captar la transposición de la subjetividad del autor, situando en otro tiempo histórico del pasado una casuística y una problemática que, en realidad, no tenían cabida en aquel período pero que le va a permitir elaborar un discurso acorde a la situación de su tiempo proporcionándole la oportunidad de reflejar su propia versión (2008: 24).

Y añade que si el autor es una mujer, probablemente cuestione los modelos que ha ido ofreciendo la sociedad, y entonces la creación literaria será «un ejercicio utópico y/o reconstructivo de esa realidad en la que se encuentra inmersa» (2008: 29).

María Jesús Fuente también reflexiona sobre la importancia de las fuentes literarias para conocer la historia de las mujeres:

La lectura de estas fuentes hay que hacerla, pues, con cautela. Si hay que desconfiar de su fidelidad histórica, no se puede olvidar que la imagen de las mujeres que han transmitido a lo largo de las generaciones, aunque haya sido en parte tergiversada ha podido mantener vivos algunos valores que sobrevivan a través de los siglos (2008: 96).

¹ Isabel Navas destaca el hecho de que la Doña Jimena del *Cantar* quiera casarse con el Cid, quien ha matado a su padre, para solucionar un conflicto de índole política, mientras que en el romancero este suceso se trata como una consecuencia de la poca inteligencia de las mujeres, de su poco sentido común. Añade que «la Jimena del cantar de gesta, modelo de sumisión y pasividad, adquiere en lo que se ha considerado “la continuación de la tradición épica”, es decir, en las crónicas y en los romances, un mayor protagonismo que contradice en cierta medida dicho modelo. Aparece como una mujer activa, capaz de expresar sus deseos y de defender sus derechos, y se muestra mucho más proclive a evidenciar emociones» (2008: 327-328).

Pues bien, en *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes* (1960), María Teresa León reconstruye la realidad de Doña Jimena para hablar de su tiempo y de sus propias preocupaciones.

De la Jimena histórica poco se sabe. María Teresa León utiliza los datos sobre la materia cidiana proporcionados por Don Ramón Menéndez Pidal en *La España del Cid* (1967). Jimena era hija de Diego, conde de Asturias o de Oviedo, y de Jimena, hija de Alfonso V de León, y por tanto nieta de Alfonso V de León y prima de Alfonso VI (Smerdou Altolaquirre, 2004: 27) o, según las teorías de Menéndez Pidal (1967: 173), bisnieta de Alfonso V y sobrina de Alfonso VI. Majorie Ratcliffe (1981: 239) dice que el padre de Jimena se llamaba Diego Rodríguez, conde de Oviedo, y la madre, de nombre Cristina, por la que heredaba el linaje real, era nieta de Alfonso V, por lo que Jimena Díaz era prima de Alfonso VI. En cualquier caso, Jimena descende de la realeza.

No se conoce con precisión la fecha de nacimiento de Jimena, pero teniendo en cuenta que en esta época las mujeres se casaban con quince o dieciséis años, Jimena hubo de nacer entre 1056 y 1058² y probablemente fue educada junto a las infantas Elvira y Urraca en la corte de León y Castilla, donde debió de conocer al Cid (*ibid.*: 239). El casamiento de Jimena con Rodrigo Díaz, hijo de Diego Laínez y de la hija de Rodrigo Álvarez³, se celebró en el año 1074 y obedecía a una estrategia política, «una alianza reconciliadora entre castellanos y leoneses» (Menéndez Pidal, 1967: 174). Fruto de este matrimonio nacieron tres hijos: Diego, Cristina y María⁴.

Existe una teoría, que parece estar avalada más por la tradición literaria que por los datos históricos, sobre el matrimonio de Rodrigo Díaz con Jimena Gómez, hija de don Gómez de Gormaz. El benedictino fray Prudencio de Sandoval, que en el siglo XVII intentó distinguir lo que había de verdad histórica y de leyenda en los episodios cidianos, descubrió

² Gonzalo Martínez Díez (2010) también establece la fecha de nacimiento del Cid partiendo del año en que contrajo matrimonio. En su opinión, el Cid nació en 1048 y no en 1043 como indica Menéndez Pidal, pues si se casó en 1074, no es posible que en aquella época lo hiciera con más de treinta años, a no ser que hubiera enviudado. Según Majorie Ratcliffe, a causa de las luchas fratricidas entre los sucesores del rey Fernando, el matrimonio entre Rodrigo y Jimena pudiera haberse visto retrasado.

³ Según Menéndez Pidal (1967: 107), Diego Laínez era descendiente de Laín Calvo, uno de los jueces que habían sido elegidos por los castellanos para gobernar Castilla cuando ésta se rebeló contra el rey de León. Gonzalo Martínez Díez (2010), sin embargo, piensa que esa historia es fruto de la leyenda y que se inventó para ligar a Laín Calvo con el linaje del Cid y no al revés. Respecto a la madre del Cid, Menéndez Pidal (1967: 108) dice no saber cómo se llamaba, pero sí que era hija de Rodrigo Álvarez. Martínez Díez (2010) plantea la posibilidad de que se llamara Teresa. María Teresa León (1960: 76), cuando habla de la genealogía del Cid, le atribuye el nombre de Teresa a la abuela del Cid.

⁴ Cristina y María reciben en el *Cantar* el nombre de doña Elvira y doña Sol respectivamente.

en el convento benedictino de San Juan de la Peña una tumba que contenía los restos de Jimena Gómez, en cuyo epitafio se decía que era la esposa del Cid: «Hic resquiescit Eximinia Gomez, mulier Roderici Cid, vulgo Ruy Diaz» (*apud* Ratcliffe, 1981: 240). Este hecho llevó a Sandoval a pensar que el Cid se había casado dos veces, la primera, con Jimena Gómez, y la segunda, con Jimena Díaz. Otros estudiosos como Risco pensaron que la inscripción era apócrifa, producto de la imaginación del siglo XIII. (*ibid.*). Ratcliffe no cree que esta teoría sea tan descabellada, teniendo en cuenta de nuevo la fecha en que Jimena Díaz y Rodrigo contrajeron matrimonio (1074), pues para entonces el Cid tendría más de treinta años y es muy probable que hubiera enviudado o incluso que se hubiera divorciado, lo cual era posible en la Castilla del siglo XI. Y añade que Diego, el hijo del Cid, pudo haber sido fruto de ese supuesto primer matrimonio⁵.

Menéndez Pidal (1967) desestima la hipótesis de Sandoval y de los que creyeron en ella, como fray Juan de Arévalo, Berganza, Pereira Bayam, Johann von Müller y Monseignat, pues piensa que no quisieron desprenderse del más famoso episodio de la leyenda cidiana. Él, en cambio, lo atribuye a los juglares tardíos y a la imaginación de los poetas. La leyenda es la siguiente: Rodrigo Díaz tuvo lid con el conde don Gómez de Gormaz porque había agraviado a su padre. En este duelo, Rodrigo mató al conde y luego Jimena Gómez, hija del conde muerto, se presentó ante el rey Fernando pidiendo justicia y rogándole que, para poder perdonar el homicidio, la casara con Rodrigo.

Como vemos, la literatura se mezcla con la historia y, aunque la épica castellana sea considerada como realista, es difícil desemparejarlas. Además, es fundamental que no perdamos la perspectiva de la función de la épica, que no era otra que la de engrandecer la figura del héroe, por eso las mujeres ligadas a él no podrán aparecer como osadas, pues le harían sombra, le robarían protagonismo. De ahí que la Jimena del *Cantar* y sus hijas sean sumisas, porque de esta manera ayudan a «perfilar la personalidad heroica del Cid» (Navas Ocaña, 2008: 343).

El hecho de enaltecer al héroe da lugar a que se tergiversen episodios reales o incluso a que se omitan. Por ejemplo, en el *Cantar* no se hace ninguna referencia a Diego, el hijo de Rodrigo y Jimena. Bluestine concluye que la presencia masculina de Diego hubiera suplido la ausencia del padre en el destierro y, por lo tanto, hubiera mermado la tensión dramática. Igualmente el autor del poema no se refiere en ningún momento al suceso histórico de que

⁵ Más adelante, Ratcliffe (1981: 251) señala que Diego, el hijo de Rodrigo y Jimena, nació en julio del año 1075 y que este dato es obviado por el *Cantar de Mio Cid*, pero no por la *Primera Crónica General* ni por otras crónicas posteriores.

Jimena defendiera Valencia⁶ una vez muerto el Cid, pues de haberlo hecho se hubiera empequeñecido la figura del guerrero (Navas Ocaña, *ibid.*: 344). Sin embargo, lo que no se omite, sino todo lo contrario, es el papel de esposa y madre de doña Jimena.

Sobre la historicidad del *Cantar* se ha escrito mucho y se han emitido juicios contrarios. Lo que parece claro es que el *Cantar* no dispone de la libertad creadora de la épica francesa, pero tampoco sería acertado considerarlo una crónica. Martín de Riquer apostilla que «las gestas son esencialmente la historia para el pueblo, el cual no pretende distinguir entre lo cierto y lo tradicional, y al lado de datos seguros admite leyendas bellas, y para quien el pasado no tiene un valor simplemente informativo sino, en gran manera, ejemplar» (1994: 34). Así, junto a lo histórico, aparecen otros episodios legendarios como el de las bodas de las hijas del Cid con los infantes de Carrión o la afrenta del robleal de Corpes.

Así pues, a diferencia del Cid, que conserva sus rasgos de héroe épico, Jimena va transformando su temperamento y asumiendo a través de distintos textos literarios los cambios ideológicos de cada época. Esto sucede porque los personajes femeninos de la épica, al contrario que los masculinos, que se presentan como «héroes rotundamente acabados, circunscritos al pasado más absoluto y sin posibilidad ninguna de cambio», admiten variantes, ya que están menos identificados con los valores patriarcales y llegan a ser «agentes de cambio cultural» (Navas Ocaña, 2008: 329). Por ello, cuando se recrea la historia cidiana en la literatura, los valores del Cid, nuestro héroe nacional por excelencia, no se ven apenas alterados, mientras que el personaje de doña Jimena permite desarrollar nuevas cuestiones y presentar conflictos diferentes, acordes a la realidad del autor. Ratcliffe señala que «la Jimena literaria se presta a todas las épocas, a todos los ideales y responde a las necesidades del autor, de la época y del público» (1992: 673). De hecho, a partir del siglo XIII, con la llegada de la poesía cortesana y los nuevos intereses del ser humano, que se van alejando de la vida bélica y se detienen cada vez más en el ámbito de los sentimientos, Jimena deja de ser «el personaje paradigmático de la épica», un pilar básico para el héroe, y pasa convertirse en un personaje vivo (Navas Ocaña, 2008: 328-329)⁷.

⁶ Según Menéndez Pidal (1967), el reino de Valencia fue sostenido por Jimena durante casi tres años después de la muerte del Cid.

⁷ La finalidad de la literatura, paralela a los intereses de la sociedad, es muy diferente en los últimos siglos de la Edad Media en los que la literatura comienza a ser entendida como entretenimiento. Sin embargo, la épica tenía un sentido didáctico, era el vehículo para ilustrar las conductas sociales. Menéndez Pidal dice al respecto: «La épica no es un ocioso divertimento, es arte para la vida, para la vida pública, [...] para levantar el ánimo a pensamientos hazañosos» (*apud* Ratcliffe, 1981: 2).

La Jimena de la literatura medieval, con excepción del *Cantar*, donde su función es ser un apoyo para que el héroe luzca, se presenta de forma muy humana. La *Historia Roderici*, la *Primera Crónica General*, la *Crónica de los Veinte Reyes*, las *Mocedades de Rodrigo*, la portuguesa *Cronica Geral de Espanha* o los romances se acercan bastante a la Jimena histórica (Ratcliffe, 1992: 674).

Además de la clara diferencia entre la Jimena del *Cantar* y la del romancero (Navas Ocaña, 2008), podemos ver otros ejemplos de cómo el personaje literario es utilizado en distintos contextos históricos y sociales. *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro parte de la muerte del Conde Lozano, padre de Jimena, a manos de Cid, para desarrollar en su obra la problemática del honor (*ibid.*: 329), y precisamente el personaje de Jimena es el que plantea el conflicto con su queja, «¡Ay, santo honor, mucho vales, / pero a mí mucho me cuestas!» (García Lorenzo, 1978: 35), debatiéndose entre el amor al héroe y la ley del honor. También en *La jura de Santa Gadea* de Hartzenbusch y *Anillos para una dama* de Antonio Gala, el personaje de Jimena se crea partiendo de la realidad del autor, y por ello es natural que:

la romántica Jimena de Hartzenbusch enfatice la pasión amorosa, y que, en fin, la contemporánea Jimena de *Anillos para una dama*, creada apenas unos años antes de la muerte de Franco, se interrogue sobre cómo vivir tras la desaparición de quien ha sido el guía espiritual de su pueblo, y acabe por rebelarse contra la Jimena que envejeció a la sombra del héroe, confesando su amor, ahora libremente elegido, por Minaya (Navas Ocaña, 2008: 329).

Por su puesto, como veremos a lo largo de este trabajo, *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes*, sirve de vehículo para que María Teresa León exprese la angustia del destierro y ponga de manifiesto la problemática de las mujeres españolas.

2 EL CID EN LA ESPAÑA DE 1939

La obra literaria no opera en el vacío sino que se inserta en el orden lineal y permanente de la tradición. Entre ambas se establece una relación dialéctica, pues el presente modifica el pasado y el pasado se prolonga en el presente, que tiende a liberarse de lo discontinuo mediante la simultaneidad y a crear con lo ya creado un mundo nuevo (López Castro, 2008: 455).

¿Qué modificaciones sufre el pasado cidiano a partir de 1939? ¿Qué se prolonga de ese pasado en el presente? Tanto franquistas como republicanos exaltaron la figura del Cid Campeador como símbolo de la identidad nacional, aunque lo hicieran por motivos

distintos y desde ópticas diferentes: los primeros destacaron la faceta guerrera del conquistador, patriota y fiel al rey, que consiguió grandes victorias para unificar España, y los segundos se fijaron en el lado más humano del militar, en los sufrimientos por los que tuvo que pasar al ser injustamente desterrado. Por ello, los escritores republicanos españoles que sufrieron el exilio encuentran en el Cid y en su esposa doña Jimena un espejo donde mirar sus desconsuelos, pues representan la nostalgia por la patria y el deseo del regreso.

El Cid se ha asociado en muchas ocasiones a los valores tradicionales y conservadores. No en vano el Estado franquista lo utilizó para legitimarse. La visión del Cid que se ha transmitido desde algunas obras literarias, como por ejemplo *Los paladines iluminados* de Salaverría (1926), nos muestran al héroe como un símbolo guerrero, conquistador de tierras y «defensor de un estricto y jerarquizado orden social» (Mateos, 2001), visión mucho más compatible con un Estado dictatorial que con una sociedad democrática.

Las teorías de Ramón Menéndez Pidal, quien destacó el patriotismo y la fidelidad del caballero al rey, fueron utilizadas por el franquismo para sus fines propagandísticos. El enfoque que Menéndez Pidal ofrece del Cid como héroe nacional «contribuyó, aunque ésta no fuera su intención primitiva, a alimentar la necesidad de un caudillo militar que devolviese a España la unidad de destino histórico e imperial» (López Castro, 2008: 458).

Por otro lado, los exiliados volvieron los ojos al caballero medieval que, aun siendo leal, fue injustamente tratado y expulsado de su tierra:

Para los exiliados, el Cid es uno de los eslabones más fuertes de la cadena que los anuda a aquella tradición cultural, transfigurada ya en una España ideal de la que se sienten herederos y legítimos representantes, y su propia experiencia histórica no haría más que acentuar la identificación con el héroe poético e histórico cuyo relato comienza con un destierro. Pocos personajes de la cultura nacional podían encarnar tan ajustadamente la metáfora del exiliado como Rodrigo Díaz de Vivar, imagen ideal del hombre justo que, por traición, sufre un amargo destierro cuya adversidad sabrá superar gracias a su independencia y sus capacidades propias. [...] Por eso la sombra del Campeador acompaña la dispersión española de 1939, sobre todo en su periplo americano, donde la lengua común y la tradición compartida eran tierra abonada para que calaran las nuevas formulaciones del mito que proponen los escritores del exilio (Mateos, 2001: 132-133).

El tema del Cid es muy frecuente en los escritores del 27, preocupados por unir la tradición con la innovación, incluso antes de que llegaran los difíciles años del exilio: desde Federico García Lorca y Miguel Hernández, en cuyas obras hay menciones al héroe

castellano⁸, pasando por Pedro Salinas, que, además de la versión modernizada del *Poema de Mío Cid*, escribió tres ensayos sobre la materia⁹, hasta Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Jorge Guillén y Rafael Alberti¹⁰ (Díez de Revenga, 2001-2002; Mateos, 2001; López Castro, 2008, Mata Induráin, 2009).

Mientras que en el bando nacional el Cid interesaba para insistir en la unidad de Castilla y de España¹¹, durante la guerra civil Rodrigo Díaz de Vivar fue para los republicanos un símbolo de resistencia y de defensa¹². Ya en el exilio, el héroe aparece en la literatura como un ejemplo de grandeza humana con el que los desheredados de la tierra española se identifican, pues, ya lo predijo Unamuno, «como el Cid tendrán que salir los españoles venideros de su solar, para ganar las batallas de España» (*apud* Mateos, 2001: 133).

El tema del Cid está muy presente en la obra de Rafael Alberti. El mito castellano aparece en la poesía del escritor gaditano una vez en el exilio. A principios del verano de 1939 compra en París *El Cantar de Mío Cid. El Romancero del Cid*. Poco después, «entre Francia, el mar y la Argentina» escribió «Como leales vasallos», que forma parte del libro

⁸ Díez de Revenga (2001) se refiere a una carta que Federico García Lorca escribe a su amigo Jorge Zalamea en 1928 en la que dice: «¡Pero me defiendo! Soy más valiente que el Cid (Campeador)»; y menciona especialmente el texto que dedicó en *Impresiones y paisajes* a doña Jimena con motivo de su visita al monasterio de San Pedro de Cardeña: «La figura amorosa de Jimena que describe la formidable leyenda aún parece esperar al caballero más amante de las guerras de su corazón, y esperar siempre, como esperan los Quijotes a sus Dulcineas, sin notar la espantosa realidad». En el caso de Miguel Hernández, el Cid Campeador aparece en dos de sus poemas: «Abril gongorino», perteneciente a *Poemas sueltos*, y «Llamo a la juventud», incluido en *Viento del pueblo*.

⁹ «La reproducción de la realidad: El *Poema de Mío Cid* y un romance viejo», que forma parte de *La realidad y el poeta* (1940), «El *Cantar de Mío Cid*, poema de la honra» (1945) y «La vuelta al esposo: ensayo sobre estructura y sensibilidad en el *Cantar de Mío Cid*» (1947). El tema esencial del segundo de estos ensayos es el destierro. Salinas se identifica con el héroe desterrado que tiene que recuperar la honra que el rey y los infantes de Carrión le han quitado.

¹⁰ Dámaso Alonso, «Estilo y creación en el *Poema del Cid*» (1941); Gerardo Diego, «El ritmo en el *Poema del Cid*» (1943). El poema de Jorge Guillén dedicado al Cid se titula «Al margen del *Poema de Mío Cid*. El juglar y su oyente». Años más tarde, en su libro *Homenaje* hay otro poema dedicado a «Doña Jimena» además de una cita que procede del *Poema de Mío Cid*: «Las palabras son puestas, los homenajes dados son» (Mata Induráin, 2009: 394).

¹¹ López Castro (2008: 459) hace referencia a la obra de Nicolás Sanz y Ruiz de la Peña, *Romancero de la Reconquista* (1937), donde se compara la época del Cid y la de Franco.

¹² Podemos encontrar ejemplos en la prensa diaria de la época. El diario *Ahora* publicó en diciembre de 1937 un artículo anónimo titulado «El Cid, forjador de España y de su independencia», donde se destacan las batallas del caballero medieval contra moros y alemanes (Mateos, 2001: 136).

Entre el clavel y la espada (1941). Es una serie de ocho poemas dedicados al Cid como hombre derrotado y desterrado. Alberti encabeza y cierra cada poema con una cita del poema medieval, estableciendo así un paralelismo entre los sentimientos del héroe, ahora más humano, y los suyos propios. Años más tarde escribió el texto *Cantar de Mío Cid: Cantata heroica en tres episodios*, una obra inédita e inacabada que atesora la Biblioteca Nacional de España (Mateos, 2001: 138; López Castro, 2008: 459; Mata Induráin, 2009: 394).

3 EL CID Y DOÑA JIMENA EN LA OBRA DE MARÍA TERESA LEÓN

En la Quinta del Mayor Loco, junto al Paraná, volví a ver pájaros de enormes alas. Allí escribí las páginas de Doña Jimena Díaz de Vivar. Mientras Rafael navegaba por el río su angustia española, yo regresaba a mi infancia donde el cuento del Cid aparece siempre. Y no por ser burgalesa mi madre, sino por las horas de mi infancia pasadas en la casa de mi prima Jimena (León, 1970: 430).

El hecho de ser burgalesa por parte de madre, de haber vivido su adolescencia y primeros años de su juventud en Burgos¹³ y, por supuesto, la estrecha relación que unía a María Teresa León con su prima Jimena, hija de Ramón Menéndez Pidal y de María Goyri, hicieron que el mito del Cid siempre estuviera presente en la obra de María Teresa León desde el comienzo de su carrera literaria. El héroe castellano ya ocupó un lugar protagonista en aquellos primeros escritos que la joven «Isabel Inghirami»¹⁴ publicó en el *Diario de Burgos* y en la revista bonaerense *Burgos*¹⁵.

¹³ María Teresa León vivió en Burgos entre 1916 y 1930, por lo que en 1921 vivió en primera persona los actos que tuvieron lugar en la ciudad con motivo del VII Centenario de la primera piedra de la Catedral. Entre otras actividades, se trasladaron desde el monasterio de San Pedro de Cardeña hasta la Catedral los restos mortales del Cid y de doña Jimena (Estébanez Gil, 2007: X).

¹⁴ Seudónimo que utilizó María Teresa León para firmar los artículos que publicó en las revistas *Diario de Burgos* y *Burgos* durante los primeros años de su trayectoria como escritora.

¹⁵ Se trata de los siguientes textos: «Temas de ayer y de hoy. Nuestra epopeya», «Una hazaña del Cid», «El país de la epopeya» y «El monumento al Cid». «Temas de ayer y de hoy. Nuestra epopeya», *Diario de Burgos*, 13 de abril de 1926, pág. 1. En este artículo María Teresa León sostiene que el Cid representa los valores de la Edad Media, del siglo XI, y que en torno a su figura se crea una literatura al alcance de todos. También hace una crítica positiva a la edición en castellano moderno que Pedro Salinas hace del *Cantar* y que publica en la *Revista de Occidente*, y declara que nuestro poema épico ha sido valorado con anterioridad en el extranjero que en España.

Muchos años después, ya en el exilio, María Teresa León escribió la biografía novelada de nuestro héroe legendario, *Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador*, dedicada a su hija «Aitana Alberti León, de la casta de los de Burgos». Esta dedicatoria y el estilo diáfano de la narración indican que es un libro dirigido a un público juvenil. Fue publicado en Buenos Aires en 1954 por Peuser y más tarde, en 1962, por la Compañía General Fabril Editora, una editorial también bonaerense que lo reeditó en numerosas ocasiones (1968, 1972, 1976, 1978, 1979, 1984 y 1986). También fue traducido al ruso por la editorial Xypoa Anteratyra en 1958 y al polaco ese mismo año (Estébanez Gil, 2004: 148 y 2007: XI).

El texto presenta una estructura tripartita. Los siete primeros capítulos relatan las mocedades de Rodrigo, los siete siguientes hablan de su madurez, y los siete últimos, de su vejez, muerte y conversión en mito¹⁶. A lo largo del texto, la escritora presenta las dos

«Una hazaña del Cid», *Burgos*, Buenos Aires, mayo de 1928, págs. 18-19. Es un relato breve, narrado a modo de leyenda, en el que un peregrino leproso hace descanso en Burgos. La gente del pueblo, al darse cuenta de que es leproso, se aparta de él y de una niña a la que ha tocado. Pero aparece un caballero que ayuda sin escrúpulos al enfermo, montándolo en su caballo y alejándolo de allí. Alguien grita que el caballero es Rodrigo Díaz de Vivar y la niña, sorprendida, besa la mano con que el Cid ha tocado al leproso. María Teresa León rescribe esta leyenda del ciclo del Cid en la que el leproso resulta ser San Lázaro.

«El país de la epopeya», *Burgos*, Buenos Aires, octubre de 1928, pág. 1. María Teresa León describe aquí los lugares de Burgos por los que pasó el Cid y en los que habitó su familia. Se detiene especialmente en el monasterio de San Pedro de Cardeña. Y aprovecha la ocasión para hacer comentarios sobre el atraso social y cultural que sufre Castilla, pero sin perder la esperanza en las posibilidades que ofrece esa tierra y sus gentes. Siguiendo el recorrido del Cid, compara el paisaje contemplado por el héroe con la transformación que ha ido sufriendo a lo largo del tiempo, con la nueva Castilla que evoluciona, que comienza otra vez su gesta.

«El monumento al Cid», *Burgos*, Buenos Aires, noviembre de 1928, págs. 1 y 2. En este ensayo, María Teresa León reclama que se construya en Burgos un monumento al Cid como símbolo de las virtudes castellanas, que sirva como enseñanza y estímulo de los que lo visiten.

¹⁶ La primera parte, con aroma de tragedia clásica, cuenta cómo el Conde Lozano, padre de Jimena, abofetea al consejero real Diego Láinez, padre de Rodrigo. La ofensa es vengada por Rodrigo con la muerte del Conde. Jimena solicita al rey Fernando que se haga justicia y éste resuelve el litigio uniendo a Rodrigo y Jimena en matrimonio. Rodrigo Díaz, Alférez de Castilla, presta sus servicios al rey Sancho, mientras disfruta también del descanso y la paz del hogar. La muerte del rey Sancho devuelve al Cid a sus obligaciones, haciendo jurar al rey Alfonso que no ha tomado parte en la muerte de su hermano.

La segunda parte, narra la etapa madura del personaje. Comienza con el destierro y la despedida del Cid y sus mesnaderos de las familias; se recrea el episodio de los judíos Raquel y Vidas, el de la niña burgalesa y las victorias del Cid que culminan con la conquista de Valencia.

La tercera parte narra cómo el Cid, señor de Valencia, obtiene el perdón real. El rey devuelve al guerrero sus tierras, le levanta el destierro y permite que su familia pueda juntarse con él en Valencia. Las bodas de las

esferas en las que se mueve el Cid: por un lado, la vida pública en la que el Cid desarrolla sus actividades como militar, y por otro lado, la vida privada en la que se muestra como hombre, buen padre y esposo. María Teresa León se aoya en sus conocimientos sobre el personaje histórico y en obras literarias anteriores, por lo que apenas deja sitio para la imaginación.

Las diferentes fuentes de la tradición literaria en las que se inspira la narradora, tanto para la biografía del Cid como para la de Doña Jimena, son el romancero, el *Cantar de Mío Cid*, *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro, *Le Cid* de Corneille, y, por supuesto, *La España del Cid* de Menéndez Pidal (Mainer, 1993: 16; Smerdou Altolaguirre, 2003: 20; Loureiro, 2005: 217; Estébanez Gil, 2007: XII).

Sin embargo, aunque las fuentes son las mismas, María Teresa León aprovecha el escueto papel que los documentos históricos y la tradición literaria le han concedido a la esposa del Cid, y en contraste con la biografía del héroe, en la de Doña Jimena, a falta de más datos, tiene licencia para apartarse de la tradición y crear con más libertad un personaje a su medida. No olvidemos que los personajes femeninos de la épica son considerados «agentes de cambio cultural» (Navas Ocaña, 2008: 329), y por ello pueden ser recreados asumiendo una problemática de otro tiempo y de otro lugar.

Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes fue publicado en 1960 en Buenos Aires por la editorial Losada¹⁷ y está dedicado al actor francés Gérard Philippe, «enterrado con el traje del Cid Campeador, que vistió en las noches de su gloria escénica». Es una obra de gran lirismo. En ella María Teresa León opta por una escritura preciosista, y ornamentada, totalmente diferente al estilo que utiliza en la biografía del Cid, donde predomina la sencillez y la concisión. En esta biografía la autora inventa libremente el mundo cidiano, recreando la vida cotidiana y exaltando a los «desheredados de la gloria» (Torres Nebrera, 1998: 36), muy atenta a lo popular y lo intrahistórico¹⁸. Incluso hace intervenir al juglar Pero Abad, encargado de dar noticia de la mayor gesta castellana jamás contada.

hijas del Cid y la afrenta de Corpes se narran en los últimos capítulos. En último lugar la autora nos cuenta la muerte del Cid, la pérdida de Valencia y el regreso de Jimena a Castilla.

¹⁷ Además de esta edición, el libro ha sido publicado por otras editoriales: Biblioteca Nueva, Madrid, 1968; Círculo de Lectores, Barcelona, 1993; Ayuntamiento de Burgos, Burgos, 1999 (con ocasión del IX Centenario de la muerte del Cid); Castalia, Madrid, 2004. También fue traducida al ruso en 1971 por la editorial Xypoa Anteratyva.

¹⁸ «La atención a la intrahistoria es una de las características literarias de María Teresa León. Siempre, junto a los personajes históricos, caracterizados por el brillo, la fama y el esplendor, están los personajes intrahistóricos, sin nombre propio, pero protagonistas también de la gran historia» (Estébanez Gil, 1995: 216).

La biografía está dividida en diez capítulos o secuencias encabezadas por versos del *Cantar de Mio Cid*. La historia de Jimena comienza, al igual que en el texto épico, en su madurez, en el monasterio de San Pedro de Cardeña, donde se despide del Cid que parte al exilio. María Teresa León recrea la última noche antes de la partida en la que los esposos van recordando episodios de su vida, y nos ofrece así la imagen más humana del héroe y de Jimena.

Entre los capítulos II y IV María Teresa León narra la cotidianeidad de Jimena, sus hijos y sus damas en el monasterio. La soledad provoca en Jimena el recuerdo del pasado y la reflexión sobre el paso del tiempo.

Más adelante, nos cuenta cómo el rey permite que Jimena y sus hijos se reúnan con el Cid en Valencia. Allí Jimena tiene de nuevo que adaptarse a otro tipo de vida, a otras costumbres, a otros paisajes y a otras gentes muy diferentes de la austeridad castellana. En tierras valencianas recibe doña Jimena la terrible noticia de la muerte de su hijo Diego, lo que provoca en ella y en el Cid un profundo dolor que adelanta su vejez.

Los últimos capítulos están dedicados a los años de soledad de Jimena, ya viuda, y a su papel como gobernadora de Valencia. No pudiendo hacer frente al enemigo, Jimena debe abandonar Valencia y regresar a Castilla acompañada del cadáver del Cid. Estos últimos años están llenos de recuerdos y de melancolía.

María Teresa León recrea aquí el mundo cidiano desde una visión muy personal, la del mundo interior de doña Jimena, pero no por ello la narración deja de ser verosímil. De hecho, aunque a veces se observen pinceladas de una Jimena rebelde e impetuosa, María Teresa León, para no alejarse demasiado de la verdad histórica, nos presenta a una Jimena en la que prevalecen los valores patriarcales y el vasallaje al esposo. María Teresa León tuvo muy a mano *La España del Cid* de su tío Ramón Menéndez Pidal, de donde proceden muchos de los datos que ofrece: que el Cid era un infanzón de Ubierna que desde joven vestía a lo morisco (León, 1960: 42-43, 60), la introducción del rito cluniacense y el final del mozárabe en la liturgia castellana (*ibid.* 96), la reina Constanza de Borgoña (*ibid.* 120), la prisión de Jimena (*ibid.* 89-90) los verdaderos nombres de las hijas del Cid, Cristina y María.

Pero la biógrafa no se resiste a la fantasía de la leyenda y, siguiendo en este caso la tradición literaria, incluye en sus biografías elementos novelescos. Por ejemplo, la biografía *Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador* parte del episodio en que el padre de Rodrigo, Diego Laínez, es humillado por el Conde Lozano, padre de Jimena. La humillación se salda con la muerte del conde a manos del Cid, y Jimena pide justicia al rey Fernando, quien decide casarla con el autor de la desdicha. Sin embargo, en la biografía de doña Jimena este episodio de leyenda es narrado como tal, pues Jimena les dice a sus hijas que entre las

gentes del pueblo, por invención de los juglares, corre la historia de que el Cid mató a su padre (León, 1960: 168).

En *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes* incluye, junto a los datos históricos y toponímicos, los episodios novelescos de la niña burgalesa, el del engaño a los prestamistas judíos y el signo de mal agüero de la corneja a la siniestra. También recoge las intervenciones del Arcángel San Gabriel para dar noticia de algún hecho importante (*ibid.*: 63).

Es muy curiosa la forma en que María Teresa León relata la leyenda de los infantes de Carrión, las bodas de las hijas del Cid con ellos y la afrenta en el robledal de Corpes. Todo es en realidad un macabro vaticinio que les hace una adivinadora morisca. Y así, apoyándose en la premonición de la sirvienta mora, doña Jimena cuenta a sus hijas la leyenda de que ella era hija del Conde Lozano (*ibid.*: 165-167).

Esta biografía, de las cuatro que escribió¹⁹, es en la que la autora se muestra más a sí misma. En ella María Teresa León descubre su alma a través del personaje de Doña Jimena, puesto que elige contar la vida de una mujer que sufre el exilio. Al final, leyendo la biografía, llegamos a conocer tanto de María Teresa León como de Doña Jimena. A través de Jimena, María Teresa León cuenta la historia de las mujeres de España, la historia de quienes urdieron en silencio los grandes acontecimientos, la historia de aquellas que fueron ensombrecidas por la gloria de sus esposos. En este sentido, a María Teresa León, de la vida de Jimena le interesan fundamentalmente dos aspectos: el exilio y la fortaleza para superar las dificultades.

El personaje de Doña Jimena se convierte en el *alter ego* de María Teresa León, pues en él vuelca sus preocupaciones y sus anhelos. José Carlos Mainer (1993: 17) señala que los contenidos esenciales de esta biografía son los temas que inquietaban a María Teresa León: España, el destierro y la mujer. Por ello dice que es «una biografía que se proyecta sobre lo autobiográfico sin suplantarlo»:

El punto de vista de la narración parece fusionar la perspectiva de la protagonista y de la autora, curiosamente hermanadas. Asistimos, en fin, a una especie de *monólogo* conmemorativo de Jimena, pero *tutelado* por María Teresa León. O a una evocación de María Teresa León, oculta a medias detrás de Jimena Díaz (Mainer, 1993: 19).

¹⁹ María Teresa León escribió cuatro biografías noveladas: sobre Cervantes, *El soldado que nos enseñó a hablar* (1978); sobre Gustavo Adolfo Bécquer, *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer* (1946); sobre el Cid, *Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador* (1954) y sobre Doña Jimena (1960).

Ángel G. Loureiro apunta que además de los deberes, la soledad y los silencios, temas recurrentes en la biografía de Doña Jimena, la «obsesión con la separación, el desarraigo, la caducidad, la pérdida y la aflicción anticipa obsesiones personales similares en *Memoria de la melancolía*» (2005: 218).

Maya Smerdou Altolaguirre (2003) señala que tanto María Teresa León como Doña Jimena fueron mujeres, esposas y madres que vivieron el exilio y fueron «grandes señoras» dotadas de gran ternura y sensibilidad. Torres Nebrera se refiere también a la identificación feminista de la autora con el personaje, ambas compañeras «de exilios y avatares de toda especie» (1991-1992: 371). Incluso Aitana Alberti, al evocar el recuerdo de su madre, identifica a María Teresa León con la Doña Jimena madre y protectora del hogar:

Se perfila entonces mi imagen definitiva de María Teresa León, como madre, como escritora y como luchadora por unos ideales políticos que mantuvo diáfanos hasta las avanzadillas de la muerte. Advertí también su total dedicación a Rafael Alberti y a esa hija de la madurez, asidero que la vida le había concedido cuando todo le fuera arrebatado. Desde el punto de vista de la vida práctica, ella era la gran organizadora de la casa y la administradora de la magra hacienda [...] María Teresa León, firme como un gran árbol con su ramaje protector desplegado al viento, fue realmente nuestra señora de todos los deberes (Alberti, 2003: 23-24).

4 LAS PREOCUPACIONES DE MARÍA TERESA LEÓN

María Teresa León pone en boca de doña Jimena todas sus preocupaciones y angustias de mujer exiliada: «Doña Jimena arrastra a lo largo del libro una *melancolía* que coincide a veces con esa *memoria de la melancolía* de María Teresa» (Smerdou Altolaguirre, 2003: 94), pues ambas, madres y esposas que sufrieron estoicamente las vicisitudes del exilio, en la soledad de sus últimos años repasaron con melancolía la vida que les había tocado en suerte.

Pero el interés de María Teresa León por la figura del Cid y de doña Jimena no sólo es un acercamiento íntimo y personal con el que aliviar sus angustias. María Teresa León no escribe para hacer una exploración de sí misma, si no que escribe «para realizar el camino inverso de las tentaciones narcisistas» (Ventura, 2003: 283), es decir, su voz es la voz de toda una generación de hombres y mujeres que tuvieron que enfrentarse a la crudeza de una guerra, al exilio, a la separación, a la soledad, a la vejez y a la muerte. En su retrato colectivo, ella es un personaje más.

4.1 EL CAMINO DEL DESTIERRO

De entre todas las virtudes del héroe, María Teresa León destaca el hecho de ser un desterrado ejemplar, pero nos deja ver su lado más humano, pues, como todos los desterrados, sufre un gran dolor al abandonar su tierra. Además, el hecho de que el Cid fuera injustamente expulsado de Castilla por el rey Alfonso encuentra su paralelo en la injusticia de que fueron objeto los exiliados españoles al tener que abandonar España:

¡Gloria, gloria a estas lágrimas que recorrerán los mismos surcos de ternura eternamente!
¡Mío Cid convertido en nuestro Cid! ¡Nuestro Cid llorando al tener que separarse del rosal que dejará en Castilla! ¡Mío Cid acongojado por las puertas sin cerrojos que dejó en Vivar por donde entrará el cierzo y las aves nocturnas y la sombra de su pensamiento! ¡Mío Cid dolido por las perchas vacías, las alcándaras sin las buenas aves de presa, los vasares sin cántaros! ¡Ay, pena amarga de los desterrados que no pueden regresar por ninguna cosa que se les olvidó! ¡Nuestro Cid llorando por ese bien de todos los días y esa costumbre que se llama patria! (León, 1960: 57)

El sufrimiento del héroe por la patria perdida es una constante en la biografía:

Se dolía por los cántaros rotos, las puertas entornadas, los azores mudados, las perchas vacías, los campos yermos, los molinos mudos, las majadas sin pastor, y el rey sin buen vasallo, el marido sin amor, el padre sin hijos... ¡Todo, de pronto, roto y ciego, quebrado y mudo! [...] Le dolía España, que él llevaba, sin saberlo, en sus venas de Castilla. Así dolerá siempre el corazón a los que de ella salgan proscritos y tristes, echados de sí (*ibid.*: 63-64).

En *Memoria de la melancolía* el tema del exilio también aparece siempre desde una óptica trágica y dolorosa:

Estoy cansada de no saber dónde morirme. Esa es la mayor tristeza del emigrado. ¿Qué tenemos nosotros que ver con los cementerios de los países donde vivimos? Habría que hacer tantas presentaciones de los otros muertos, que no acabaríamos nunca. Estoy cansada de hilarme hacia la muerte. Y sin embargo, ¿tenemos derecho a morir sin concluir la historia que empezamos? ¿Cuántas veces hemos repetido las mismas palabras, aceptando la esperanza, llamándola, suplicándola para que no nos abandonase? (León, 1970: 97)

Más adelante, en la biografía de la esposa del Cid, María Teresa León muestra a una doña Jimena que defiende enérgicamente su amor a la patria. En las palabras de Jimena podemos encontrar la furia con la que la escritora se queja por estar lejos de su hogar:

En una ocasión, cuando el fraile leía el libro de Idiáquez: «¿Qué importa que no estés en tu patria? Tu patria es la tierra en que has encontrado bienestar y la causa del bienestar no radica en el lugar, sino en el corazón del hombre», Doña Jimena gritó altivamente: «¡Mentís, o leéis falsía!» Y aunque el buen abad trató de calmarla mientras el perplejo

monje cerraba el libro de buena piel de becerro: «Mentís, ¿quién sería capaz de traicionar el regazo de su madre?», gritó, despreciando los pergaminos godos (León, 1960: 62).

Para María Teresa León la pérdida de la patria es algo que se repite después de varias décadas. A la tragedia de abandonar España se le suma un nuevo dolor, la marcha de Argentina:

Había llegado a la ciudad [Roma] decidida a besar las fachadas [...] Años y años sintiéndose expulsada, rechazada, herida por los aleros y los balcones y los filos de las puertas y las calles asfaltadas nunca suyas y todo siempre huyéndola... Se le había caído el alma, la había perdido, la encontró diseminada y rota [...] ¿Por qué no se acababa todo, se olvidaba [...]? El último grano de la tierra española se le había caído de los zapatos. Ya no conservaba nada, ni el largo pelo rubio ni los ojos brillando en la libertad de la tarde ni las calles ni aquellas casas en donde te respondían al llamar: adelante, ni la ciudad resbalada por dentro ni el contorno de una geografía [...] Memoria para el olvido, por favor. No me dejen ante una ventana extranjera, mirando [...] Sintió terror de que le hubieran cerrado los postigos de la ventana, y de las ventanas de la vida [...] Durante años, únicamente sus amigos judíos comprendieron su soledad y hubo un momento en que creyó podría fabricarse un mundo de esperanzas, teja a teja. [...] luego sintió que la expulsaban de la sociedad como un objeto maligno [...] ¿Otra vez andar? ¿Hacia dónde? [...] Por eso, cuando apareció la ciudad, sintió deseos de besar las fachadas y las esquinas [...] Una patria, Señor, una patria pequeña como un patio [...] Una patria para reemplazar a la que me arrancaron del alma de un solo tirón (León, 1970: 79-80).

Igualmente, doña Jimena sufre primero la separación de su esposo a causa del destierro. Años más tarde, estando en Valencia, siente nostalgia por todo lo que dejó en Castilla:

Es difícil habituarse a los espacios nuevos. A veces se sorprende ordenando a sus dueñas que recosan la ropa para que dure y ríen juntas, casi sorprendidas de poder derrochar. El cambio ha sido como si a un río le ordenasen cauce distinto; así la vida de Jimena corre por otro lecho, conteniendo su preocupación (León, 1960: 169).

Sin embargo, la pena vuelve a apoderarse de ella cuando tiene que abandonar Valencia:

Siento dejar la ancha vega del Guadalviar, por donde las sombras de mis hijos y del que en buen hora nació aún corren. Voy a perder de nuevo trozos de mi persona misma y no sabré cómo cubrirme para que no veáis la mutilación que sufro (*ibid.*: 212).

El dolor del destierro se atenúa con la esperanza que tiene el Cid de volver a su tierra una vez recuperada la honra perdida. El valor que el héroe muestra ante su desgracia ha de

ser el que sostenga a los españoles durante los años que vivan fuera de España. En su libro *Sonríe China*, María Teresa León nos habla de ello:

Pasar una frontera –la de España– puso a los españoles del destierro en trance de repetirse todos los días, al levantarse, las palabras de Rodrigo Díaz de Vivar: «¡Ánimo, Alvar Fáñez, ánimo. De nuestras tierras nos echan, pero cargados de honra hemos de volver a ellas». Y por esa esperanza, y para acumular honra, los españoles han cubierto, en los países donde fueron recibidos, su cuota de conducta y de trabajo (*apud* Torres Nebrera, 1998: 34; Prado, 2007: V-VI).

Pero no sólo la honra y el trabajo son las virtudes de los desterrados, pues en *Memoria de la melancolía* María Teresa León menciona a los exiliados españoles como los adalides de la justicia, los defensores de las leyes de la convivencia. Sólo su regreso permitirá el restablecimiento de estas leyes:

Porque todos los desterrados de España tenemos los ojos abiertos a los sueños. León Felipe aseguró que nos habíamos llevado la canción en los labios secos y fruncidos, callados y tristes. Yo creo que nos hemos llevado la ley que hace al hombre vivir en común, la ley de la vida diaria, hermosa verdad transitoria. Nos la llevamos sin saberlo, prendida en los trajes, en los hombros, entre los dedos de las manos... Somos hombres y mujeres obedientes a otra ley y a otra justicia que nada tenemos que ver con lo que vino y se enseñoreó de nuestro solar, de nuestros ríos, de nuestra tierra, de nuestras ciudades. No sé si se dan cuenta los que quedaron por allá, o nacieron después, de quienes somos los desterrados de España. Nosotros somos ellos, lo que ellos serán cuando se restablezca la verdad de la libertad. Nosotros somos la aurora que están esperando (León, 1970: 97-98).

4.2 MUJERES DE ESPAÑA: LA SOLEDAD EN TIEMPOS DE GUERRA

Doña Jimena y María Teresa León fueron mujeres fuertes de Castilla. María Teresa León quiso escribir la vida de la esposa del mito castellano, porque al hacerlo, escribía la vida de las mujeres anónimas que soportaban heroicamente el duro momento que les había deparado la historia. En Jimena puede verse el reflejo no sólo de la propia María Teresa León, sino de una generación y de unas circunstancias. Esta biografía es la epopeya colectiva de las mujeres que vivieron la guerra en primera persona. La voz de la narradora es una voz plural:

Ella no escribe únicamente para recordarse a sí misma, o para dolerse de lo vivido. Es consciente de que su escritura tiene sentido cuando marca las huellas de los que se perdieron en el camino. Escribe para que los lectores del futuro no olviden los nombres de los que vivieron y sufrieron codo a codo con ella (Ventura, 2003: 288).

En la biografía de doña Jimena, María Teresa León se interesa en muchas ocasiones por las personas anónimas que, a la vez que el héroe y los demás nombres ilustres que han quedado escritos para siempre, construyeron con sus vidas el futuro de España. En el siguiente ejemplo vemos cómo las mujeres de los mesnaderos acuden prontas a preguntar por sus familiares que están en la guerra mientras ellas aguardan:

Garcés, Hernán, Martín, Salvador. ¿Los conoces, Minaya? Los tienes que conocer. ¡No faltaba más! Si Garcés es rubio de color, si Hernán presenta de ojo a oreja una cicatriz, si Martinillo tartamudea al hablar, como el conde Pero Bermúdez; si Salvador es hijo del finado talabartero de Sotopalacios [...].

Entonces ocurrió lo inesperado. De entre el montón de arrodilladas se alzó la más antigua, la más correosa, la más plegada de arrugas, la más cubierta de vejez, y dijo:

—¿Y los muertos?

Alvar Fáñez Minaya se la quedó mirando. ¿Y los muertos? ¿Conocía él a los muertos? ¿A los Hernán, Garcés, Martín, Salvador... muertos? Enmudeció el paladín. ¿También podía él haber sido uno de los muertos? ¿Cuántos castellanos formaban ya en la hueste ululante que se aparecía cuando las nubes púrpuras rozaban la noche de la tierra? Buscó un instante Minaya la respuesta perdida y no encontrándola ordenó dar cebada a los caballos (León, 1960: 81-85).

Este fragmento evoca momentos vividos por María Teresa León en el frente con las «Guerrillas del Teatro», vivencias que recoge en su novela *Juego limpio*:

Las mujeres se acercaban más, nos interrogaban sobre algo que llevaban atravesado en la garganta: ¿El marido, el hijo? ¿Sí, dónde andarían los maridos, los hijos mientras ellas esperaban? ¿Dónde, Fernando y Pedro y Julián y Francisco y Luis? Las habían dejado solas en tierra extraña (León, 1959: 206).

El hecho de que María Teresa León se centre en la vida de Jimena, en su mundo interior, en la esfera doméstica, hace que todo el libro esté planteado desde una óptica feminista: la protagonista es una mujer, se alude a la vida cotidiana de las mujeres de los mesnaderos y, además, a lo largo de la narración se cuestiona la situación social de hombres y mujeres. Evidentemente, para no faltar a la verdad, el personaje presenta una ideología patriarcal (Balcells, 2003)²⁰.

²⁰ José María Balcells (2003: 269), al estudiar las biografías que María Teresa León escribió sobre el Cid y doña Jimena, se centra en la recreación que la biógrafa hace del personaje femenino desde una perspectiva feminista y llama a este fenómeno *recreación revisionista*: «se entiende por revisionismo la práctica de aplicar en la escritura una óptica que, amén de producir modificaciones en el legado recibido, resulta fruto de

Balcells (*ibid.*) habla de los aspectos que considera más significativos en la biografía de Doña Jimena y menciona varios pasajes donde ve asomar la ideología feminista de León: cuando muestra a una Jimena solidaria con las mujeres más desfavorecidas, con una ramera que encuentra en Burgos (León, 1960: 97) y con «las mujerzuelas cativas» que le alzaban tórtolas (*ibid.* 146). Pero éstos no son los únicos casos en los que la protagonista se muestra solidaria con las de su género. María Teresa León se encarga de mostrarnos a una Jimena humilde que convive y trabaja con las mujeres de los mesnaderos sin hacer alarde de su linaje:

Son las mujeres de los mesnaderos del Cid. A la par que Jimena han amasado el pan, zurcido la ropa, hilado los sayos, cuidado la hacienda, bendecido a los hijos... Sus manos son iguales de rudas y entre la señora y ellas apenas existe la diferencia del espesor de un brial (León, 1960: 81).

Y que muestra los mismos sentimientos que ellas:

Las miradas de Jimena bajan tímidas hasta su brial traspillado y ya en mal uso, hacia la pobre seda, hundida en los trabajos de sobrevivir, y cruza las manos de admiración, igual que las mujeres de los mesnaderos del Cid [...] Dentro de cada una de las arrodilladas va el quebranto de las noches de soledad junto al hambre sentada cerca, aojándola. ¡Con que moricas pulidas para las tiendas de los guerreros! ¿Y ellas? Para ellas la virtud. ¿La virtud? ¡Ah, las ocasiones perdidas, cómo ríen! Tanto ensordecen los celos que ninguna oye cómo se repartieron los corceles (León, 1960: 84-85).

También nos habla de la soledad de las mujeres y de la solidaridad que existe entre ellas mientras esperan el regreso de los hombres:

Están muy juntas, para apoyar una en otra su dolor y bajo los monjiles sucios de las más viejas y sobre el pecho de las jóvenes se derrama ese halo de soledad que dejan en los seres humanos las noches heladas, con sombras en las cuatro esquinas del cuadrado de los recuerdos. El hombre, un día se levantó y se fue a la aventura con el caballo y las armas. Sólo quedó a la mujer el imperio del frío, aterciando a su sabor las cobijas. Algunas, las afortunadas, durante la noche abrazan a los hijos y les echan el vaho con su boca, que a veces vuelven para calentar al recental sin madre o a la cabra que se les muere. Pero ¡qué sin consuelo se les van los ojos por los techos de la memoria a estas mujeres de la soledad! (León, 1960: 80-81)

un pulso con la tradición para replantearla desde un ángulo feminista, e invirtiendo con frecuencia distintas imágenes de la mujer construidas en el pretérito».

La soledad acrecienta la fortaleza de la mujer que, sola, tiene que ser el timón de su hogar, cuidando de los bienes familiares y educando a los hijos:

Ya está Jimena en soledad. Uno, dos, tres, cuatro puntos... Los labios cuentan y cuentan sin salirse de la cuenta, Doña María y Don Dieguito corren entre los rosales artesanos, las campanas de los rezos salpican los campos, alhajados de hojas. ¡Ah, si ese temblor del aire se callase! ¡Si la soledad pudiera ser estrujada como la pulpa de un fruto, ya que es su único alimento! Pero ha de ver y oír por el que ya no está, haciendo que el orden menor acuda al mayor, yendo del gasto de la comida al zurcido de la ropa. [...] Jimena ha de ocupar muchas horas en proteger su pobreza y atender a sus hijos, prendas vivas de su corazón (León, 1960: 59-61).

Balcells (2003) destaca, como otro aspecto del feminismo de María Teresa León, el hecho de que Jimena, pese a ser una mujer obediente, se resista a aceptar algunos roles asignados a la mujer, pues se siente en desventaja con respecto de los hombres:

—¡Basta! —gritó Jimena—. ¡Basta!
Sin comprender el grito, Álgar Fáñez quedó un instante confuso. Jimena recogió el mal que había hecho:
—Digo que basta, porque vosotros, los caballeros, vivís y nosotras apenas respiramos, solas, muriendo (León, 1960: 130).

María Teresa León anhela la libertad de hombres, de la que las mujeres no disfrutaban:

¡Adiós, hermanas, qué gran placer ser hombre! ¡Miradme cómo me voy solo a la orilla del mar! No me importan Valencia ni León, soy yo solo mi terreno y mi patria (*ibid.*: 180).

Según Balcells (2003), el feminismo de María Teresa León puede apreciarse además en la reivindicación de la fortaleza de ánimo de las mujeres. En las biografías sobre el Cid y sobre Doña Jimena, los hombres lloran mucho más que las mujeres. Es curioso que el Cid lllore sin que esto no suponga ninguna merma de su hombría y, sin embargo, Jimena no pueda hacerlo en público, «pues no le son permitidas flaquezas a las mujeres de los héroes...» (León, 1960: 52). Hay dos únicos momentos en los que Jimena llora: uno, cuando el Cid deja a su familia para partir hacia el exilio; y otro, cuando, muerto el Cid, Jimena abandona Valencia. En esta ocasión Jimena no llora desconsoladamente, sino que deja escapar con estoicismo una lágrima: «La gran señora se abandona al paso de su hacanea blanca y siente cómo se le desprende la única lágrima que antes no vertió y que el brial dorado sorbe» (*ibid.*: 218).

El episodio de Raquel y Vidas experimenta en la biografía de León algunos cambios en los que Balcells (2003) ve un marcado acento feminista. Mientras el Cid y Martín Antolínez se ríen por el timo a los prestamistas judíos, Jimena se muestra reacia al engaño,

pues teme que el honor del héroe quede en evidencia y, además, ve en ello un abuso de la buena fe de los judíos. Esta acción, piensa Jimena, los desacredita como caballeros.

El pensamiento íntimo de la mujer, sus sentimientos y deseos, a veces contradictorios, también son plasmados en doña Jimena. La reflexión acerca de la soledad, el amor, el deseo, los celos, la vejez y la memoria convierte a doña Jimena en una mujer de carne y hueso que traspasa el umbral de la Edad Media para emplazarse en la actualidad. María Teresa León insiste, como lo hará también en su *Memoria de la melancolía*, en la importancia de recordar y de no olvidar:

De pronto, le dio miedo ese olvidar lo sufrido con tanta facilidad, achacándolo a su condición de mujer. Le apenaba despojarse con tanta prisa de los días amargos para hundirse locamente en la esperanza (León, 1960: 100-101).

O nos presenta a una Jimena que siente deseos ilícitos por Minaya:

Hubiera deseado ser una de sus doncellas y llevar en sus manos el pretexto de un cantarillo para ir a buscar agua de luna a la fuente, hubiera... Se clavó las uñas. El guerrero del Cid se iba ribeteando de luz. Jimena se sintió resbalada hacia los tiempos del amor, ¡ay, tan cegados! Sentía brotarle impacencias de las uñas, de la raíz del pelo, del alma. ¿Qué mes tramposo era éste y qué luna aquella como un clavo de otro tiempo en el cielo? [...] Cuando Jimena se recostó para dormir ya quedaba tranquilo su corazón bajo el brial y únicamente sus manos temblorosas hablaban aún de los sueños embusteros de la carne (León, 1960: 130).

En otro pasaje narra el miedo de Jimena ante la pérdida de la juventud y la belleza:

Jimena se asoma a ver los límites de la tierra de Castilla y siente miedo. ¿Qué habrá enfrente? Teme por lo desconocido y por el que la ha de mirar. Teme porque su frente está despoblada y sus labios ya no recuerdan los rubíes. No se dice fácilmente adiós a la belleza. El espejo falaz ha dejado de serlo y canta verdades claras difíciles de resistir. No le gusta sollozar y se endurece, pero cuando comienzan las músicas a subir hasta el castillo, la gran señora es ya la amiga de una pena que se llama vejez (León, 1960: 131).

Y más adelante Jimena reflexiona sobre la inferioridad de la mujer:

Jimena quisiera dejar a un lado el alma llena de memorias y aprieta los labios para no dejar escapar su pensamiento. Quisiera preguntar a cada uno: «¿Cómo me encontráis? El tiempo, ¿me ha desvaído el color? Mis ojos ¿no son ya pequeñas estrellas entre espinos? Y mi talle ¿ha dejado de ser gentil? ¿Ya no seré para Rodrigo de Vivar el dechado de la hermosura? ¿Compartió alguien la cama belicosa de las noches enamoradas? Caballeros, si eso ocurrió, volvedme a morir a mi Cardeña. Dicen que la costumbre de los moros es multiplicar esposas detrás de los muros infranqueables, dicen que los rostros de sus mujeres se cubren a

medias para que los ojos muestren falaces hermosuras; dicen que es fácil comprarlas y venderlas y canjearlas por borriquillos y hasta por un sorbito de agua. ¡Qué poco son! Pero ¿somos nosotras más?» (León, 1960: 134).

María Teresa León describe en esta biografía la pena del exilio, la soledad de la mujer, la pérdida de su juventud y su belleza, su fortaleza, su papel de amante, madre y esposa, su capacidad de trabajo, de superar dificultades, etc. Y todo encarnado en el personaje de doña Jimena, una mujer virtuosa, valiente y fuerte, que pudiera haber vivido en cualquier época y que lleva a cuestas las penurias de las mujeres que soportaron una situación similar durante la guerra civil.

En *Memoria de la melancolía* hay un pasaje en el que María Teresa León reflexiona sobre lo que representaron para ella las figuras del Cid y de doña Jimena, pasaje que bien podría servir como colofón a este trabajo:

No sé por qué pienso en aquellas mujeres a quienes la ausencia de sus hombres de España había dejado en tanta soledad como a Doña Jimena, desolada y triste, en medio de Castilla dejó el destierro del Cid Campeador [...] ¡Cuántas mujeres españolas se quedaron así una mañana cualquiera de su vida cuando los hombres se dispersaron! También doña Jimena se quedó sin Rodrigo, un Rodrigo rebelde, un Rodrigo que nos representará a todos siempre cuando haya que hacer respetar –como él hizo al rey– los derechos del pueblo de España. ¡Jimena en soledad! Jimena rehén encarcelado, Jimena dejando pasar noches y auroras sin gemir porque había de ser tan fuerte como el que *en buen hora nació*, el desterrado. Hasta que un día llegaba una carta. Venía de México, de la Argentina, de Chile... Ven. Ven, mujer con los niños. Venid a recomenzar la existencia. Atravesaréis el mar. Doña Jimena llegó hasta el mar de Valencia y lo miró con asombro y Rodrigo le ofreció un reino a cambio de su valor para criar los hijos y cuidar la hacienda. Los desterrados españoles, también a su manera, habían conquistado un reino y lo ofrecían a las mujeres que dejaron con los hijos en el anca o en el vientre, hijos que ellas hicieron crecer altos sólo con un poquito de pan y sus trabajos. Por ellas, cuando fui escribiendo la vida de doña Jimena Díaz de Vivar, sentí junto a mí a las mujeres de mi casta para que las escuchasen. Siempre ha ocurrido igual, ¿comprendéis? Siempre ha habido que luchar contra los que nada entienden de los derechos de los hombres honrados, y los hombres honrados tenían que alejarse para conquistar de nuevo la vida, toda hecha de trabajos, en lugares lejanos e inhóspitos. En esta dispersión española le ha tocado a la mujer un papel histórico y lo ha recitado bien y ha cumplido, como cumplió Doña Jimena, modesta y triste. Algún día se contarán o cantarán las pequeñas historias, las anécdotas menudas, esas que quedan en las cartas escritas, a veces, por otra mano, porque no todas las mujeres españolas saben escribir... Y se contará la pequeña epopeya diaria, el heroísmo minúsculo de los labios apretados de frío, del hambre, de los trabajos casi increíbles. Esto fue capaz de hacer mi madre, dirán algunos hombres. Así crecí. Crecí con sabañones en los dedos que sólo el aliento de mi madre

curaba. Cuando crecí, yo le leía las cartas de mi padre. Estaba lejos. Nos decía que ahorraba para nuestro viaje. ¡Qué va a ahorrar!, decía mi madre. ¡Con lo que le gusta vivir! Pero ahorró y un día... Así he ido escuchando las penas ajenas como propias y he salido a recibir a las mujeres que llegaban a Buenos Aires y encontraban al marido tan cambiado que les daba una inmensa vergüenza sus ropas pueblerinas. Se comían las lágrimas. ¡Cuánto me he mareado en el mar! ¡Qué vieja estoy!, ¿no? Y dejaban caer sus miradas como hojas secas sobre tantas cosas desconocidas como las estaban esperando. Otras llegaban fruncidas, silenciosas. ¿Conque tuvo otro hijo...? ¿Con que vivió con otra mujer? No sé para qué vine. Le dejo los hijos y me vuelvo. Para morir más vale la tierra de uno. Pero no volvían porque perdonaban, porque ya habían pasado todas las pruebas, todos los infiernos y no había que añadir uno más. Un hombre es un hombre, ¿Verdad, María Teresa?

Pensé en doña Jimena, ese arquetipo de mi infancia, que yo había visto en San Pedro de Cardena, de Burgos, tendida junto al señor de Vivar como su igual y tejí mis recuerdos de lecturas, de paisajes, de horas vividas para apoyar en Doña Jimena las mujeres que iban pasando ante mis ojos. Llegaban con sus cestillos al brazo, con sus pañuelos en la cabeza y se encontraban. – Jimena bajó de su hacanea. Rodrigo la recibió en sus brazos. – No tengas miedo, mujer, tu estatura es más alta que la del hombre que te está esperando. Tú eres el fundamento, la fuerza, la madre. – Rodrigo decía a Jimena: Ven a ver el mar que nunca has visto. – Sí, ven a ver el mar y luego no preguntes, siéntate y vive. ¡Qué fácil era decirlo, pero hacerlo...! Mujeres de mi casta, ¿cómo no echar sobre los hombros de Francisco Franco la acusación de vuestros labios secos, fruncidos para siempre? (León, 1970: 430-433).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Aitana (2003), «María Teresa León: Nuestra señora de todos los deberes», en M. Smerdou Altolaguirre (ed.), *Recuerdo de un olvido. María Teresa León en su centenario*. Jornadas celebradas en Madrid, Casa de América, 26 y 27 de marzo, 2003, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 15-26.
- BALCELLS, José María (2003), «María Teresa León y la recreación revisionista. (La materia cidiana revisada)», en G. Santoja (ed.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 269-282.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2001-2002), «El *Poema de Mío Cid* y su proyección artística posterior (Ficción e imagen)», *Estudios Románicos* 13-14: 59-85.
- ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos (1995), *María Teresa León. Estudio de su obra literaria*, Burgos: La Olmeda.
- (2004), «Bibliografía de María Teresa León», *María Teresa León: Memoria de un compromiso*, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 147-165.

- (2007), «Preliminar», *Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador*, Burgos: Gran Vía, IX-XXIX.
- FUENTE PÉREZ, María Jesús (2008), «Los pilares del poder. Mujeres en torno a héroes medievales», en G. A. Franco Rubio y F. Llorca Antolín (eds.), *Las mujeres entre la realidad y la ficción: una mirada feminista a la literatura española*, Granada: Universidad de Granada, 59-96.
- FRANCO RUBIO, Gloria (2008), «Historia y narración histórica. Algunas reflexiones», en G. A. Franco Rubio y F. Llorca Antolín (eds.), *Las mujeres entre la realidad y la ficción: una mirada feminista a la literatura española*, Granada: Universidad de Granada, 17-37.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1978²), «Prólogo y edición», *Las mocedades del Cid*, Madrid: Cátedra, 11-52.
- LEÓN, María Teresa (1926), «Temas de ayer y de hoy. Nuestra epopeya», *Diario de Burgos*, 1.
- (1928), «Una hazaña del Cid», *María Teresa León en la Argentina de 1928. Vida-Obra*, Buenos Aires: Editorial Gear, 133-136.
- (1928), «El país de la epopeya», *María Teresa León en la Argentina de 1928. Vida-Obras*, Buenos Aires: Editorial Gear, 165-172.
- (1928), «El monumento al Cid», *María Teresa León en la Argentina de 1928. Vida-Obras*, Buenos Aires: Editorial Gear, 149-152.
- (1959), *Juego limpio*, Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Visor Libros, 2000.
- (1960), *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes*, en M. Smerdou Altolaguirre (ed.), Madrid: Castalia, Biblioteca de Escritoras, 2004.
- (1970), *Memoria de la melancolía*, en G. Torres Nebrera (ed.), Madrid: Castalia, 1998.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (2008), «El Cid en la literatura española a partir de 1939», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 33: 455-467.
- LOUREIRO, Ángel G. (2005), «María Teresa León. Las ruinas de la memoria», *María Teresa León: memoria de la hermosura*, Madrid: Fundación Autor. Iberautor Promociones Culturales, 203-227.
- MAINER, José Carlos (1993), «María Teresa León y Jimena Díaz», *Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes*, Barcelona: Círculo de Lectores, 7-26.
- MARTÍNEZ DíEZ, Gonzalo (2010), «Entrevista realizada por Patricia Ansótegui el 3 de marzo de 2010 para *Camino del Cid*». Disponible en <http://www.caminodelcid.org>. [Consultado el 26 de junio de 2013].
- MATA INDURÁIN, Carlos (2009), «Del destierro al exilio: la mirada de Rafael Alberti al mito del Cid («Como leales vasallos», *Entre el clavel y la espada*)», *Ars bene docendi. Homenaje al profesor Kurt Spang*, Navarra: Universidad de Navarra, 391-404.

- MATEOS, Eladio (2001), «El segundo destierro del Cid: Rodrigo Díaz de Vivar en el exilio español de 1939», *El Cid: Historia, literatura y leyenda*, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 131-146.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1967⁶), *La España del Cid*, Madrid: Espasa Calpe.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (2008), «Lecturas feministas de la épica, los romances y las crónicas medievales castellanas», *Revista de Filología Española* LXXXVIII: 325-351.
- PRADO, Benjamín (2007), «Prólogo», *Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador*, Burgos: Gran Vía, III-VIII.
- RATCLIFFE, Marjorie (1981), *The role of woman in Medieval Spanish history and epic literature: Jimena, wife of Rodrigo*, Tesis doctoral, Univeristy of Toronto.
- (1992), «Jimena: Historia y ficción», *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá: Universidad de Alcalá 1992.
- RIQUER, Martín de (1994¹⁴), «Introducción», *Cantar de Mío Cid*, Madrid: Espasa Calpe, 9-34.
- SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita (2001), «María Teresa León y doña Jimena, señoras de todos los deberes», *El Cid: Historia, literatura y leyenda*, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 125-130.
- (2003), «Las biografías noveladas de María Teresa León», en M. Smerdou Altolaguirre, *Recuerdo de un olvido. María Teresa León en su centenario*. Jornadas celebradas en Madrid, Casa de América, 26 y 27 de marzo, 2003, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 91-98.
- (2004), «Introducción», *Doña Jimena Díaz de Vivar. Gran señora de todos los deberes*, Madrid: Castalia, Biblioteca de Escritoras, 9-32.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (1991-1992), «María Teresa León: los espacios de la memoria», *DRACO. Revista de literatura española* 3-4: 349-384.
- (1998), «Introducción biográfica y crítica», *Memoria de la melancolía*, Madrid: Castalia, 7-63.
- VENTURA, Lourdes (2003), «María Teresa León: de la subjetividad a la ética de nombrar a los desterrados», en G. Santoja (ed.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 283-293.

¿CUÁL ES LA EDAD IDÓNEA PARA EMPEZAR A APRENDER UNA LENGUA EXTRANJERA?

CORPAS ARELLANO, María Dolores
mcorpasarellano@gmail.com

Fecha de recepción:

4 de marzo de 2013

Fecha de aceptación:

19 de marzo de 2013

Resumen: Según las leyes de educación españolas han avanzado en el tiempo, la edad para el estudio reglado y obligatorio de una lengua extranjera se ha ido adelantando, a fin de adquirir una habilidad lingüística y comunicativa lo más cercana posible al hablante nativo. Así la edad de inicio en una lengua extranjera ha descendido de los once años de la Ley General de Educación de 1970 a los tres años de la Ley Orgánica de Educación de 2006. No obstante, cabe preguntarse si esta anticipación en la edad de inicio en el aprendizaje de una lengua extranjera repercute positivamente en la habilidad lingüística y comunicativa y, por ende en el rendimiento académico del alumnado. El presente estudio proporciona las bases teóricas, metodológicas y un estudio de casos para conocer si el alumnado que empezó a adquirir una lengua extranjera a una edad más temprana consigue mejores resultados o, en su caso, hasta qué punto esto es así. Como profesionales de la didáctica de la lengua inglesa, hemos decidido elegir la lengua inglesa para nuestra investigación.

Palabras clave: edad, aprendizaje, lengua, extranjera, inglés

Abstract: As the Spanish Education laws have progressed in time, the starting age to the statutory and compulsory study of a foreign language has been decreasing in order to acquire a native-like communicative and linguistic ability. As a result, the starting age in a foreign language has gone down from eleven years old in the Education General Law (1970), to three years old in the Education Organic Law (2006). However, we wonder if this anticipation in the starting age of students of a foreign language has positive repercussions on the acquisition of the linguistic and communicative ability, and as a result, on the student's academic achievement. Consequently, this study offers the theoretical and methodological bases and cases study to

Philologica Urcitana

Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología

Vol. 9 (Septiembre 2013) 43-55

Departamento de Filología – Universidad de Almería (ISSN: 1989-6778)

know if our students who started to acquire a foreign language in an early stage get better results or, to what extent this is so. As professionals of English language didactics, we have decided to choose English for our research.

Keywords: age, learning, language, foreign, English

1 INTRODUCCIÓN

El inicio en el aprendizaje de una lengua extranjera, en España, se ha modificado conforme a las distintas leyes de educación. Así, la Ley General de Educación de 1970 establecía que las lenguas extranjeras debían empezar a estudiarse en la tercera etapa de la Educación General Básica, es decir, a los once años. Posteriormente, la Ley Orgánica General del Sistema Educativo de 1990 propuso anticiparlo a la segunda etapa de la Educación Primaria, cuando el alumnado tenía ocho años. Después, la Ley Orgánica de Educación de 2006 manifestó que el alumno debe iniciarse una lengua extranjera en la segunda etapa de la educación infantil. Esto supone adelantar el inicio a los tres años.

Ante esta anticipación en la edad de inicio en el aprendizaje de las lenguas extranjeras en el sistema educativo español, nos preguntamos a qué edad empezó nuestro alumnado de cuarto de Educación Secundaria Obligatoria (ESO) a estudiar la lengua inglesa, cuáles son sus calificaciones y si existe correlación entre la edad de inicio en el aprendizaje de la lengua inglesa y el rendimiento académico del alumnado en la asignatura de inglés.

Como veremos en el siguiente apartado, los estudios empíricos actuales se ajustan a tres grupos: individuos que empiezan temprano su aprendizaje en una extranjera lengua y alcanzan un nivel similar a un nativo; individuos que empiezan tarde y consiguen un nivel similar al de un hablante nativo, y finalmente, estudios empíricos en los que no existe una relación lineal entre la edad de comienzo y los resultados obtenidos.

2 TEORÍAS E INVESTIGACIONES EMPÍRICAS SOBRE EL INICIO ÓPTIMO EN EL APRENDIZAJE DE UNA LENGUA EXTRANJERA

A lo largo de la historia, el inicio en el aprendizaje de las lenguas ha fluctuado dependiendo de criterios pedagógicos, sociales y económicos de la época (Stern, 1967 y 1983). Consecuentemente, podemos encontrar posturas a favor y en contra de un inicio temprano al aprendizaje de la lengua extranjera. A continuación exponemos diferentes teorías e investigaciones empíricas sobre la edad idónea para aprender una lengua extranjera.

A) Estudios que demuestran que un inicio temprano en el aprendizaje de la lengua extranjera favorece la adquisición de la misma.

A esta conclusión llegan investigaciones realizadas por la UNESCO en la década de los setenta, Lambert y Tucker (1972), Swain (1980) y Johnson y Newport (1989).

Dekaysser (2000) afirma que el hecho de los niños lleguen a adquirir un nivel similar a los nativos está relacionado con la biología. Otros autores como Bialystok y Hakuta (1999) y Bialystok y Miller (1999), aún estando a favor de un inicio temprano, piensan que el éxito en el aprendizaje de una lengua extranjera no se debe a factores biológicos sino a otros factores como la identidad, la motivación, la cognición, el input, las instrucciones, etc.

Entre los partidarios del empezar a adquirir una lengua extranjera a edad temprana, encontramos a Penfield (1953 y 1965). Éste argumenta que los alumnos parecen adquirir la lengua extranjera con más rapidez y sin esfuerzo cuando el aprendizaje se realiza entre los pocos años de vida de un individuo y antes de la pubertad. Otros autores también respaldan el inicio temprano en lengua extranjera, aunque basándose en otras teorías: Lenneberg (1967), teoría biológica; Schumann (1975), teoría afectiva y Rosansky (1975), teoría cognitiva.

Según Klein (1986: 8), una primera lengua se adquiere normalmente en la niñez. De esta manera nos podríamos plantear si existe una edad a partir de la cual la adquisición es imposible. El mismo Klein afirma que es razonable pensar que el progreso se ralentiza después de la pubertad. Esto se debe a la pérdida de plasticidad del cerebro evitando la adquisición de estructuras lingüísticas de manera innata.

There is a time in human development when the brain is predisposed for success in language learning. Developmental changes in the brain, affect the nature of language acquisition, and language learning that occurs after the end of the critical period may not be based on the innate biological structures believed to contribute to first language acquisition (Lightbown and Spada, 2006: 68).

Estos autores defienden el aprender una lengua extranjera antes de la pubertad porque la adquisición se realiza de un modo más natural y el producto final se aproxima al de un hablante nativo. Si el proceso de adquisición de una lengua extranjera se realiza en etapas más tardías, el aprendizaje dependerá de otros factores relacionados con procesos conscientes del aprendizaje y sus resultados estarán confinados por nuestra lengua y culturas maternas, principalmente la pronunciación y la identidad cultural del aprendiz. Para Lightbown y Spada (2006: 68), la edad idónea para empezar el aprendizaje de una lengua extranjera es la niñez. Un inicio temprano favorece los resultados, si bien podría interferir en el desarrollo de la adquisición de la primera lengua. Se aconseja, por lo tanto, empezar el aprendizaje de la lengua extranjera cuando el niño ya ha adquirido un dominio eficiente de su lengua materna. Esta edad suele rondar los tres años. No obstante, existen otras opiniones, como Fleta (2006), que afirman que si el niño está expuesto a ambas

lenguas de manera equilibrada desde su nacimiento, éste desarrollará ambos sistemas gramaticales paralelamente, y consecuentemente, adquirirá dos lenguas maternas.

B) Estudios que demuestran que un inicio temprano tiene repercusiones positivas pero no significativas en la adquisición de una lengua extranjera

Pocos son los autores que llegan a la conclusión de que un inicio temprano en el aprendizaje de una lengua tiene repercusiones positivas pero no lo suficientemente significativas como para avalar, con rotundidad, sus ventajas. Entre estos autores encontramos a Harley (1987) y Genesse (1981) quienes reconocen que los individuos que empezaron a aprender una lengua extranjera de niños obtienen mejores resultados. No obstante, consideran que las correlaciones entre un inicio temprano y el desarrollo en el aprendizaje de una lengua extranjera no son significativas sino mínimas.

C) Estudios que demuestran que un inicio temprano en el aprendizaje no tiene repercusión en la adquisición de una lengua extranjera

Aquí ubicamos estudios realizados por Cummins y Nakajima (1987) en los que los resultados obtenidos corroboran que el alumnado, que empezó a estudiar una lengua extranjera con mayor edad, logra mejores resultados en comprensión y expresión escrita. Los estudios llevados a cabo por Birdsong (1999) y Flege (1999) concluyen que no existe correlación entre la edad de comienzo de una lengua extranjera y los resultados obtenidos. Bongaerts et al. (1996) incluso rechazan que exista un período biológico crítico para aprender una lengua extranjera.

Finalmente, Ausubel (1984) considera que la edad idónea para el inicio en una lengua extranjera se produce en la etapa adulta, ya que el individuo posee una madurez cognitiva mayor además de una experiencia más amplia del mundo.

3 CARACTERÍSTICAS DE LA INVESTIGACIÓN

3.1 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Los objetivos de la investigación empírica que presentamos son los siguientes:

1. Conocer a qué edad comenzó a aprender inglés el alumnado participante en esta investigación.
2. Conocer cuál es el rendimiento académico de este alumnado.
3. Establecer una correlación entre la edad de comienzo al aprendizaje de la lengua inglesa y el rendimiento académico del alumnado en inglés.

3.2 POBLACIÓN

La muestra es el conjunto de individuos representativos de la población objeto de estudio conforme a un procedimiento específico y reunidos como representación válida del mismo. En esta investigación, la muestra invitada está compuesta por los 98 alumnos que cursaban la materia de inglés como lengua extranjera en cuarto de ESO. Esta muestra invitada mermó en cuatro alumnos porque abandonaron los estudios semanas antes de que la prueba fuera realizada.

	<i>Chicas</i>	<i>Chicos</i>	<i>Total</i>
Muestra Invitada	51	47	98
Muestra Real	48	46	94

Fig 1.: Población de nuestra investigación

Los datos sobre rendimiento académico fueron tomados en junio. Para la recogida de datos, hemos utilizado las actas de la calificación final del alumnado en el área de lengua extranjera, inglés además de un cuestionario donde se le preguntaba al alumnado sobre su edad de inicio en el aprendizaje de la lengua inglesa.

3.3 ESTUDIO ESTADÍSTICO

En cuanto al programa estadístico, hemos utilizado la versión 14.0 del programa SPSS (Statistical Package for the Social Science) para Windows.

4 RESULTADOS

4.1 EDAD DEL INICIO AL APRENDIZAJE DEL INGLÉS

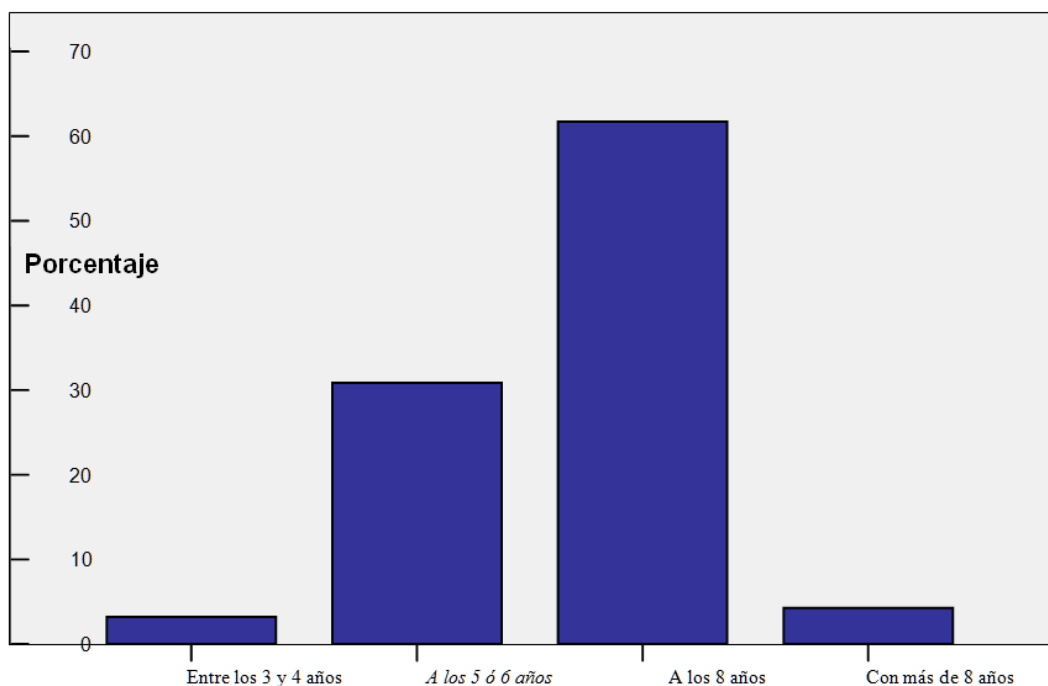
La Ley de Orgánica General de Sistema Educativo, LOGSE, en plena vigencia, cuando nuestro alumnado empezó a estudiar una lengua extranjera, obligaba a comenzar dichos estudios a la edad de ocho años. No debemos olvidar que un gran número de centros de primaria eligieron la lengua inglesa, como lengua extranjera obligatoria en sus currículos. Así lo hizo la mayoría de la población de nuestra investigación, concretamente un 61,7%. Un 34% lo hizo a edades más tempranas, entre los tres y cuatro años, el 3,2% y entre los

cinco y seis años, un 30,9%. Un porcentaje muy pequeño, un 4,3%, se inició en el aprendizaje de la lengua inglesa con más de ocho años.

Edad de inicio al aprendizaje del inglés

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Entre los 3 y 4 años	3	3,2	3,2	3,2
A los 5 ó 6 años	29	30,9	30,9	34,0
A los 8 años	58	61,7	61,7	95,7
Con más de 8 años	4	4,3	4,3	100,0
Total	94	100,0	100,0	

Edad de inicio al aprendizaje del inglés



4.2 RENDIMIENTO ACADÉMICO DEL ALUMNADO EN INGLÉS

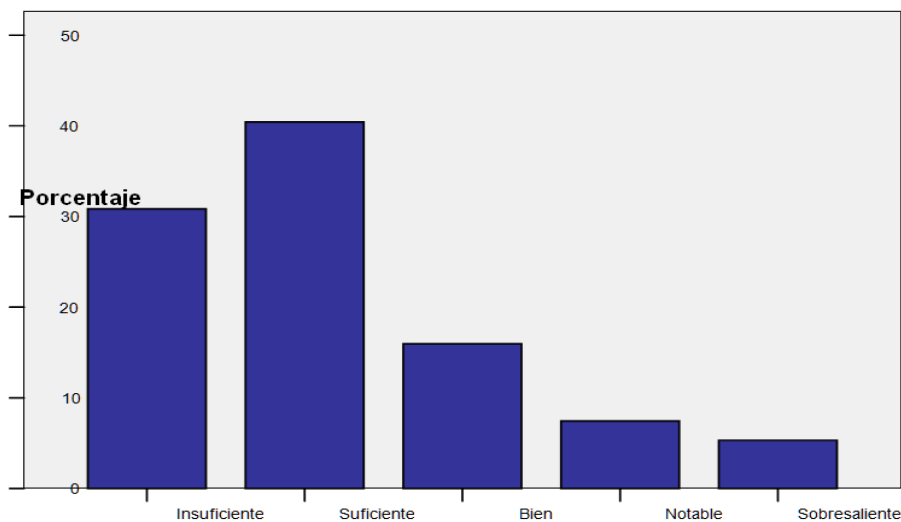
La nota media en la materia de inglés en cuarto de ESO es de insuficiente para el 30'9% del alumnado. Dentro de la calificación de insuficiente, hemos agrupado a todo el alumnado que no consigue el nivel mínimo para lograr una calificación positiva.

Los demás consiguen superar la asignatura aunque con distintos resultados. Así el 40,4% se obtiene un suficiente, mientras que el 16% llega al bien. Poco representativos son los porcentajes del alumnado que disfruta de un notable o un sobresaliente, un 7,4% y un 5,3%, respectivamente. Cabe destacar el porcentaje tan pequeño de alumnado que obtiene una calificación alta en lengua inglesa al término de su Educación Secundaria Obligatoria.

Nota Media en Inglés

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Insuficiente	29	30,9	30,9	30,9
	Suficiente	38	40,4	40,4	71,3
	Bien	15	16,0	16,0	87,2
	Notable	7	7,4	7,4	94,7
	Sobresaliente	5	5,3	5,3	100,0
	Total	94	100,0	100,0	

Nota Media en Inglés



4.3 CORRELACIÓN ENTRE EL INICIO AL APRENDIZAJE DE LA LENGUA INGLESA Y EL RENDIMIENTO ACADÉMICO

El intervalo de edad que logra mejores resultados es el comprendido entre los tres y los cuatro años. Aquí la media es de 5,34 puntos sobre diez. El grupo que se inició en el

aprendizaje de la lengua inglesa a los cinco o seis años, obtiene una media de 4'48. La peor nota, un 4'14 le corresponde al grupo de edad que empezó a estudiar inglés a la edad de los ocho años. Por último, aquellos que se iniciaron con más de ocho años logran un 5 justo.

En conclusión, el alumnado que se inició en el aprendizaje de la lengua inglesa a una edad más temprana es el alumnado que obtiene mejores calificaciones, 5'34. Además, es este intervalo de edad, de tres a cuatro años, el único que rebasa el 5, es decir, el suficiente.

Nota Media en Inglés * Edad de inicio al aprendizaje del inglés

Edad de inicio al aprendizaje del inglés	Media	N	Desv. típ.
Entre los 3 y 4 años	5,34	3	2,082
A los 5 ó 6 años	4,48	29	1,057
A los 8 años	4,14	58	1,122
Con más de 8 años	5	4	,577
Total	4'32	94	1,110

CONCLUSIONES

La mayor parte de nuestro alumnado, un 61,7%, inició su aprendizaje en lengua inglesa a la edad de ocho años, tal y como dicta la ley vigente (LOGSE). A este grupo les sigue los que empezaron con cinco o seis años, un 30,9% del total. En los extremos se sitúan los dos grupos más pequeños. Con más de ocho años sólo se inició el 4,3% y, entre tres y cuatro años, el 3,2%.

En cuanto a las calificaciones del alumnado, se sitúan en el insuficiente¹, un 30,9% y el suficiente, un 40,4%. Estos dos valores suponen el 71,3% del total. Menores son los resultados de las demás calificaciones. Un 16% logra un bien, un 7,4% notable y un 5,3% sobresaliente.

Comparando los resultados logrados en función de la variable edad de inicio al aprendizaje de la lengua inglesa, comprobamos como los que empezaron a edades más

¹ Bajo la calificación de *insuficiente* hemos incluido a todo aquel alumnado que no logra superar la materia, o sea, se encuentra por debajo de cinco. Es por eso que al hacer el cómputo numérico, las medias sean bajas.

tempranas, es decir, entre los tres y cuatro años, son los que consiguen las notas más altas, un 5'34 de media. Curiosamente, a este grupo le sigue aquel alumnado iniciado a los ocho años, con un 5 de media. Poca diferencia existe entre los otros dos grupos restantes. De esta manera, una media de 4'48 y 4'14 logran los que comenzaron con entre cinco y seis años y los que lo hicieron con ocho.

A excepción de los resultados de los cuatro alumnos que empezaron a adquirir la lengua inglesa después de los ocho años, podemos afirmar que cuanto menor es la edad de iniciación en el aprendizaje del inglés, mayor es el rendimiento académico. En este sentido, la nueva ley de educación Ley Orgánica de Educación, en su título I, capítulo I, en Educación Infantil promueve el desarrollo de habilidades comunicativas en diferentes lenguajes y formas de expresión, lo que, conforme con los resultados de esta investigación empírica, favorecerá un rendimiento más alto en el área de lengua extranjera, inglés.

Para terminar, debemos pensar que no sólo el factor edad influye en el aprendizaje de la lengua inglesa sino que existen otros muchos factores internos y externos al individuo, como las expectativas de académicas del alumnado (Corpas, 2011).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIALYSTOK, E. (1994), «Análisis and control in de development of second language proficiency», *Studies in Second Language Acquisition* 16: 157-168.
- BIALYSTOK, E. y HAKUTA, K. (1999), «Confounded age: linguistic and cognitive factors in age differences for second language acquisition», en D. BIRDSONG (ed.), *Second Language Acquisition and the Critical Period Hypothesis*, Mahwah, NJ.: Lawrence Erlbaum Associates, 161-181.
- BIALYSTOK, E y MILLER, B. (1999), «The problem of age in second-language acquisition: influences from language, structure, and task», *Bilingualism: Language and Cognition* 2: 127-145.
- BIRDSONG, D. (ed.) (1999), *Second Language Acquisition and the Critical Period Hypothesis*. Mahwah, NJ.: Lawrence Erlbaum Associates.
- BONGAERTS, T., MENNEN, S. y VAN DER SLIK, S. (2000), «Authenticity of pronunciation in naturalistic second language acquisition: the case of very advanced late learners of Dutch as a second language», *Studia Linguistica* 54: 298-308.
- CARROLL, J. B. (1975), «Aptitude in second language learning», *Taggart* 1975: 8-23.

- CORPAS, M. D. (2011), «Las expectativas y el rendimiento académico en el aprendizaje del inglés», *Aula de Innovación Educativa* 207: 57- 60.
- CUMMINS, J. y NAKAJIMA, K. (1987), «Age of arrival, length of residence and interdependence of literacy skills among Japanese immigrant students», en HARLEY *et al.* 1987.
- DATO, D. P. (ed.) (1975), *Developmental Psycholinguistics: Theory and Applications. Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics*, Washinton, D.C.: Georgetown University Press.
- DEKEYSER, R. M. (2000), «The robustness of critical period effects in second language acquisition», *Studies in Second Language Acquisition* 22 (4): 493-533.
- DOUGHTY, C. J. y LONG, M. H. (ed.) (2003), *The Handbook of Second Language Acquisition*. Malden: Blackwell Publishing Ltd.
- ELLIS, R. (1994), *The Study of Second Language Acquisition*. Oxford: Oxford University Press.
- FLEGE, J. E. (1999), «Age of learning and second language speech», en BIRDSONG, D. (ed.), *Second Language Acquisition and the Critical Period Hypothesis*, Mahwah, NJ.: Lawrence Erlbaum Associates, 101-131.
- FLETA, Teresa (2006). «Aprendizaje y técnicas de enseñanza del inglés en la escuela», *Encuentro: Revista de investigación e innovación en la clase de lenguas* 16: 51-62.
- (2006), «Stepping Stones for teaching “English L” in the early years», en MITCHELL-SHUIEVOERDER y S. MOURAO (eds.), *Teachers and Young Learners. Research in our classrooms*, Canterbury: IATEFL, 43-50.
- GENESSE, F. (1981), «A comparison of early and late immersion programs», *Canadian Journal of Behavioural Sciences* 13: 115-28.
- HARLEY, B. (1987), «The relationship between starting age and oral second language proficiency in three groups of classrooms learners», en HARLEY *et al.* 1987.
- HARLEY, B., ALLEN P., CUMMINS, J., y SWAIN, M. (1987), *The development of bilingual proficiency. Final report*, Toronto: Modern Language Centre, O.I.S.E.
- HULSTIJN, J. (1983), «Communicative skills of young second language learners: issues in coding speech data from face-to-face conversations», en ALLEN *et al.*, *The development of bilingual proficiency. Final report*. Toronto: modern Language Centre, O.I.S.E.
- IOUP, G., BOUSTAGNI, E., EL TIGI, M. y MOSELLA, M. (1994), «Reexamining the Critical Period Hipótesis: a case study in a naturalistic environment», *Studies in Second Language Acquisition* 16: 73-98.
- JOHNSON, J. (1987), «The Developmental growth of metaphor comprehension in children’s first and second language», en HARLEY *et al.* 1987.

- JOHNSON, J. y NEWPORT, e. (1989), «Critical Period effect in second language learning: The influence of maturational state on the acquisition of English as a second language», *Cognitive Psychology* 21: 60-99.
- KRASHEN, S. D. (1973), «Lateralization, language leaning, and the critical period: some new evidence», *Language Learning* 23: 63-74.
- (1975), «The development of cerebral dominance and language learning: more new evidence», en Dato, D. P., *Developmental Psycholinguistics: Theory and Applications*. Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics, Washinton, D.C.: Georgetown University Press.
- (1991), «Critical Period effects on universal properties of language: the status of subjacency in the acquisition of a second language», *Cognition* 39: 215-258.
- LAMBERT, W. E. y TUCKER, G.R. (1972), *Bilingual education of children: the St. Lambert experiment*, Rowley, Mass.: Newbury House.
- LENNEBERG, E. H. (1967), *Biological foundations of language*, New York: Wiley.
- LIGHTBOWN y SPADA (2006), *How Languages are learned*, Oxford: Oxford University Press.
- LONG, M. (1990), «Maturational constraints on language development», *Studies in Second Language Acquisition* 12 (3): 251-285.
- MUÑOZ, C., et al. (2003), «En torno a los efectos de la edad en el aprendizaje escolar de una lengua extranjera», *Revista-Fòrum sobre Plurilingüisme i Educació, Publicació electrònica semestral de l'ICE de la Universitat de Barcelona* 1.
- NAVÉS, T., TORRAS, M. R., CELAYA, M. L. (2003), «Long-term effects of an earlier start: An analysis of EFL written production», *Eurosla yearbook* 3 (1): 103-129.
- PENFIELD, W. G. (1953), «A consideration of neurophysiological mechanisms of speech and some educational consequences», *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences* 82: 199-214.
- (1965), «Conditioning the uncommitted cortex for language learning», *Brain* 88: 787-798.
- ROSANSKY, E. J. (1975), «The critical period for the acquisition of language: some cognitive developmental considerations», *Working Papers on Bilingualism* 6: 92-102.
- SCHUMANN, J. H. (1975), «Affective factors and the problem of age in second language acquisition», *Language Learning* 25: 209-235.
- SINGLETON, D. (1997), «Learning and processing L2 vocabulary», *Language Teaching* 30 (4): 213-225.
- STERN, H. H. (1967), *Foreign languages in Primary Education*, London: Oxford University Press.
- (1969): *Languages and the young school child*, London: Oxford University Press.

- (1983): *Fundamental Concepts of Language Teaching*, Oxford. Oxford University Press.
- SWAIN, M. (1978), «Bilingual education for the English-speaking Canadian», *Alatis* 1978: 141-154.
- (1981), «Time and timing in bilingual education», *Language Learning* 31: 1-15.
- WHITE, L. y GENESSE, F. (1996), «How native is near-native? The issue of ultimate attainment in adult second language acquisition», *Second Language Research* 12: 233-265.

INVISIBILITY AND BLINDNESS IN ELLISON'S *INVISIBLE MAN* AND WRIGHT'S *NATIVE SON*

LÓPEZ MIRALLES, Alejandro*
tunrior@gmail.com

Fecha de recepción:

12 de julio de 2013

Fecha de aceptación:

26 de julio de 2013

Resumen: El presente artículo examina dos conceptos clave de la literatura negra de los 40-50: la ceguera y la invisibilidad en el racismo. A través de Ellison y Wright, autores representativos del movimiento, discutiremos cómo estas ideas no sólo marcaron un antes y un después en la literatura sino también en el pensamiento de una sociedad que concebía las relaciones entre blancos y negros como un tópico casi tabú. Obras como *Invisible Man* y *Native Son*, altos exponentes del movimiento Afro-Americano, concienciaron a la sociedad de la necesidad de erradicar el racismo. Presentando los conceptos de ceguera e invisibilidad, estos autores enfrentaron al lector con la compleja naturaleza de este problema y sus factores subyacentes. En este estudio discutiremos como Ellison y Wright abordaron estos dos conceptos de forma similar. Además, las principales conexiones entre estas obras: simbología, metáforas, estereotipos y conductas de los personajes, también serán analizadas como los principales recursos literarios usados para explorar los roles de la ceguera y la invisibilidad. Este ensayo esta dividido en cuatro partes: una introductoria donde se presenta el tema y el tipo de conexiones entre ambas novelas, dos apartados donde analizaremos los puntos comunes a través de la ceguera y la invisibilidad de los personajes, y un epígrafe final de conclusiones.

Palabras clave: ceguera - invisibilidad - Ellison - Wright - racismo

* Este trabajo ha contado con la guía de la Dra. Susana Nicolás Román, profesora del área de Filología Inglesa de la Universidad de Almería.

Abstract: This article examines two key-concepts of the 40-50's black literature: blindness and invisibility in racism. Through the works of Ellison and Wright, representative authors of the movement, we are going to argue how these ideas not only changed literature but also the thought of a society that conceived the relationships between blacks and whites as a taboo topic. Novels like *Invisible Man* and *Native Son* as the highest exponent of the Afro-American movement made society aware of the necessity to eradicate racism. Presenting the concepts of blindness and invisibility, these authors face the reader to the complex nature of this problem and its subjacent factors. In this essay we are going to discuss how Ellison and Wright approached these two concepts in a similar way. Besides, the main connections between these works: symbology, metaphors, stereotypes and characters' behaviours, will also be analysed as the major literary resources used to explore the role of blindness and invisibility. This essay is divided in four parts: an introduction where the problem and the connections between the novels are presented, two parts where we are going to analyse the common points through the blindness and invisibility of the characters, and a final part with the conclusions.

Keywords: blindness - invisibility - Ellison - Wright - racism

1 INTRODUCTION

Invisible Man is indebted to Native Son for certain themes such as the social 'invisibility' of blacks Americans and the 'blindness' of whites to their individuality (Johnson, 1989: 99).

Reviewers like Johnson consider that Ellison and Wright's novels are closely related to each other for their depictions of blindness and invisibility. These two new concepts changed the social point of view about racism and made critics focus their attention on the flourishing black literature of the 40-50's. If previous novels like *Huckleberry Finn* showed only superficially the oppression of the white over the black, these two novels were more 'psychological' and added a new point of view: the black's blindness to revolve against his marginal state and his incapability of conceiving whites as individuals. In other words, racism is not only based on the way in which whites conceive blacks but also on the way in which blacks consider whites and even themselves. This revolutionary point of view made the concepts of blindness and invisibility to imbue a very important role in the everyday struggle against race differences.

The ideas of blindness and invisibility are essential in Ellison and Wright's thinking. Therefore, before analysing some of their passages it is important to approach these concepts. On the one hand, invisibility can be defined as "the situation of men whose individual identity is denied" (Lieber, 1972: 86). On the other hand, blindness is the state of those who refuse them as individual beings. Thus, these conditions are complementary: "If I am invisible to you, you are blind to me" (Foster, 2013). This close relationship is perfectly represented in the following reflection of the narrator in *Invisible Man*:

I am invisible simply because people refuse to see me. That invisibility to which I refer occurs because of a peculiar disposition of the eyes of those with whom I come in contact. A matter of the construction of their inner eyes, those eyes with which they look through their physical eyes upon reality (Ellison, 1952, in Nina, 2003: 2077).

Ellison and Wright introduced an innovative point in their novels: blindness is not only a matter of whites and invisibility a matter of blacks, blacks and whites can be mutually blind and invisible. While whites are blind because they conceive blacks as a mass rather than as individuals, blacks are blind for submitting to their inferiority and for not conceiving any white exception as an individual being. In *Native Son*, Bigger and Mary are blind to each other and so invisible. During the speech in *Invisible Man*, the narrator and the audience also manifest these conditions. Another point in common is that they portray blindness as a matter of self-perception, of how people regard their actions. The Daltons are blind because they do not admit the exploitation of high rented blacks.

Moreover, the blindfolded boys from the Battle Royal are blind for not recognizing their humiliation.

However, Ellison and Wright did not only represent these motifs by the characters' actions and thoughts, they went beyond and tried to depict blindness and invisibility in an illustrative way. Taking into consideration that Ellison was the disciple and close friend of Wright, their literary styles were very similar. Thus, they use metaphors, symbols and even a discriminatory language to represent blindness and invisibility. This is a very important point for two reasons: because we can find a lot of connections between these novels and because it is the best way to understand Ellison and Wright's approach to blindness and invisibility.

2 *INVISIBLE MAN*¹ BY RALPH ELLISON (1952)

In *Invisible Man* blindness and invisibility are often represented by metaphors and symbols. The passage of the Battle Royal² when the whites blindfold the boys resembles this idea in a very clear way. Critics like Muyumba agree with this and state that «Ellison blindfold the boys to play his themes of blindness and invisibility in the context of white viewership» (Muyumba, 2009: 60).

Therefore, when they «allow themselves to be blindfolded with broad bands of white cloth» (Ellison, 1952, in Nina, 2003: 2086), two different kinds of blindness are found: a literal and a metaphorical one. Through their literal blindness and their white cloths (note the colour), Ellison portrays the figurative blindness of both the boys and the whites. Consequently, their mutual invisibility is also reflected.

¹ *Invisible Man* contains the same ideas about blindness and invisibility as *Native Son*. It can be considered as an extension of these concepts previously exposed by Wright. As one of the most important novels of black literature, it is an image of the black community's conscience during the fifties in America. Ellison's reflections represent the inner feelings of a race that was in a deep fight against discrimination. Thus, deeply inspired by *Native Son*, he published his masterpiece with the same essence.

² The Battle Royal, one of the most important passages of *Invisible Man*, is full of symbols, metaphors and events that illustrate the ways in which Ellison analyzed blindness and invisibility. The black protagonist is invited to give a speech about freedom in front of hundreds of whites. However, he is deceived and forced to participate in a racist show where he is going to be humiliated simply for the colour of his skin. He is forced to do cruel things like beating his friends and even being blindfolded. Ellison tried to represent how blacks are blind for allowing themselves to be humiliated and for submitting to their stereotype of inferior beings. Whites' blindness is also represented. Consequently, both races are invisible to each other as individuals.

The boys' blindness is stressed because they «allow» themselves to be blindfolded, accepting their racial stereotype of submission. The fact that «blindfolded [...] can no longer control their motions and have no dignity» (Ellison, 1952, in Nina, 2003: 2087) reflects their incapability to recognize their humiliation. Thus, they are invisible as human beings as much to the whites as to themselves. Moreover, the «white» cloths are symbols of the whites' blindness. They use them to blindfold the boys according to their traditional stereotype of savages. Ellison represents blindness in a more powerful way when the blindfolded boys are forced to beat each other:

Everyone fought hysterically. It was complete anarchy. Everybody fought everybody else. No group fought together for long. Two, three, four, fought one, then turned to fight each other, were themselves attacked (Ellison, 1952, in Nina, 2003: 2087-2088).

This literal blind fight is a significant portrayal of both boys and whites' figurative blindness. The boys are blind because they do not realize that they have to fight against the whites and not against the people of their own race. Moreover, their frenetic blind battle correlates with the whites' treatment of them: as they knock each other without distinction, the whites humiliate them not distinguishing who is who. Therefore, invisibility appears again in both races due to the blacks' lack of self-perception and the whites' prejudices against them.

Blindness and invisibility are also found in the whites' discriminatory language. During the Battle Royal they yell things like «I don't like his looks», «[L]et me at those black sonsabitches!» or «Kill that big boy!» (Ellison, 1952, in Nina, 2003: 2086-2088), manifesting their denial to see blacks beyond their stereotype of savages. Moreover, when the Invisible Man finishes his speech, the superintendent congratulates him saying things like «[H]e'll lead his people» or «the destiny of your people» (Ellison, 1952, in Nina, 2003: 2092-2093). Expressions like «your people» or «his people» suggest division and their incapability to see blacks as equal as the rest. Thus, blacks are invisible to them as individuals who can be integrated in society.

3 *NATIVE SON*³ BY RICHARD WRIGHT (1940)

³ *Native Son* is considered the first black literature novel that examined the psychology of both blacks and whites, being an inspiration source for subsequent authors. Bigger, the major character, has to struggle

As was stated, *Native Son* and *Invisible Man* are closely related. Therefore, the following analysis of some characters in Wright will show their common points. The first one is that he also uses metaphors to portray these themes. Just like the blindfolded boys, the literal blindness of Mrs Dalton represents the figurative blindness of all characters, but specially of herself and her husband. Reviewers like Giles state that «Mrs Dalton's physical blindness is a metaphor for the absence of insight into black suffering that characterizes the limited vision of herself and her husband» (Giles, 1995: 80).

One of the reasons why the Daltons are blind is that they are incapable of seeing Bigger beyond his stereotype of inferiority. When Mrs Dalton comes into Mary's bedroom –although she cannot see Bigger– she never imagines that he is there and much less that he is killing her daughter. Her literal inability to see him resembles their incapability to regard him as dangerous as any white. Like them, the police also ignores his intelligence, thinking that the murder and its cover-up were «too elaborated to be the work of a Negro mind» (Wright, 1940: 275). The literal blindness of Mrs Dalton is extended to characters like Jan and Mary, who do not understand Bigger's feelings. On the following lines, Bigger reflects on her blindness and realizes that other characters are blind too:

Jan was blind. Mary had been blind. Mr Dalton was blind. And Mrs Dalton was blind; yes, blind in more ways than one [...] Mrs Dalton had not known that he was in the room with her: it would have been the last thing she would have thought of. He was black and would not have figured in her thoughts on such an occasion. Bigger felt that a lot of people were like Mrs Dalton, blind... (Wright, 1940: 137)

Just like Mrs Dalton cannot see, the real conditions of Bigger's race are invisible to herself and her husband. They charge blacks with high rents and justify their actions stating that «to charge them less rent would be unethical» (Wright, 1940: 357). To consider it 'unethical' is to be blind by the prejudices of a racist society. Moreover, they do not accept that their intentions to help blacks are ways to conceal their own abuses. As Max said, their «philanthropy is as tragically blind as her sightless eyes!» (Wright, 1940: 421). The passage of the ping-pong tables shows their ignorance towards their own actions and the conditions of blacks (consider Max's emphasis in «see»):

against the unfair power of whites like the Daltons and the justice. His life, full of crimes, confusion and anger, is a perfect representation of the conscience that blacks had during the fifties. A great part of the black community, influenced by the media racist propaganda, the justice and the ancestral thinking, submitted to the whites' dominium and only a few like Bigger remained to fight against it. Whites, also influenced by these aggressive ideas, could not conceive blacks as equal beings. This novel is the perfect representation of the fighting against pre-established stereotypes and the unfairness of the American discriminative society.

Mr Dalton: What this boy has done will not influence my relations with the Negro people.
 Why, only today I sent a dozen ping-pong tables to the South Side Boy's Club...
 Max: Will ping-pong keep men from murdering? Can't you *see*? [...] This boy and millions like him want a meaningful life, not ping-pong (Wright, 1940: 325).

The relationship of Jan and Mary with Bigger is very significant to continue exploring blindness and invisibility. While they fail to understand his feelings as an individual, he sees them as an oppressive white force instead of as people with good intentions. Thus, they are blind and invisible to each other. One example of Jan and Mary's blindness is their language, often discriminatory. Just like in *Invisible Man* the superintendent says things like «he'll lead his people» (Ellison, 1952, in Nina, 2003: 2092), their language also suggests division between races, making Bigger aware of his inferiority. The following lines of Mary exemplify this point:

You know, Bigger, I've long wanted to go into those houses and just *see* how your people live [...] I just want to *see*. I want to *know* these people [...] Yet they *must* live like we live [...] They live in our country... In the same city with us... (Wright, 1940: 101)

Although she pretends to be friendly, she ignores that expressions like “your people” and «these people», «they» and «we», or «our» and «us», have a sense of separation and increase Bigger's shame. Moreover, the sentence «I just want to *see*» (in italics) depicts her blindness, and her failure to see his individuality and feelings. Jan manifests the same when he asks: «You live with *your* people?» or «I see what they've done to *those* people» (Wright, 1940: 106-108).

The way Jan and Mary treat Bigger emphasizes much more their blindness. They are very friendly with him and even encourage him to have dinner in the black neighbourhood. Nevertheless, although they have good intentions, they do not really understand that he is not used to deal with white people, much less in this way. They are insensible to his emotions, blind to realize that he is uncomfortable. Thus, just like his feelings are invisible to them, Bigger also feels invisible:

He was trying desperately to understand [...] they made him feel his black skin by just standing there, one holding his hand and the other smiling. He felt he had no physical existence at all right then [...] He felt naked, transparent (Wright, 1940: 98).

However, this passage also proves that Bigger is as blind as them. To him, «white people were not really people; they were a sort of great natural force» (Wright, 1940: 144), a force that has always oppressed him. Therefore, he is incapable of seeing Jan and Mary in a different way, he cannot regard them as exceptions, as individuals who really pretend to be kind. In a conversation with Max, Bigger manifests his inability to see Mary beyond the

traditional stereotype of whites as oppressors:

She and her kind own the earth. She and her kind say black folks are dogs [...] Maybe she was trying to be kind; but she didn't act like it. To me she looked and acted like all other white folks... [...] She's the same colour as the rest of them (Wright, 1940: 380).

Like the white cloths in the Battle Royal, the symbol of the snow plays an important function in *Native Son*. It impedes Bigger to escape and even «blinds» him preventing him from seeing his surroundings clearly. Therefore, for being an obstacle and also for its «white colour», it represents the oppression of the white race against him (Foster, 2013). However, in the passage where Bigger confronts Jan with a gun, the snow can be –in a certain sense– a portrayal of their blindness:

They faced each other; huge wet flakes of snow floated down slowly, forming a delicate screen between them. Bigger had his hand inside of his shirt, on his gun. Jan stood staring, his mouth open (Wright, 1940: 201).

The «screen of snow» is like a barrier that symbolizes their inability to understand each other. On the one hand, Bigger is still incapable of regarding Jan as an individual, thinking about shooting him and not recognizing that violence is useless. On the other hand, Jan ignores Bigger's danger as an individual, being surprised and «staring with his mouth open».

The media has a powerful influence on blindness and invisibility. Films like *Trader Horn* –which Bigger watches– do not only corrupt the minds of the white race but also the minds of a black race that suffers their racist propaganda. When the announcer says things like «beasts fight beasts» –while blacks appear fighting lions– (Van Dyke, 1931), the media propagates a sense of white superiority that increases whites' prejudices against blacks and viceversa. Moreover, the newspapers also portray these conditions. They depict Bigger as a savage and condemn him before his trial simply for his skin:

He is about five feet, nine inches tall and his skin is exceedingly black. His lower jaw protrudes obnoxiously, reminding one of a jungle beast [...] It is easy to imagine how this man overpowered little Mary Dalton, raped her, murdered her [...] (Wright, 1940: 309).

Therefore, their role is decisive in his sentence. Influenced by their descriptions of Bigger, the judge does not appreciate Max's plea and condemns him without considering his background, a context influenced by all these racist propaganda. On this passage, Max criticizes the effects of the newspapers on Bigger's trial:

How can I make the picture of what has happened to this boy show plain when a thousand newspapers have already drawn it in lurid ink? Dare I put his fate in the hands of a jury

whose minds are already conditioned by the press of the nation; a press which has already reached a decision as to his guilt [...]? (Wright, 1940: 413).

CONCLUSION

During the fifties, Afro-American literature presented a revolutionary vision of racism. The impact of blindness and invisibility in *Native Son* and *Invisible Man* made this movement to grow and to change the general social thought. Ellison and Wright based their works on their own experiences during childhood like the discriminatory treatment of blacks and their lack of rights, showing that racism was not as simple as a white oppressing a black: the way in which blacks conceive themselves was essential. They were blind to revolve against their stereotype of inferior beings and that was the main problem to solve the conflict. Thus, the ideas of blindness and invisibility played important roles in the interracial relationships.

The psychological approach of these novels depicted each character's thoughts, reactions and feelings to comprehend the causes, effects and mechanism of racism. As pointed out in the introduction, if previous novels were too superficial, dealing only with the figure of the white oppressor against the black, these novels went beyond presenting a new point of view where blacks are decisive. The prejudices against races based on the blind belief in the traditional stereotypes of blacks as savages and whites as oppressors, made both races to be blind and to conceive each other as a mass rather than as individuals, being mutually invisible as human beings. This is the essence of racism, the main message that Ellison and Wright tried to transmit in their masterpieces. The figure of a blind Bigger incapable of regarding Jan and Mary as exceptions, or the narrator in *Invisible Man* submitting to his stereotype of inferiority, represents how blacks can have the same prejudices as whites. Of course, whites like the spectators in the *Battle Royal*, the Daltons or Britten show the cruel face of the traditional stereotype of the white oppressor.

The similar style of *Native Son* and *Invisible Man* is a clear manifestation of the close relationship that both authors maintained during their professional lives. Their novels presented the same essence in content as well as similar references to the motifs of blindness and invisibility. In both works the reader can easily prove that the language, symbols and metaphors are clear portrayals of the characters' thoughts and the general context of the novel. All these literary resources can be analysed as messages of the deplorable state of interracial relationships during the mid-twentieth century. The literal blindness of Mrs Dalton and the blindfolded boys are constructed as metaphors to criticize the reality of that historical movement: whites were incapable of conceiving blacks as equal

beings and blacks could not 'see' farther from their traditional stereotype of servants, submitting to the white oppressive force. The same happens with the symbols: the snow or the 'white' cloths are direct messages of the white's power in the whole world. The language, as has been proved, offers a very interesting depiction of blindness, giving a sense of separation and inequality.

Definitely, the ideas of blindness and invisibility enriched the literature of the fifties and encouraged society to eradicate one of the main problems that had always affected humanity. The most important point of *Native Son* and *Invisible Man* is that they, through blindness and invisibility, illustrated the ways of thinking of blacks and whites, drawing in gold letters the first steps to bring opposite races near and finish with the differences between blacks and whites.

BIBLIOGRAPHY

- ELLISON, R. (1952), 'Invisible Man' (Preface and Chapter 1). In NINA, B. (2003), *The Norton Anthology of American Literature: Volume E*. New York: Norton and Company, pp. 2077- 2093.
- FOSTER, M. 2013. Lecture, St. Mary's University College.
- GILES, J. (1995), 'The Fat Man Finds His Voice, Part Two: Richard Wright's *Native Son*'. In GILES, J. (1995) *Naturalistic Inner-City Novel in America: Encounters With the Fat Man*. Columbia: University of South Carolina Press, pp. 71-96.
- JOHNSON, C. (1989), 'Novelists of Memory'. In JOHNSON, C. and BYRD, R. (1999) *I Call Myself and Artist: Writings by and About Charles Johnson*. Indiana: Indiana University Press, pp. 97-109.
- LIEBER, T. (1972), 'Ralph Ellison and the Metaphor of Invisibility in Black Literary Tradition'. *American Quarterly*, 1 March 1972, Vol. 2, Issue 1, pp. 86-100.
- MUYUMBA, W. (2009), 'Black is, Black Ain't: Violence, Blacks Masculinity and the Novel as Democratic Symbol'. In MUYUMBA, W. (2009) *The Shadow and the Act: Black Intellectual Practice, Jazz Improvisation, and Philosophical Pragmatism*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 49-89.
- VAN DYKE, W. (1931) *Trader Horn*. TCM [Film trailer] [Internet]
<http://www.tcm.com/mediaroom/video/16957/Trader-Horn-Re-issue-Trailer-.html>
- WRIGHT, R. (2000 [1940]), *Native Son*. London: Vintage.

LA VANGUARDIA EN FEMENINO Y SINGULAR: LAS MUJERES EN *EL NUEVO ROMANTICISMO* DE JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ

MARTÍN SANTAELLA, Alba*
albamarsan82@gmail.com

Fecha de recepción:
11 de julio de 2013

Fecha de aceptación:
30 de julio de 2013

Resumen: Con el ensayo *El nuevo romanticismo* (1930), José Díaz Fernández sentó las bases de una nueva literatura de vanguardia, de acusado contenido político y social. Sus reflexiones sobre las mujeres, que plasmó, además de *El nuevo romanticismo*, en la novela *La Venus mecánica* (1929), presentan también una importante novedad con respecto a algunos intelectuales de su época, como José Ortega y Gasset y Gregorio Marañón, célebres por sus misóginas consideraciones sobre la feminidad. Díaz Fernández abogará por una mujer nueva, una mujer que sea la compañera del hombre en la tarea de construcción de una sociedad más justa e igualitaria.

Palabras clave: José Díaz Fernández – Generación del 27 – Feminismo – Novela social – *Venus mecánica*.

Abstract: With his essay *El nuevo romanticismo* (1930), José Díaz Fernández laid down the foundations for a new avant-garde literature of higher political and social content. His remarks about women, which he also uttered in his novel *La Venus mecánica* (1929), are highly

* Este trabajo ha sido realizado durante el período de tutela académica dentro del programa de doctorado «Arte y Humanidades» (Facultad de Humanidades, Universidad de Almería) y ha contado con la guía de la Dra. Isabel Navas Ocaña, profesora del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de dicha universidad.

innovative regarding Ortega and Marañón's misogynist reflections on womanhood. Díaz Fernández advocates for a new woman, who will be actively involved in the task of building a more egalitarian society.

Keywords: José Díaz Fernández – Generation of 27 – Feminism – Social Novel – *Venus mecánica*.

1. LA LITERATURA DESDE LOS MÁRGENES

A pesar de que la crítica le ha prestado en las últimas décadas gran atención al tema de las vanguardias en España¹, aún hoy seguimos encontrando algunas sombras, algunos vacíos, si pensamos en los *ismos*.

Nuestras lecturas están condicionadas por prejuicios, o dicho de otro modo, por hábitos de lectura, por nóminas ya establecidas y cerradas que determinan tanto nuestra forma de leer los textos como la concepción que poseemos de los autores y de las épocas literarias. Por eso, se hace imprescindible leer las ausencias. En este sentido, muchas de las interpretaciones que se han hecho de la generación o grupo poético del 27 son masculinas y excluyentes, como bien ha afirmado la crítica feminista (Navas Ocaña, 2009a: 157-162)². El propio concepto de «generación» ya es, lo apuntaba José Carlos Mainer, un «lugar común» que debe ser revisado:

Aconsejaba Unamuno que repensar los lugares comunes es el mejor modo de librarse de su maleficio. Y una «generación» es metodológicamente un lugar común, con todas las indeseables características de tal: muy frecuentado y escasamente ventilado. Es la historia de la literatura los lugares comunes solo pueden ser estaciones provisionales, puntos de tangencia de muchos elementos (Mainer, 2000: 353).

Además, el criterio generacional resulta especialmente problemático «si se trata de dar conclusiones sobre un determinado aspecto, como en este caso puede ser la temática del compromiso, la politización o no de una serie de escritores» (Jiménez Millán, 1980: 202).

Señala Mainer que en 1932, en el momento de la aparición de la *Antología* de Gerardo Diego, fueron muchas las voces que tacharon de excluyente la selección de poetas, poniendo en duda o bien la existencia misma de la generación o simplemente la nómina de Gerardo Diego:

Esas estrategias en busca del canon no fueron bien recibidas. Por arriba, por la relación con los *seniores*, estalló –como ya se ha visto– el caso Juan Ramón Jiménez; en las orillas mismas de la antología, la polémica de las exclusiones que azuzaron las malévolas reseñas de Miguel Pérez Ferrero («Gerardo y sus amigos», *Heraldo de Madrid*, 10 de marzo de 1932) y César González Ruano («Currinchería poética de Gerardo Diego y otras cosas»,

¹ Se pueden consultar al respecto tanto el estudio de Andrés Soria Olmedo (1988) como los de Isabel Navas Ocaña (1995, 1996, 1997, 2000, 2009b, 2009c, 2010a).

² Ver especialmente el epígrafe titulado «Hacia una revisión feminista de las nóminas del 98 y del 27».

Informaciones, 13 de marzo de 1932). En cuanto a la primera disidencia, venía de lejos. Jiménez no había querido participar en el homenaje a Góngora, organizado por Diego. Y, a la vez, los jóvenes más radicales se atrevían a no disimular el dictado de «curisi» que les merecía: la burla vanguardista de *Platero y yo* es un ejemplo meridiano (Mainer, 2000: 341).

La nómina deja fuera a pintores y prosistas, como indica Mainer:

Cabe concluir que algo de muy especial debió tener la experiencia (o la necesidad de haberla vivido) para que se configurara al cabo como una suerte de «Sociedad Limitada» de poetas –lo que había querido Salinas en 1932– en una de las operaciones de constitución de un canon más brillantes y logradas que se registra en la literatura española. Pero también es indudable que el historiador de la literatura debe tomar buena cuenta de los estragos e injusticias que la configuración del canon ha hecho con los prosistas o con los pintores (pensemos en Ramón Gaya o en Maruja Mallo, incluso en Benjamín Palencia y su escuela de Vallecas, cuya huella literaria y cuya originalidad en la reivindicación de un vanguardismo autóctono y telúrico no es pequeña ni anecdótica, al modo de una *stracittà* a la española: sin esta rama vallecana, es difícil explicar a Miguel Hernández o una parte de la poesía inicial de Luis Felipe Vivanco) (*ibid.*: 348).

Tenemos que replantearnos, por tanto, el concepto de generación, cuestionarnos la nómina de autores que se incluyen en ella, y repensar esas lecturas masculinas que apenas dan cabida a las mujeres intelectuales con cierto protagonismo en los círculos artísticos de las primeras décadas del siglo veinte (pintoras, escritoras, filósofas, etc.):

De la llamada «generación del 27» se viene repitiendo la nómina férreamente establecida de un grupo de ocho o diez poetas, varones. En algunos casos, un estudio más minucioso incluye un epígrafe muy revelador, «otros poetas del 27», auténtico cajón de sastre, ensanchado, ahondado, a voluntad y gusto de sus respectivos autores (Miró, 1993: 3).

Como ya señalara Anna Caballé (2006: 17), «la historia literaria en nuestro país sigue rechazando firmemente la integración del colectivo femenino», y no fue de otro modo en la época de las vanguardias, aunque paradójicamente viera surgir a las llamadas «mujeres modernas», que se subieron al tren de las artes como creadoras, que descentraron un mundo de hombres (Zavala, 2004: 105). Es importante bucear en los textos y buscar las causas que hicieron que estas mujeres quedaran a la sombra de sus contemporáneos (Navas Ocaña, 2010b):

Si el arte es la principal construcción simbólica de que dispone una sociedad para fijar y proyectar sus anhelos y frustraciones, es decir, es una herramienta indispensable en la construcción de los valores culturales, todos –creadores y lectores– tenemos derecho a pensar por nosotros mismos qué tipo de símbolos consumimos y por qué (Caballé, 2006: 23).

Por lo demás, los más estudiados, los «canonizados», han sido los autores presentes en la *Antología* de Gerardo Diego de 1932. Los dieciséis poetas antologados han acaparado casi la totalidad de los estudios críticos posteriores, dejando de lado a novelistas y ensayistas, imprescindibles para conocer el panorama literario de los años veinte y treinta en toda su complejidad; y dejando de lado igualmente a algunas escritoras, responsables en gran medida de los nuevos aires de modernidad de nuestro país.

Debemos, por tanto, prescindir de lecturas excluyentes y enfrentarnos a los hechos literarios desde otra perspectiva:

Hemos aceptado, sin mayores inconvenientes, los marbetes heredados que insisten fundamentalmente en el concepto de generación, una noción que es, al cabo, una de las formas más estrechas de *canon* porque se basa en un idealismo histórico (se busca, a riesgo de simplificar las cosas, un determinante hegemónico que aglutine las «reacciones» de un elenco privilegiado), porque desdeña la permeabilidad entre los grupos y porque abandona a su suerte lo que no coincide con la cronología o el ideario prefijados (Mainer, 2000: 333).

Desde este cuestionamiento del término «generación», desde este panorama en las afueras, orillado por la crítica y la historiografía tradicionales, al margen de ese ideario prefijado, nos acercaremos a la figura de José Díaz Fernández, autor que creyó en la Vanguardia como una empresa no solo estética, sino como una renovación integral, también en el ámbito político. Si nos planteamos estudiar la producción teórica y literaria de José Díaz Fernández es porque pensamos que, aún siendo fundamental para comprender uno de los rumbos que tomó la vanguardia española y habiendo sido uno de los teóricos más influyentes de su época junto con Ortega y Gasset, ha quedado a menudo fuera de la nómina de escritores canónicos, ya sea por su radicalismo político, o bien porque nunca estuvo cerca del grupo poético del 27, que finalmente se consagró como representativo de nuestra vanguardia:

La importancia de este libro (*El nuevo romanticismo*) en los primeros años del decenio del treinta es comparable a la de *La deshumanización del arte* de Ortega o *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre en la década del veinte. Publicado en 1930, se puede

decir que cierra, en nuestras letras, el ciclo vanguardista e inicia el de la literatura revolucionaria (Fuentes, 1969: 255-256).

También Andrés Soria Olmedo señala la trascendencia de *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández:

En resumen, lo excepcional de este libro es que funciona como gozne entre las directrices imperantes desde los primeros años de Dictadura y las tendencias que se irán imponiendo hasta 1936. Respecto al ciclo vanguardístico, cierra un capítulo y abre el siguiente. Responde con exactitud al momento, confuso y lleno de esperanza, en que fue escrito, como señalaba A. Espina en su reseña (Soria Olmedo, 1988: 308).

Su vanguardia sería ya otra. Díaz Fernández planteó otra literatura, una literatura de avanzada, capaz de romper con las normas, no sólo en el plano estético, sino también en el político e ideológico, una literatura comprometida con el proletariado, que contribuyera al cambio social que Díaz Fernández venía reclamando como periodista, político y escritor; una literatura capaz de destruir el orden burgués y sustituirlo por uno nuevo, basado en la solidaridad humana, la justicia y la libertad. Esta literatura de avanzada se insertaría, pues, en un programa general de acción revolucionaria (Fuentes, 1969: 252):

En realidad, nos complace ver cómo se ponen los puntos sobre las íes, cómo no es posible desplazar a la literatura de los afanes, inquietudes y desvelos de la sociedad humana. Encerrados en sus laboratorios de metáforas no habiéramos podido contender con estos escritores puros. Saber que están en la acera de enfrente nos produce el gozo de medir nuestras fuerzas con el enemigo, aunque este enemigo quiera emboscarse en las trincheras estéticas.

A una ideología, otra. Admitido que el conflicto humano debe regir la obra artística. Frente a esa galvanización de la vieja doctrina es preciso establecer la otra, la de la verdadera vanguardia: el arte social. Con el mismo empeño que ponen en resucitar el tomismo para su arte estos escritores convertidos, es preciso vincular la literatura y toda la obra intelectual a los problemas que inquietan a las multitudes porque ellas buscan la justicia «así en la tierra como en el cielo».

[...] La auténtica vanguardia será aquella que dé una obra construida con todos los elementos modernos –síntesis, metáfora, antirretoricismo– y organice en producción artística el drama contemporáneo de la conciencia universal.

[...] El estilo literario debe ir de acuerdo con las formas vitales que constituyen la órbita social donde nos movemos (Díaz Fernández, 1930: 72-74).

Como vemos, José Díaz Fernández se opone a esa vanguardia que se había situado «de espaldas a la política», y lucha así por un cambio, por una renovación integral, en todos los aspectos de la obra artística:

Por otro lado, la *Revista de Occidente*, cuyo primer tomo corresponde, precisamente, a los meses de julio, agosto y septiembre de 1923, se declaraba «de espaldas a toda política, ya que la política no aspira nunca a entender las cosas.» En torno a esta revista se formó, desde el momento de su fundación, un grupo que dominaría la escena de la vanguardia literaria hasta casi finales de la década de los veinte (época en la que comienza, como veremos –y sirviéndonos de la terminología de José Díaz Fernández– la literatura de avanzada o el nuevo romanticismo). Este grupo vanguardista deshumanizado publicó sus obras más representativas en la colección *Nova Novorum*, promovida también por Ortega y Gasset (López de Abiada, 1985: 7).

Si Ortega pretendía vertebrar España por medio de unas élites culturales con la función de dirigir a las masas, Díaz Fernández propondrá el acercamiento del intelectual al obrero y a sus reivindicaciones de clase (Fuentes, 1969: 248). Y como escritor profundamente renovador, que concibió la vanguardia también en términos políticos y sociales, Díaz Fernández extenderá el afán modernizador a las mujeres, a las que no deja fuera de su empresa social. De esta forma va más allá que la mayoría de sus contemporáneos, que por lo general continuaron asignándoles roles tradicionales a las mujeres, pese a considerarse ellos mismos o ser considerados hoy día padres de la Modernidad. En este ambiente surgió la obra de José Díaz Fernández. Si en *El nuevo romanticismo* expuso sus ideas teóricas, su credo estético, en las novelas *La Venus Mecánica* y *El blocao* llevó esa teoría a la práctica, proponiendo un nuevo concepto de mujer y de sociedad.

2. EL NUEVO ROMANTICISMO. LAS MUJERES EN LA EMPRESA VANGUARDISTA DE JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ

El nuevo romanticismo llegó a la escena literaria española en 1930. Para entonces, la vanguardia ya había dado importantes frutos y poco a poco se iba intuyendo el cambio de rumbo de los poetas puros. La «literatura de avanzada», término acuñado por José Díaz Fernández para referirse a los escritores con una declarada intención política, vendría a presentarse como una alternativa a la «literatura de vanguardia» tan en boga en el momento, «ya connotada políticamente con un sentido poco progresista» (Soria Olmedo, 1988: 303). Así, apareció «una corriente intelectual que enlaza con los efectos europeos de

la Revolución de Octubre y el «afterwar spirit» y se preocupa hondamente por el problema político, desde posiciones más o menos de izquierda, según los casos individuales» (*ibid.*). Y continúa Soria Olmedo:

De ahí la oportunidad de la publicación de *El nuevo romanticismo* justo en el umbral de la Segunda República, cuando ya el cambio de sensibilidad que este libro detecta se expresa a través de opciones diversas, del mismo modo que las fuerzas políticas encuentran canales de actuación acordes con el nuevo espacio (*ibid.*: 303-304).

Comprendió Díaz Fernández el cambio de rumbo y apostó, tanto en su obra narrativa como en su producción ensayística, por la unión del arte y la vida, por una transformación tanto estética como social:

La auténtica vanguardia será aquella que dé una obra construida con todos los elementos modernos –síntesis, metáfora, antirretoricismo– y organice en producción artística el drama contemporáneo de la conciencia universal.

[...] El estilo literario debe ir de acuerdo con las formas vitales que constituyen la órbita social donde nos movemos. El progreso de la expresión artística constituye un valor positivo de nuestro tiempo. Pero es un valor popular, porque al abominar el arte actual de toda retórica, de todo engolamiento vuelve a las formas puras, al «folklore», a la objetivación, a la fuerza inicial del esquema. Lírica, color, imagen. Pero, por debajo de todo eso, pasión, sinceridad, rebeldía y esfuerzo. He ahí el verdadero arte de vanguardia en una España católica (Díaz Fernández, 1930: 73-74).

Esta apuesta por un cambio le haría atacar la joven literatura de vanguardia, a la que ridiculiza, reduciéndola con frecuencia al absurdo. En contrapartida, define su ideario estético y político, mucho más revolucionario:

Del mismo modo que el transitorio feminismo político inventó la mujer deportiva y masculinizada, los vanguardistas literarios instauraron como única fórmula de modernidad las metáforas deportivas. Era pintoresco leer la literatura de esos señoritos satisfechos donde se mezclaban imágenes atléticas y palabras del tenis, del fútbol o del boxeo. Por lo general, estos muchachos no hacían otro deporte que el de ir al teatro con su familia en automóvil propio, o recorrer en bicicleta las carreteras lugareñas. Creían que los versos con muchos aviones y muchos «cocktails» eran cifra y compendio de la moderna sensibilidad.

Todas estas causas decidieron que la palabra vanguardia, tan significativa en ocasiones, lograrse total desprestigio. Porque escritor de vanguardia, en la firme acepción del concepto, será el escritor que va delante lo mismo en pensamiento que en estética.

Aquí se daba el caso de que el vanguardismo representativo era tan reaccionario en política como cualquiera de esos «trogloditas» de que hablaba Unamuno refiriéndose a los conservadores españoles (*ibid.*: 53).

Resulta muy significativo que el autor de *La Venus Mecánica* se plantee el problema de la moda como reflejo de los cambios sociales que se estaban produciendo, y no es causal que comience refiriéndose a las mujeres, al papel que la nueva sociedad les tendría asignado. Es curioso que, con objeto de desprestigiar el arte deshumanizado, Díaz Fernández pusiera en estrecha relación las prácticas de la moda y la literatura, y que reconociera en ellas una suerte de relevancia política, una función explícitamente ideológica (Chicharro, 2001: 6). ¿Hasta qué punto se puede cambiar la situación de las mujeres en la sociedad burguesa si no se hace una revolución general, si no se trastocan todas las relaciones sociales establecidas, si no se transforma el mundo? Y a la inversa, ¿hasta qué punto se puede revolucionar la sociedad burguesa sin tener en cuenta a las mujeres?

La moda, por tanto, como punto de partida, pero no la moda estilo años veinte, de pelo corto y líneas rectas. No defenderá Díaz Fernández a esa «Venus deshumanizada», que se acerca a una estética masculina, preocupada por los clubes sociales, el sufragismo y el arte de vanguardia. Será este modelo femenino el que Díaz Fernández asocie al movimiento feminista, un movimiento, que, según sus planteamientos, no habría de servir para nada, un fenómeno liberal sin más importancia, integrado por burguesas neuróticas y aburridas que sólo querían molestar a los hombres (1930: 37):

La sustitución del hombre por la mujer no se ha verificado porque no podía verificarse. He ahí el fracaso del ruidoso feminismo político, que pudo un día llegar, como ha sucedido en los últimos años, a copiar la indumentaria del hombre, a imponer los cabellos cortos, la nuca rapada, la falda corta y los arreos masculinos. Nuestras damas del movimiento feminista están todavía tan retrasadas que siguen pidiendo para la mujer el voto político y el escaño parlamentario (*ibid.*: 38).

Obsérvense las contradicciones en las que incurre Díaz Fernández, su simplificación del feminismo como movimiento político y social, su incapacidad para entender las reivindicaciones de sus contemporáneas, expresadas muy atinadamente por María Lejárraga:

El feminismo quiere decir sencillamente que las mujeres alcancen la plenitud de su vida, es decir, que tengan los mismos derechos y los mismos deberes que los hombres, que gobiernen el mundo a medias con ellos, ya que a medias lo pueblan, y que en perfecta colaboración procuren su felicidad propia y mutua y el perfeccionamiento de la especie humana. Pretenden que lleven ellas y ellos una vida serena, fundada en la mutua tolerancia

que cabe entre iguales, no en la rencorosa y degradante sumisión del que es menos opuesta a la tiranía del que cree ser más (*apud* Domingo, 2004: 70).

Ahora bien, la moda de los años 20 significó un cambio profundo en muchos de los órdenes de la sociedad. No fue causal, no fue un simple giro del gusto estético, sino que tuvo su origen en un mundo condicionado por la primera Guerra Mundial:

La primera guerra mundial produjo también efectos decisivos en la moda. Todos los trabajadores estaban en el frente de trincheras asoladas por las ratas y los gases en la línea entre Francia y Alemania como lugar más visible. Las fábricas se habían quedado vacías. Las mujeres tuvieron que llenarlas: sobraban los pelos largos y las faldas largas. (...) Los pobres siempre pierden las guerras, y las condiciones de las mujeres y de los niños en las fábricas textiles de Inglaterra y de Europa habían sido miserables al extremo. Pero ahora se trataba de que las mujeres se enfrentaran con las grandes industrias pesadas, con las grandes maquinarias de la industria de guerra. Como digo, se acortaron las faldas, incluso se impusieron los pantalones y el pelo tuvo que cortarse al máximo para no estropear el engranaje de esas máquinas y así trabajar más cómodas. Por una vez la moda se impuso desde abajo (Rodríguez, 2003: 50).

¿Qué moda reivindica, por tanto, Díaz Fernández, qué modelo de mujer nueva ve como símbolo del cambio social que él espera?

La falda abundante de las mujeres y la melena alargada de pronto hasta los hombros, no son momentos caprichosos y versátiles de las costumbres actuales, sino rasgos típicos de una tendencia de vida colectiva que se anuncia irremisiblemente para lo futuro. Lo cierto es que los mismos caracteres que encontramos en la moda femenina los hallamos en el arte y la literatura de nuestro tiempo, en las obras llamadas de avanzada, y, por fin, en las últimas modalidades de la política y la sociología, cuyas ideas se proponen nada menos que modificar el croquis espiritual del mundo (1930: 36).

La mujer ha de estar, según Díaz Fernández, al lado del hombre, como un apoyo, una colaboradora, una compañera, pero al margen del mundo de la política y de los escaños parlamentarios, por más que ya esté dentro de fábricas y Universidades. Díaz Fernández apuesta por una mujer «rehumanizada», lejos de maniqués, de modas deportivas y mecánicas que le hacen perder su esencia. La ruptura del orden burgués tiene necesariamente que crear una nueva sociedad con otros hombres y otras mujeres, cuyas relaciones amorosas sean diferentes:

Si hubo un tiempo en que al espíritu del hombre le bastaba la preocupación del amor para movilizar todos sus afanes y desvelos, llegará otro en que el amor erótico quede muy en segundo término, tal como ya está regulado por la naturaleza y por la especie. Otro amor más dilatado y complejo, fruto del progreso humano y de la depuración de las relaciones sociales moverá a los hombres del futuro, será el eje de la gran comunidad universal. Me imagino que el cambio de circunstancias vitales de la mujer influirá en la situación de ésta, incluso en sus sentimientos elementales. En la vida actual, la mujer está preparada única y exclusivamente para el matrimonio. Es lógico que hoy la pasión amorosa se condense en ella de tal manera, que excluya aspiraciones de otra índole. La sociedad actual es manca, porque le falta el brazo activo de la mujer. Cuando la mujer no necesite el matrimonio para resolver su vida y cuando el hogar deje de ser la sepultura del espíritu, entonces la pasión amorosa podrá ser sometida a disciplina y equilibrio. Por lo menos no encontraremos mezclados en vergonzoso contubernio el amor y el cálculo, la pasión y el dinero (*ibid.*: 58).

Díaz Fernández no parte de la inferioridad mental de las mujeres, tema del que habían hablado por extenso José Ortega y Gasset, George Simmel y Gregorio Marañón en las páginas de la *Revista de Occidente*. Y, sin embargo, Díaz Fernández tiene muchas reservas respecto a la participación activa de las mujeres en la vida política del país. De hecho, critica que se las haya privado de formación cultural y se las haya condenado al ámbito de lo doméstico, ofreciéndoles como única salida el matrimonio:

El retraso político de España se explica precisamente por su retraso cultural, porque después de algunos siglos de unidad religiosa, muy pocas personas lograron la suficiente independencia de espíritu que les permitiese actuar por convicciones avanzadas. Fue la mujer quien más duramente ha sufrido esta tenaz influencia, fruto del medio y de la educación, del temperamento y de las costumbres. El hombre español hubo de reducirla a un simple concepto de domesticidad, esclavizándola en el reducto de la familia; cerrándole todos los caminos de emancipación y dejándole libre uno tan solo: el camino de la fe religiosa. (...) En España se ha defendido muchas veces la ignorancia femenina con los mismos argumentos que se utilizan para defender el pudor. Para ciertos padres y ciertos maridos el diablo acecha detrás de la cultura (1985: 103-104).

Gregorio Marañón, José Ortega y Gasset y George Simmel reaccionaron firmemente contra los cambios que se estaban produciendo en la consideración social de las mujeres, y se apoyaron en argumentos pseudocientíficos para perpetuar el orden patriarcal de las sociedades burguesas.

En cambio, Díaz Fernández se opuso a esas teorías que negaban a las mujeres la capacidad de raciocinio o la posibilidad de una vida alejada de sus funciones como esposas

o madres. Ahora bien, fueron muchos los *peros* que encontró Díaz Fernández para dar el visto bueno a la incorporación de las mujeres a la vida política, situándose en este punto a medio camino entre las tesis reaccionarias de Ortega, Simmel y Marañón, y la defensa del voto femenino que encabezó Clara Campoamor:

Yo no creo en la atrevida afirmación de Schopenhauer de «que las mujeres son toda su vida niños grandes». Concediéndoles una jerarquía de colaboradoras en la vida social, acepto su participación en ella en otra medida que pueda tenerla el hombre. Pero discrepo de cuantos piensan que la mujer posee en la actualidad conciencia política para dirigir los negocios públicos. El hombre español no ha sabido interesarla en problemas ideales, ni compartir con ella aspiraciones de orden político. Tremendo error que todos hemos de tocar en plazo más o menos largo. La mujer necesita una actividad espiritual que no fuese la del amor y hubo de buscarla donde se le ofrecía más próxima y hacadera: en el sentimiento religioso que se le facilitaba sin esfuerzo. España es un pueblo de mujeres católicas (*ibid.*: 104).

Aparece aquí el consabido argumento en contra de la concesión del voto femenino: la religiosidad de las mujeres. Este argumento lo defendieron algunos sectores de las izquierdas, incluidas dos de las mujeres parlamentarias que en 1931 había en España: Victoria Kent y Margarita Nelken. Clara Campoamor describe muy bien los temores de la izquierda sobre las consecuencias que para la República tendría el voto de las mujeres:

Porque los republicanos tenían miedo a todo; a la reforma agraria, y al control obrero; al voto de la mujer y al de la juventud; al mantenimiento de las órdenes religiosas y a su expulsión. Soñaban con una República modestita, sin muchas innovaciones y, sobre todo, sin amenazas a la tranquilidad desde arriba. Por algo más que ternura llamaban la Niña a la República; una niña un poco anémica que cada uno soñaba cuidar entre algodones, bien arropadita, en atmósfera especial de incubadora y fuera de peligro de toda alteración o crecimiento rápido (*apud* Domingo, 2004: 72).

Lo que perseguía Díaz Fernández con su crítica al sufragismo y, en consecuencia, al feminismo de su tiempo, es sustentar la tesis del predominio del nivel económico para explicar los fenómenos sociales (Chicharro, 2001: 4). Díaz Fernández ve con buenos ojos el nuevo papel de la mujer en la vida contemporánea, pero en ningún caso ha de sustituir al hombre copiando su indumentaria (de ahí su crítica a la moda de los años 20), ni puede conseguir un escaño en el parlamento y participar en la vida política. En su opinión, el gran triunfo del feminismo ha sido la capacidad de articularse por sus propios medios en todas las zonas de la sociedad, incorporando al mundo «una sensibilidad y un apetito que desconocía el mundo anterior a la guerra» (Díaz Fernández, 1930: 39).

Díaz Fernández cae además en ciertos tópicos esencialistas. Dota a la mujer de un alma «espléndida y brillante» (ibid.: 39), de un gesto particular y extraño, adoptando consideraciones «de perfil biologicista más que culturales o históricas» (Chicharro, 2001: 6). Afirma sin embargo que «la sociedad actual es manca porque le falta el brazo activo de la mujer» (1930: 58), distanciándose así de quienes relegaban a las mujeres al hogar y a la maternidad. Ahora bien, rechaza, al modo en que lo hicieron Margarita Nelken, Victoria Kent y la mayoría de partidos de izquierdas, la concesión del voto a las mujeres, pero sólo como medida transitoria, hasta que pudiera llevarse a cabo una verdadera revolución que las librara de la influencia de la Iglesia. Para Díaz Fernández las mujeres están aún en su minoría de edad, muy necesitadas de instrucción para comprender los problemas políticos por los que la sociedad está atravesando. Sin embargo, ¿por qué este paternalismo con las mujeres que Díaz Fernández no adopta con otros grupos sociales?

Eso de que los obreros no están capacitados para tomar parte en la dirección de la vida española es una argucia tan burda como todas las que inventa la ínfima mentalidad derechista. Hasta ahora la experiencia nos tiene demostrado lo contrario. [...] Instruirse, sí. Y yo aseguro que la ignorancia de los obreros es mil veces más fecunda que la repugnante cultura de la casi totalidad de nuestra burguesía. El peor analfabetismo es el de los letrados.

[...] Los trabajadores españoles son en la política una fuerza pura, no contaminada de los vicios que provocaron nuestra decadencia. Su condición de víctimas de todos los regímenes los garantiza ante el porvenir español de una ética y una disciplina que no mejorarán las demás fuerzas de izquierda (ibid.: 122-123).

3. LA VENUS MECÁNICA. EN BUSCA DE LA HUMANIZACIÓN DE LA MUJER

En 1929, en la novela *La Venus Mecánica*, Díaz Fernández dio forma de narración a los planteamientos teóricos que expone un año después en *El nuevo romanticismo*. Su intención es reintegrar la novela al terreno histórico (Fuentes, 1969: 249), del cual había sido sacada por los vanguardistas, y al mismo tiempo criticar a las heroínas de la novela de vanguardia, sofisticadas, superficiales, volubles, productos artificiales de la civilización técnica, deshumanizadas y cosificadas. Más simpatía le merecen a Díaz Fernández las prostitutas o tanguistas, que no tienen más remedio que vender sus cuerpos para conseguir un poco de pan, que son, por tanto, víctimas de un sistema social injusto, de una sociedad reaccionaria.

La Venus Mecánica sirvió como termómetro de su tiempo, pues reproduce la atmósfera de la España de los últimos años veinte. En ella aparecen las primeras luchas del proletariado, las conspiraciones políticas y militares, la incorporación de las mujeres al mundo del trabajo y a la esfera de lo público, los ambientes literarios vanguardistas, que Díaz Fernández recreará desde un punto de vista irónico y crítico. Todo ello hace de la novela una excelente muestra de la literatura de su época, esencial para entender la posterior «rehumanización» del arte, la irrupción de la política y el contenido social en las obras que se decantarán por la vía del compromiso. Asimismo, la obra es un retrato de su tiempo por la cantidad de referencias y alusiones a figuras importantes de la época: Gregorio Marañón, que se oculta tras el personaje del doctor Sureda; el general Villagomil, caricatura del dictador Primo de Rivera; Maruja Montes, tras la que quizá se esconde la pintora Maruja Mallo; o Gloria Martínez, poeta y nadadora en la que podríamos reconocer a Concha Méndez.

La Venus Mecánica fue publicada en 1929 por la Editorial Renacimiento, y en 1933 se reeditó en la colección «Novelas y cuentos». Sin embargo, se le prestó menos atención que a su primera obra narrativa, *El Blocao* (1928), como señala Rafael Conte:

Lo cierto es que *La Venus mecánica* aparece como la pariente pobre en la obra de Díaz-Fernández, la más desatendida por la crítica, cuando no francamente minusvalorada como en el caso de Eugenio de Nora, que la coloca muy por debajo de la anterior. Y sin embargo, pese a los grandes valores de *El Blocao*, sobre todo históricos y sociales, creo que *La Venus mecánica* no le va a la zaga, y que de alguna manera con sus veleidades vanguardistas y líricas, con su atención a la estética, es una obra tan significativa como la anterior, y de valores artísticos superiores acaso, pues, en resumidas cuentas, se abre más hacia el futuro y supera su coyuntura histórica proyectándose hasta nuestros días con mayor actualidad. Son las dos caras de la misma moneda, las dos vertientes que presenta la escasa y rara obra de Díaz-Fernández, la del compromiso y la de la exigencia artística (Conte, 1989: 12).

Ahora bien, *La Venus Mecánica* ha sido considerada «una primicia adelantada en 25 años, de lo que luego va a ser el realismo social de los años 50» (Martínez de Mingo, 1984: 19). De hecho, no hay en ella tantas innovaciones vanguardistas como en *El Blocao*:

Sin abandonar algunas de las innovaciones vanguardistas utilizadas en la primera narración –estilo sintético, uso de la metáfora, digresiones líricas– el novelista en esta obra se acerca más a los módulos tradicionales. La acción, aunque fragmentada, mantiene una continuidad y se encamina a un fin; los personajes también se ajustan más a los

patrones tradicionales: son héroes problemáticos que buscan unos valores en un mundo degradado (Fuentes, 1969: 250).

La Venus Mecánica cobra una especial importancia si tenemos en cuenta que «las novelas del “Nuevo Romanticismo” son creadas y pensadas para ser un instrumento válido que incida en el cambio de la realidad» (Vilches de Frutos, 1982: 41). Y Díaz Fernández pretendía incidir en el cambio de la realidad presentando la evolución de un personaje femenino, el de Obdulia, símbolo de las mujeres españolas, que se habían convertido en maniqués, en objetos, en Venus mecánicas sujetas a los deseos masculinos.

En este sentido, la novela presenta temas que raramente habían aflorado antes en la literatura española y que afectan directamente a la tan debatida en la época «cuestión femenina»: la prostitución, el amor libre, el aborto, la huelga general y la participación de las mujeres (Rozas López, 1979: 253). Estos temas están planteados desde una radical novedad, desde presupuestos progresistas. De hecho, la protagonista poco tiene que ver con los personajes femeninos que aparecen en la literatura de la época. Obdulia se va forjando poco a poco como una mujer nueva y, aunque al principio encarna a la «Venus mecánica», a la maniquí despersonalizada, al final es ya una mujer con plena conciencia política y social, dispuesta a luchar en pro de una sociedad nueva. Pero no quiere decir esto que la encontremos asumiendo roles masculinos:

No nos engañemos: no vamos a encontrarnos ninguna líder de movimientos aporreando mesas con un conjunto de hombres admirándola como si fuera uno de ellos. Vamos a leer las circunstancias de mujeres de clase media-alta y su manera de pensar y de actuar a la sombra de los hombres, los «protagonistas reales», y he ahí la esencia del título: la verdadera protagonista no es una burguesa más del desarrollo, es una mujer totalmente diferente (Vargas, 2011).

Ya hemos visto la opinión de Díaz Fernández sobre el «alma» femenina al analizar *El nuevo romanticismo*. De hecho, en *La Venus mecánica* lo que propone es que esa feminidad, ligada hasta el momento al ámbito de lo privado, del hogar, al matrimonio y a la maternidad, salga a las calles para luchar codo a codo con el hombre con el fin de conseguir una nueva sociedad.

Los paralelismos que encontramos con *El nuevo romanticismo* son muchos. Si allí arremete Díaz Fernández contra las feministas y sufragistas, en *La Venus mecánica* también aparecerán estas figuras femeninas, retratadas siempre desde la ironía y la caricatura:

En el Club Femenino el hombre solo tenía acceso a la sala de té. Las asociadas se esforzaban en demostrar que el otro sexo no les era necesario y que preferían el trato entre sí para gastar alegremente las horas de ocio. Pero como casi todas eran esposas, madres o hijas de intelectuales, en realidad lo que llevaban allí eran las opiniones de sus maridos, de sus padres o de sus hijos, expuestas aún con más encono y con mayor agresividad. La independencia de aquellas señoras consistía en tumbarse despreocupadamente en los divanes, fumar egipcios e inventar fiestas artísticas para que acudiesen personas del otro sexo (Díaz Fernández, 1929: 105).

La mujer vanguardista es ese maniquí superficial, materialista, producto del capitalismo, que pasa por la consulta del doctor Sureda, trasunto, como ya hemos dicho, de Gregorio Marañón:

Era Augusto Sureda, el psiquiatra de moda, al que llamaban en el Ateneo el «médico de las locas». Por su consulta desfilaban efectivamente, aristócratas y burguesas de nervios descompuestos, muchachas de sexualidad pervertida, matronas menopáusicas; en una palabra: las «histéricas de primera clase» (*ibid.*: 19).

Más que mujeres, esquemas de mujeres, como las pinturas de Picasso. Pura geometría, donde ha quedado la línea sucinta e imprescindible. Víctor pensó en lo lejos que se encontraba aquella mujer de la mujer académica, mórbida y maternal, capaz de promover el entusiasmo erótico del bosquimano. Esta sería el tope de la especie, la etapa última del sexo. En realidad, aquella figura no era ya un producto natural, sino artificial. Pero un producto encantador. Aquel ser no podría cuajar por sí solo en el misterioso laboratorio del útero. Era una sutil colaboración de la máquina y la industria, de la técnica y el arte. Alimentos concentrados, brisas artificiales del automóvil y el ventilador eléctrico, iodios de tocador, sombras de «cinema» y claridades de gas.

Esa mujer, más que hija de su madre –seguía meditando Víctor– es hija de los ingenieros, de los modistos, de los perfumistas, de los operadores, de los mecánicos. Cuando la civilización penetra totalmente en la vida, sin que ninguna de sus capas quede virgen, entonces aparecerá la mujer «standard», la mujer «Ford» o la mujer «Citroën» (*ibid.*: 23-24).

Estas mujeres, encarnadas en la novela en las figuras de Edith y Elvira, no viven más que de los hombres, en quienes ven posibilidades de ascenso social, a quienes utilizan para conseguir una vida de comodidades y lujos, tal y como cuenta Elvira Vega, que abandona a su marido para hacerse amante de un embajador:

El embajador era muy bueno conmigo, muy respetuoso. Claro que yo no había sido una cocota, sino una muchacha de muy buena educación, una incomprendida, como tantas otras que andan por ahí. Me gustaban las perlas, las pieles, las carreras de caballos. Mi marido no se había dado cuenta. En cambio, el embajador... ¡Qué hombre más espléndido! A él le gustaba todo lo antiguo: heráldica, los cuadros, y a mí, todo lo nuevo, todo lo que veía en los almacenes y en los bazares (*ibid.*: 28).

Resulta curioso, no obstante, que estas mujeres, vistas como seres desnaturalizados por Víctor, protagonista masculino de *La Venus mecánica*, o por Díaz Fernández como autor de la obra, también ejerzan sobre ellos cierta fascinación. Elvira atrae irremediamente a Víctor en la novela, y también la condesa Edith, con la que pasa largas tardes:

Hablaban mucho, discutían casi siempre y cuando más se alejaban sus opiniones, más cerca estaban uno del otro, atraídos por el imán de las tardes largas y por el voluptuoso recodo de los silencios. Las mujeres más atractivas son esas mujeres orgullosas, difíciles, que parecen rodeadas de una alambrada de aspereza (*ibid.*: 210).

A pesar de que Díaz Fernández critica abiertamente este tipo de mujer «mecánica» contra la que alza toda su novela, la atracción que siente por ella es innegable. Según Marcia Castillo, es algo frecuente en los intelectuales del momento:

Las dualidades de la actitud masculina frente a estas nuevas mujeres será constante entre la atracción y el rechazo, la fascinación y la repulsión. La oscilación del sentimiento de la época entre el optimismo, la confianza y la utopía futurista, y el pesimismo, el temor y el desarraigo en el mundo de la modernidad, se extiende a la visión que la literatura vanguardista y sus representantes mayoritariamente masculinos ofrecen de las mujeres por medio de sus personajes femeninos. Los comentarios o referencias de todo tipo a la transformación de las mujeres y de sus costumbres son numerosos y frecuentes; aparecen en las novelas, en la prensa, en la crítica o, como hemos visto, en la sociología y en la filosofía de la época (Castillo, 2003: 6).

Obdulia, mantenida de Víctor, tanguista, modelo, y al fin la querida de Don Sebastián, busca sin embargo un trabajo diferente: «ella quería trabajar, ganarse la vida como una obrera, como una de aquellas muchachas de los talleres y las oficinas que cruzaban en

grupos alegres la puerta del Sol» (1929: 63). En el capítulo titulado «Imprecación del maniquí», Obdulia renuncia a ser modelo, a seguir siendo una mercancía, y marca distancias entre ella y la «asamblea de pequeñas burguesas» ante las que se presenta para exhibir los trajes de otros:

Yo, Venus mecánica, maniquí humano, transformista de hotel, tengo también mi traje favorito, mi elegancia de muchacha que sabe vestir para la calle, para el teatro y para el «te dansant» [...] Soy una actriz de actitudes, una pobre actriz de trapo, que no puede siquiera llevarse las manos al corazón para hacer más patético el verso que dicta el apuntador.

Odio esa asamblea de pequeñas burguesas y ese escenario que tiene un biombo y unos cofres abiertos. Pequeñas burguesas que carecen de imaginación, miden el pecado por los centímetros de tela y no conocen la gracia del escorzo ni el valor del movimiento.

(...) Yo, Venus mecánica, maniquí humano, sé bien en qué consiste la gracia de vestirse. Tengo un alma emboscada en mi figura, un alma que late en cada uno de mis pasos, mientras cruzo lentamente el cuarto del hotel. Vosotras, burguesas, no tenéis esa juventud insolente, este pudor mundano, estas piernas voraces, este pecho alto y pequeño como un fruto. ¡Ah, cómo os odio, rebaño de pavas, cerditas grasientas de las provincias, buchecillos de donde cuelga la medalla católica de la domesticidad! (*ibid.*: 78-79).

Después de esta «Imprecación del maniquí», Obdulia decidirá arrojarse a los brazos de Don Sebastián: «Y bien: Voy a venderme. ¿Qué más da? Todos los ricos del mundo no bastarían para comprar mi desprecio. Eso sí que es mío. En cambio, Víctor lo destruiría con un gesto» (*ibid.*: 89). Pero se mantendrá a su lado no sólo por las comodidades que le proporciona, porque no ve otra salida a su pobreza, sino también «para hacerle víctima de su odio todos los días, ya que él era implacable delincuente de todos los días» (*ibid.*: 126). Obdulia ve en la riqueza de Don Sebastián la opresión de tantos trabajadores que se juegan la vida a diario en las minas, y va adquiriendo conciencia del pésimo estado en que viven los obreros. La Venus mecánica se va politizando progresivamente.

Tras visitar las minas de Don Sebastián y observar las condiciones laborales de los mineros, Obdulia decidirá quedarse junto a él, acumulando todo su odio y forjando en su interior su particular venganza. Quizá uno de los aspectos más sorprendentes de *La Venus mecánica* es la manera en la que se aborda el tema del aborto. Obdulia, al descubrir que está embarazada de Don Sebastián, decide no tener ese hijo, fruto del odio, del resentimiento, de la esclavitud, concebido en tinieblas. Ella quería un hijo del amor, sembrado en su corazón primero que en su carne, alguien «a quien habría de enseñar a aborrecer la injusticia y amar la libertad y el talento» (*ibid.*: 135). Obdulia viajará a París

para ingresar en una clínica donde le practicarán un aborto. En el pasaje titulado «Sueño del cloroformo», Obdulia expresa su miedo, su mala conciencia tras haber abortado, actitud muy distinta a la de otras internas de la clínica, que habían decidido abortar más bien por causas materiales o por comodidad. De nuevo la protagonista se opone a esas Venus mecánicas, deshumanizadas incluso en el acto del abortar, que, a juicio de Obdulia, «obran así por razones de orden material, por vivir una juventud bella y tranquila» (*ibid.*: 142).

No parece estar Díaz Fernández en contra el aborto. En la novela no hay un juicio de valor al respecto. Al contrario, el doctor que atiende a Obdulia le explica que se trata de un medio moderno con el que cuentan las mujeres para decidir sobre sus propias vidas:

No tenga usted ningún recelo. Nuestro cuerpo es ya lo único que nos pertenece. La eutanasia es tan legítima, que está admitida en el Derecho moderno. Las sociedades nuevas concederán al hombre esa libertad, la más alta de las libertades. En nuestra vieja civilización se mata a los hombres por razón de Estado, se consuman los crímenes colectivos. ¡Y ella es la que habla de la libertad individual y de los derechos del hombre! Sólo se justificaría el crimen en nombre de la vida. Porque la vida humana no es una cosa transmisible, como predica la moral burguesa. ¡Cochina moral! Nuestra vida no es la de los hijos, porque la de ellos no es «nuestra». [...] Señora, no tenga usted remordimiento. Usted es una mujer moderna (1989: 143).

Obviamente Obdulia sufre por ese aborto. Las palabras del médico no terminan de convencerla. Pero en ningún momento se arrepiente. No desea traer al mundo a un hijo engendrado sin amor. Obdulia siente el mundo a su alrededor como feroz y terrible. Su desarraigo, el dolor por el «hijo malgastado» solo podrá ser subsanado con el alumbramiento de otro hijo, nacido esta vez del amor, un hombre nuevo para una vida nueva, símbolo de la esperanza y el cambio (*ibid.*: 147).

Tras la huelga general, después de haber sufrido un accidente en la calle, Obdulia conocerá la noticia de su segundo embarazo, acogida, esta vez sí, con alegría. Sin embargo, el niño muere al poco tiempo de nacer, cuando Víctor está en la cárcel. A partir de ahora, a los dos sólo les quedará el deseo de venganza y de justicia.

Como ya hemos analizado, en *El nuevo romanticismo* el amor es una fuerza transformadora, un elemento regenerador, que hará que hombres y mujeres se relacionen de una forma nueva, integral. Ese amor no necesitará del matrimonio, evitará las formas de la costumbre y no caerá en el tedio. En este sentido, Díaz Fernández «defiende la rehumanización de un ser humano cuya individualidad se ve cada vez más arrinconada por las leyes agresivas e implacables del capitalismo. Y el amor, como elemento regenerador,

será el instrumento más eficaz para rescatar ese fondo humano perdido» (Barrantes, 2000: 10):

Comprobamos de nuevo que mientras el erotismo es símbolo de rebelión y de libertad para los vanguardistas, cuando se plantea en un contexto real y no fantástico, concreto y no abstracto, se convierte en algo negativo. En la búsqueda de nuevos valores para su generación, Díaz Fernández, como hemos visto en *El blocao*, opone el erotismo al amor, y este conflicto es parte de la lucha interior que el desarrollo de su personaje revela en esta novela (Boetsch, 1985: 108).

Son muchas las «mujeres mercancía» que aparecen en la obra. Obdulia es la única capaz de vencer el erotismo, a pesar de que la sociedad burguesa la ha convertido en un objeto sexual (*ibid.*: 102), redimiéndose como individuo a través del amor que siente por Víctor, y sobre todo a través de su adhesión a una idea revolucionaria desde el punto de vista social.

4. CONCLUSIONES

Por tanto, como hemos visto en *El nuevo romanticismo* y en *La Venus mecánica*, existió otra vanguardia, una vanguardia que prestó cierta atención a las mujeres. A José Díaz Fernández hay que reconocerle el mérito de haber intentado situarlas al lado de los hombres, como compañeras, como participantes activas en la revolución social. Se convierte así Díaz Fernández en un eslabón intermedio entre las teorías de José Ortega y Gasset, George Simmel y Gregorio Marañón, que negaban a las mujeres la capacidad de razonar, la inteligencia, y por supuesto el derecho al voto y la participación en la vida pública, y entre las reivindicaciones feministas de Clara Campoamor, que consideró una prioridad la incorporación de las mujeres al mundo de la política activa para iniciar el camino hacia la igualdad con los hombres. En 1931 se consiguió en España el sufragio femenino, sin embargo, el retroceso que el país habría de vivir unos años después como consecuencia de la guerra civil y de la dictadura llevaría al traste todas las ilusiones puestas en la emancipación femenina, todos los signos de cambio que José Díaz Fernández diagnosticara en *El nuevo romanticismo*:

Son muchas las reflexiones que provoca este trabajo, que en su mismo subtítulo se nombra de polémico, aparte de habernos dado a conocer un, para nosotros, lejano y esperanzador momento histórico que los vencedores de la guerra civil que se seguiría seis años después se apresuraron a borrar de raíz y en todas sus consecuencias. Esa nueva sensibilidad, el nuevo

humanismo y un mundo nuevo, que en la moda femenina a su modo encarnaba, según nuestro ensayista, sería perseguida y enterrada bajo los pies de las mujeres de la Sección Femenina, con su pelo repeinado y aprisionado por las horquillas, recogido sin libertad, bajo la atenta e implacable mirada de curas y hombres franquistas. Por eso, a pesar de las contradicciones y elementalidad de algunos planteamientos y argumentaciones de nuestro autor, no podemos dejar de pensar en el retraso efectivo que la emancipación de la mujer, y con ella la del hombre mismo, sufrió en nuestro país (Chicharro, 2001: 5).

BIBLIOGRAFÍA

- BARRANTES MARTÍN, Beatriz (2000), «La experiencia urbana en *La Venus mecánica* de José Díaz Fernández», *Castilla: Estudios de literatura* 25: 31-41.
- BOETSCH, Laurent (1985), *José Díaz Fernández y la otra generación del 27*, Madrid: Editorial Pliegos.
- (1998), «José Ortega y Gasset en *El nuevo romanticismo* de J. Díaz Fernández», en Marshall J. Schneider y Mary S. Vásquez (coords.), *Ramón J. Sender y sus coetáneos: homenaje a Charles L. King*, Huesca: Instituto de estudios altoaragoneses y Davison College, 21-36.
- BOURDIEU, P. (2003), *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- CABALLÉ, Anna (2006), *Breve historia de la misoginia. Antología y crítica*, Barcelona: Lumen.
- CALINESCU, M. (2003), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid: Tecnos/Alianza.
- CAMPOAMOR, Clara (2006), *El voto femenino y yo*, Madrid: Horas y horas.
- CASTAÑAR, Fulgencio (1987), «El nuevo romanticismo de José Díaz Fernández: un alegato en pro del arte contemporáneo», *Ínsula*, 482: 8.
- CASTILLO MARTÍN, Marcia (2003), «La fémina insurgente: personaje femenino y modernidad en la vanguardia española de los años veinte», en *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea]. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/mcastill.html> [Consultado el 10 de julio de 2011]
- (2006), «Escritoras y periodistas en los años Veinte», en Isabel Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina*, tomo IV: *Del siglo XX a los umbrales del XXI*, Madrid: Cátedra, 169-190.

- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (2001), «Nuevo Romanticismo y feminismo en la España de los años treinta: aproximación al pensamiento sociológico-literario de José Díaz Fernández», en M. A. Vázquez Medel y M. Arriaga (eds.), *Mujer, cultura y comunicación: Realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica* [CD-ROM], (Sevilla, 13-15 de diciembre de 2001), Sevilla: Ediciones Alfar.
- CHOCARRO BUJANDA, Carlos (2005), «José Díaz Fernández y Ortega. Literatura, arte y política (1925-1936)», *DC Papers, revista de crítica y teoría de la arquitectura* 13-14: 162-173.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1929), *La Venus mecánica*, Madrid: Moreno-Ávila Editores, 1989.
- (1930), *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, Madrid: José Esteban Editor, 1985.
- DOMINGO, Carmen (2004), *Con voz y voto. Las mujeres y la política en España (1931-1945)*, Barcelona: Lumen.
- FUENTES, Víctor (1969), «De la literatura de vanguardia a la de avanzada», *Papeles de Son Armadans* CLXII: 243-260.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A (1980), «Pureza y compromiso en la Generación del 27», *Lecturas del 27*, Granada: Universidad de Granada, 199-246.
- KIRPATRICK, Susan (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ DE ABIADA (1985), «El nuevo romanticismo: De la vanguardia deshumanizada al nuevo realismo», introducción a José DÍAZ FERNÁNDEZ, *El nuevo romanticismo*, Madrid: José Esteban Editor, 1985, 7-27.
- MAINER, José Carlos (1999), *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra.
- (2000), *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- MANGINI, Shirley (2001), *Las modernas de Madrid*, Barcelona: Península.
- MARAÑÓN, Gregorio (1924), «Sexo y trabajo», *Revista de Occidente* 18: 305-342.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (1984), «Una Venus Socializada», *Ínsula* 450: 19.
- MIRÓ, E. (1993), «Poetisas del 27», *Ínsula* 557: 3-5.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (1995), *Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta. El grupo de Escorial y la «Juventud Creadora»*, Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.

- (1996), *La «Quinta del 42» y las vanguardias. Las revistas Corcel y Proel*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
 - (1997), *España y las vanguardias*, Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
 - (2000), *El Postismo*, Madrid: El Toro de Barro.
 - (2009a), *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Editorial Fundamentos.
 - (2009b), «Los poetas novísimos y las vanguardias», *Romance Quarterly* 56 (2): 102-113.
 - (2009c), «La crítica al surrealismo en España», *Bulletin Hispanique* 111 (2): 551-581.
 - (2010a), «El origen de un tópico literario: tradición y vanguardia en la generación del 27», *Revista Chilena de Literatura* 76: 237-256.
 - (2010b), «Las escritoras del 27 y los cometas», *Romance Notes* 50 (2): 241-249.
- NELKEN, Margarita (1975), *La condición social de la mujer en España*, Madrid: CVS Ediciones.
- ORTEGA Y GASSET, José (1926), «Para una caracterología», *Revista de Occidente* 41: 241-253.
- (1927), «¿Masculino o femenino?», *Obras completas*, vol. 3, Madrid: Alianza Editorial, 1983, 471-480.
- RIMBAUD, A. (1985), *Iluminaciones. Cartas al vidente*, Madrid: Hiperión.
- RÍOS CHOCANO, Ángel (1981), «Vindicación de José Díaz Fernández», *Los cuadernos del norte* 7: 142-143.
- RODRÍGUEZ, J.C., (2002), «Dos reflexiones sobre el 27 y la construcción de una cultura nacional», *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada: Comares, Colección de guante blanco, 531-568.
- (2003), *Literatura, moda y erotismo: el deseo*, Granada: Asociación Investigación y crítica de la ideología literaria en España.
- ROZAS LÓPEZ, Juan Manuel (1979), «Greguería y poema en prosa en tres novelas sociales de la Generación del 27», *Anuario de estudios filológicos* 2: 251-269.
- SIMMEL, J. (1923), «Lo masculino y lo femenino. Para una psicología de los sexos», *Revista de Occidente* 5, 6: 218-236, 336-363.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1980), «¿Generación del 27? (Persecución de un tópico)», *Lecturas del 27*, Granada: Universidad de Granada, 83-93.
- (1988), *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid: Istmo.

- VARGAS, Paula (2011), «La mujer revolucionaria: *La Venus mecánica*», *AparteMagazine* [en línea], 3, junio 2011. Disponible en <http://www.apartemagazine.es/2011/06/la-mujer-revolucionaria-la-venus-mecanica/> [Consultado el 7 de julio de 2013].
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1982), «El compromiso en la literatura: la narrativa de los escritores de la generación del nuevo romanticismo (1926-1936)», *Anales de literatura española contemporánea* 7: 31-58.
- ZAVALA, Iris M. (2004), *La otra mirada del siglo XX. La mujer en la España contemporánea*, Madrid: La esfera de los libros.

THE STOLEN FAIRY DUST: AN ANALYSIS OF THE AMERICAN FILM ADAPTATIONS OF *PETER PAN*

MIRALLES LÁZARO, Javier*
javier.miralles.89@gmail.com

Fecha de recepción:

16 de julio de 2013

Fecha de aceptación:

29 de julio de 2013

Título: «El polvo de hadas robado: Un análisis de las adaptaciones de *Peter pan* en el cine americano»

Resumen: Este trabajo tiene por objeto realizar un estudio comparativo entre *Peter Pan* del autor escocés J.M. Barrie y su posterior conversión al cine. Para ello, analizamos el proceso de adaptación en cuatro películas que, además de ser bien conocidas por el público, comparten la característica de haber sido producidas por estudios de cine americanos. Ateniéndonos al carácter original de la obra, adoptaremos un enfoque que nos permita reconocer las similitudes y diferencias entre el texto literario y el texto fílmico. Así pues, observaremos cómo, a través de sus numerosas recreaciones, la industria de Hollywood se ha apropiado de un relato mítico de la literatura inglesa y lo ha convertido en un producto «made in U.S.A.».

Palabras clave: J.M. Barrie – cine – adaptación – derechos de autor – W. Disney – S. Spielberg

Abstract: This paper aims to conduct a comparative study between *Peter Pan* by the Scottish author J.M. Barrie and its subsequent conversion into film. To do this, we analyse the process of adaptation in four films which, besides being well known by the public, share the characteristic of having been produced by American film studios. Guided by the original character of the work, we will adopt an approach that allows us to recognise the similarities

* Este trabajo ha contado con la guía de la Dra. Blasina Cantizano Márquez, profesora del Departamento de Filología de la Universidad de Almería.

and differences between the literary text and the filmic text. Thus, we will see how, through its numerous re-creations, Hollywood industry has appropriated a mythical tale of English literature and has turned it into a typical American product.

Keywords: J. M. Barrie – cinema – adaptation – copyright – W. Disney – S. Spielberg

1. INTRODUCTION

At the beginning of the 20th century, people around the world witnessed the birth of a new contemporary myth. For the first time, the long cherished wish of humanity to never grow up and remain a child forever was put into writing. Thus, *Peter Pan* became an unprecedented phenomenon. Here J.M. Barrie tells the story of three London children who, accompanied by a marvellous boy, travel to a land where they live numerous adventures. Like the children in the story, people could experience the delight of childhood by digging into their deepest memories. Thus, due to his capacity to touch the hearts of so many people, Barrie achieved the category of mythmaker. The story of Peter Pan was first presented on the stage and, following its huge success, it took the form of a novel. Since then, many artistic disciplines have taken inspiration from it – among them, cinema.

At a meeting in 1921, Barrie and Charlie Chaplin toyed with the idea of making a film of *Peter Pan*. The famous actor declared «it has even greater possibilities as a film than a play» (Tatar, 2011: 319). Although it was originally written for the stage, along the years the story of the eternal boy proved to be much more productive on the screen. By the turn of the 20th century, the evolution of cinema gave birth to a new industry. America was the land where the major film studios were located. So it is not surprising that, since the moment *Peter Pan* was regarded as a theatrical success, Barrie received numerous offers across the Atlantic to bring the story to the new medium. Along the first one hundred years of Peter Pan, there have been many attempts to re-imagine his adventures in film. However, only a few were finally made. This paper aims to analyse the four major adaptations of the classic story: from silent cinema to modern cinema. These four pictures share the fact of having been produced by American film studios. So this will be the main approach for the analysis: how Hollywood has taken *Peter Pan* as its own creation.

2. *PETER PAN*, PARAMOUNT PICTURES, DIR. HERBERT BRENON, 1924

For two decades, film studios tried to negotiate with Barrie to acquire the rights to his most famous creation. Although he always refused, their persistent interest set him thinking. He believed that perhaps the medium of cinema could do for *Peter Pan* things that the stage could not do. Thus, Barrie finally signed a contract with Paramount Pictures and started working on a screenplay. As he declared, this was a great opportunity to re-imagine the story. In this regard, Barrie claimed: «I am entertaining myself successfully by going over the *Peter Pan* film scenario again and putting in new things» (Green, 1954: 169).

His screenplay reveals the great fascination Barrie had for the new medium. He expected a film of *Peter Pan* that would encapsulate all the mysteries and wonders of the original story. As he wrote, the last scene should be the most beautiful: «Now there are only lights from moon and stars, and Peter is seen in silhouette alone, playing his pipes» (Tatar, 2011: 318). The whole screenplay was described as «a mass of fresh visual detail which to anyone [...] must surely have seemed like a gift from Heaven» (Mackail, 1914: 555). However, it was never used. The director decided against using the screenplay by Barrie. With the success of *Peter Pan* as a precedent, he preferred to be on the safe side and adapt the play for the silent screen. Thus, a new screenwriter was hired to carry out the process.

As part of the contract with Paramount Pictures, Barrie was given the last word on the casting. About two hundred candidates – all of them women, as it was a tradition on stage – auditioned for the lead role in the film. When the author saw the screen test by Betty Bronson, he immediately cabled the young actress to let her know that she would be the first Peter Pan in cinema. According to *The Times*, she appeared as an «extraordinarily elfin figure». «Wistful and gay by turns», she made «the lack of words almost an advantage» (Green, 1954: 161). Her work was so praised that she got the lead role in the next film adaptation of a play by Barrie, *A Kiss for Cinderella* (1925).

Despite his concern for adhering to the play, the director took the liberty of paying tribute to his nation. The conversion of the characters into American citizens led to «numerous moments of patriotic fervour and sentimental zeal» (Tatar, 2011: 321). The last scene aboard the Jolly Roger is a good example. The children refuse to join the pirate crew because so they will cease to be loyal to their nation. Inspired by their bravery and conviction, Wendy cries out that their mothers hope that they will die as American gentlemen. After the final battle, Peter Pan celebrates his victory by hoisting the Stars and Stripes flag on the mast. Finally, the eternal boy refuses to stay with Wendy because he does not want to go to school and become the President of the United States. This was absolutely contrary to what Barrie had previously stated in his screenplay, where he had expressed his desire to preserve the Britishness of the original story.¹

Apparently, the film was not the great success that was expected. The audiences who were familiarised with the story lamented that no advantage was taken from the new medium. For most of them, it adhered too much to the play. A critic of *The Times* wrote:

¹ In his screenplay, there is a scene which illustrates this point very well. Here the evening paper is shown in a close-up and Barrie specifies: «It should be a London paper not an American one» (Green, 1954: 172). There are similar examples of Britishness in the screenplay.

«instead of making a film of *Peter Pan*, he [the director] has merely taken the play as it was on the stage and photographed it» (Green, 1954: 161). On his part, Frank Thomas, animator at Walt Disney Studios, remembers:

My mother I guess took me to see it because she thought it was a very good film. What they did was bringing the real theatre on the screen. When came the part in which Tinker Bell was going to die and her light was going out, Betty Bronson began saying: «Come on kids! You've got to clap! If you don't clap she'll die!» That probably played on the theatrical stage pretty well [...]. But on the screen, particularly on the five o'clock showing –that it was dead– none of the kids wanted to clap and attract the attention to themselves (Thomas, 2002).

The version by Paramount Pictures was the only film adaptation of *Peter Pan* which Barrie watched. After seeing it for the first time, he showed his deep disappointment: «[I]t is only repeating what is done on the stage and the only reason for a film should be that it does the things the stage can't do» (Green, 1954: 169). By that time, some elements of the play were considered as classic. So it is possible that the director was afraid of drifting too far away from the original story –although he took some liberties, as previously stated.

3. *PETER PAN*, WALT DISNEY PICTURES, DIR. CLYDE GERONIMI, WILFRED JACKSON AND HAMILTON LUSKE, 1953

Walt Disney started to negotiate the film rights to *Peter Pan* in 1935, as he wanted it to become his second animated film after *Snow White and the Seven Dwarves* (1937). Four years later, he came to an arrangement with the Great Ormond Street Hospital for Children in London, owner of the rights to *Peter Pan*. Disney was convinced that animation was the best medium for the story: «one might think that Barrie wrote the play with cartoons in mind. I don't think he was ever happy with the stage version. Live actors are limited, but with cartoons we can give free rein to the imagination» (Tatar, 2011: 324).

For Disney, the process of developing a story could take many years. Most of his animated films went through long periods of development before the animation stage. In this sense, *Peter Pan* was not exception as it was released much later. In an article entitled «Why I Made Peter Pan»² Disney explains: «When I began producing cartoons, *Peter Pan*

² This article by Walt Disney was published in April 1953, just a few weeks after the film premiere, in a magazine called *Brief* which is no longer in print. It is now available in the form of a documentary in the 2007 DVD release of *Peter Pan*.

was high on my list of subjects. Actually it was a long time before we began to work on the story. [...], I was unwilling to start until I could do full justice to the well-loved story» (Disney, 1953). Thus, he waited for the animation techniques to be improved so as to tell the story just as he saw it.

In the early years, Disney made a big effort to adapt *Peter Pan*. He constantly tried to find the right balance between tradition and innovation. Despite the great difficulties of recreating the world created by Barrie, he and his team found the process of adaptation very exciting. In his article, Disney states that the play notes and the stage directions that Barrie wrote for *Peter Pan* were very helpful to them. In this regard, he explains that «his concept of the characters and their reactions to magical events and strange circumstances gave us more inside of what he had in mind than the actual dialogues and scene descriptions» (Disney, 1953).

His concern to be faithful to Barrie's imagination was evident from the earliest stages of the production. When Disney decided to make a film of *Peter Pan*, he expected to show those aspects which could only be suggested on the stage. For instance, Tinker Bell would not be a moving light anymore. Now she was given the chance to show her figure and personality. But there was another interesting innovation. This is the first time that Peter Pan appears with the image of a boy. Thus, the long tradition of women playing the lead role was broken. Now the hero was depicted as a real boy. He was modelled and voiced by Bobby Driscoll, the first Disney star in live-action films.

The most important deviation from the play in the film is the fact of not inviting the audience to applaud so as to bring Tinker Bell back to life. This classic scene remained untouchable in all versions of the story. But after much discussion Disney decided that asking the audience to applaud may not work as well in the film as in the play. Thus, the poison was substituted by a bomb, from which Tinker Bell survives after exploding. But this time it is Peter Pan's love – and not people's faith – which keeps the fairy alive. Despite this, the film adheres closely to the play and it only deviates «through elaboration and embellishment» (Tatar, 2011: 324).

The Disney adaptation is the proof of the complete acceptance of Peter Pan as a contemporary myth. The first minutes of the film are brilliant. Here the narrator points to the cyclical nature of the events: «All of this has happened before and it will happen again». The last minutes of the film are also great. Mr. Darling changes his manners and wistfully says: «I think I've seen that ship before, long long ago». These two lines clearly summarise the philosophy of the story. Indeed, they make reference to the last words of *Peter and Wendy*: «... so long as children are gay and innocent and heartless» (Barrie, 1911: 226). Thus, Barrie as a mythmaker is present throughout the film.

As Barrie evidences on the title of his novel, Wendy is as protagonist as Peter Pan. Disney seemed to have received the message and did full justice to a heroine who has been traditionally regarded as a secondary character. Thus, the film keeps the focus on the growth of Wendy from youth to adulthood – through the abandonment of her childhood dreams. At the end of the story she declares being ready to grow up and «the ship that returned the children home slowly fades away» (Tatar, 2011: 327) as a kind of metaphor for the lost of innocence. This is another example of how Barrie is present throughout the film, even though this sequence does not appear in the original story.

The Disney version of *Peter Pan* was a big success all around the world. But the opinion was quite different among British spectators. For the audience who were brought up on the play and its tradition, it was hard to accept the attempt to bring the story to such a coloured-sound-cartoon medium. When the film was premiered in London, Disney happened to be walking on the street behind two women who on their way saw the marquee of *Peter Pan* on a theatre: «You've seen it yet? / No I haven't but I heard that it's terribly americanized. / Yes, but you know when you see it you don't mind it so much» (Thomas, 2002). Thus, after the first shock, the film was regarded as a satisfactory adaptation of the classic story. According to Disney, that conversation he overheard was the best praise he could have ever received.

Peter Pan was described as «a magnificent piece of entertainment» (Green, 1954: 167). Such was the success of the film that some experts already predicted that Disney cartoons would become the medium of reference for the story of Peter Pan –against the play and the novel. «If it were so, it would be undeniably to [today children's] loss since the magic, the poetry and the touch of the supernatural which constitute the peculiar greatness of Peter Pan could find no place in the film» (Green, 1954: 168). However, contrary to what was stated at the time, the real victim of the successful translation of *Peter Pan* into such new medium was Barrie himself, who was condemned to oblivion.

4. *HOOK*, TRISTAR PICTURES, DIR. STEVEN SPIELBERG, 1991

For many years Steven Spielberg considered making his own live-action film of *Peter Pan*. It would be based on the two previous adaptations of the classic story. In fact, in the earliest stages of the production he worked side by side with Paramount Pictures and Walt Disney Pictures. But in the process of screenwriting, he decided that it would be interesting to introduce a new twist in the story. Under the premise «what if Peter Pan grew up?» Spielberg developed a new vision for the film. Barrie himself had toyed with such an idea

in the latest years of his life. But he seemed to realise that, in case of writing *The Old Age of Peter Pan*, he would probably suffer the same fate as Conan Doyle when decided to kill his creature.³ Thus, Peter Pan remained a boy forever. But Spielberg failed to see the author's warning.

Michael Jackson was the first choice to play the lead role. However, despite being his lifetime wish,⁴ the artist refused to get involved due to a disagreement on the approach to the story. The vision for the film did not match his own. This is how Robin Williams went on to play Peter Pan. *Hook* tells the story of «When Peter Grew Up» (Tatar: 2011, 332) –in contrast with the title of the last chapter of *Peter and Wendy*.⁵ Now he is an adult with no memory of his childhood. When he grew up he forgot his true identity. So he became an ordinary man. Taking this important twist into consideration, this film is considered the one which is furthest removed from the original conception.

Raised in the land of opportunity, Peter Pan here embodies the American dream. He is a successful lawyer with a family of his own. However, his life is not as happy as it seems. The quest for professional success has led him to abandon his family. Thus, the film explores the relationship between parents and children. «I have always felt like Peter Pan» (Tatar, 2011: 331), Spielberg once declared. But in what sense? In an interview the director explains his personal connection with the adult version of Peter Pan:

I think a lot of people today are losing their imagination because they are work-driven. They are so self-involved with work and success and arriving at the next plateau that children and family almost become incidental. I have even experienced it myself when I have been on a very tough shoot and I've not seen my kids except on weekends. They ask for my time and I can't give it to them because I'm working (Bahiana, 1992: 154).

When Peter Pan recovers his imagination, he also recovers his children. The last scene of the film mimics the ending of *Peter Pan* by Disney as it also shows the family looking out the window. Now ties are strengthened and the hero proclaims: «To live will be an

³ Arthur Conan Doyle, sick of Sherlock Holmes due to the time he spent writing his adventures, decided to kill the character in *The Final Problem* (1893). However, pressure from readers forced Conan Doyle to bring the famous detective back to life in *The Adventure of the Empty House* (1903).

⁴ During all his life, Michael Jackson identified himself with the eternal boy. Indeed, he named his residence *Neverland Ranch*, after the fantasy island of the story. This comes to prove the great significance of Peter Pan in Western culture, where he represents a symbol for youthful and innocence.

⁵ «When Wendy Grew Up» is closely based on a scene only once performed in Barrie's lifetime. It is entitled «An Afterthought» and it tells the tragic encounter between Peter Pan and the adult Wendy. It also deals with the cyclical nature of the events, as Jane substitutes her mother in the story.

awfully big adventure» –in clear contrast with his cry on the Marooners' Rock: «To die will be an awfully big adventure» (Barrie, 1911: 152). The comparison between these two mottos raises the major difference between both versions of the character: their attitude towards life and death. For the adult Peter Pan, in his quality of finite being, there is not a biggest adventure than enjoying life with his family. However, for the eternal boy, there is not a biggest adventure than dying –as it is something unattainable for him.

A significant feature of the film is the ability of Tinker Bell to speak. Until then, her voice was never heard. Although in the original story she utters a few words –through the sound of bells– which only Peter Pan can understand. Spielberg may have thought that it would have been illogical to hire Julia Roberts and not let her to speak –though it could have been an interesting challenge for the actress. However, unlike the Disney version, this fairy stands out for her lack of passion and conviction. Accordingly, the actress received negative reviews for her performance.

Hook was a great success but most film critics gave the film negative reviews. Spielberg did not adhere at all to the story by Barrie, except for some famous lines which did not fit very well in the dialogues. He made a big effort to adapt the story for a modern audience, but the result was clearly disappointing. Perhaps, the only interesting feature of the film is the creation of a mysterious atmosphere for the London scenes. During these minutes the spirit of Barrie seems to be wandering all around. But, on the whole, *Hook* is considered a big failure.

5. *PETER PAN*, UNIVERSAL PICTURES, DIR. P. J. HOGAN, 2003

On the occasion of the 100th anniversary of the play –premiered in London in 1904– Universal Pictures decided to pay tribute to Peter Pan through a film. With such celebration as a premise, the screenplay was expected to be faithful to the story. Thus, it did not only adhere closely to the play and the novel but also borrowed much of the language from both. In this regard, the Great Ormond Street Hospital for Children in London said: «[I]t is in keeping with the original work whilst communicating to an audience with modern sensibilities» (Tatar, 2011: 332).

This new version was intended to be the first (sound) live-action film of *Peter Pan*. Such an ambitious project was made possible thanks to visual effects. Technical advances were very different from those of a century ago. So it was easier to get closer to the original conception of the story. Laura Duguid, descendant of the family who inspired Peter Pan, points: «The visual effects are going to be stunning and that is one of the things that he

[Barrie] would have appreciated. He would have thought that was wonderful. I mean, all the flying, all the fighting» (Hogan, 2004).

In reference to the statue erected in Kensington Gardens in 1912, Barrie once said: «[I]t doesn't show the devil in *Peter Pan*» (Birkin, 2005: 202). The same occurs with the choice of Jeremy Sumpters to play the lead role in the film. With his angelic face, he captivated the audience but his performance did no justice to the character. It seems as if people responsible for casting were more interested in finding a new Hollywood teen star than in finding the right actor. Accordingly, *Peter Pan* is depicted as a teenager who constantly flirts with Wendy. He is on the edge of adulthood and begins experiencing unfamiliar desires. Despite this romantic turn, the film generally received positive reviews by film critics.

6. CONCLUSION

Over a century after his birth, audiences in UK still wait for a film of *Peter Pan* starred by a British actor. However, it is not surprising that until now the hero has been played by an American one, even in the animated film. Within a cast entirely made up of British actors, the person in charge of playing Peter Pan has always made the difference. It is certain that the boy was raised among the fairies and, consequently, had no contact with civilization. But it does not mean that he needed to acquire an American accent. From the analysis of the four major film adaptations of *Peter Pan*, it seems clear that most directors did not care too much about Barrie and his original conception of the story. Nonetheless, the animated film can be considered the closest version to the text. The Disney film has its own identity but it never fails to be faithful to Barrie. Indeed, «he [the author] would infinitely have preferred the Walt Disney cartoon [...] – and fully have appreciated both the difficulties and the triumphs of its attempt to capture the Never, Never Land»⁶ (Green, 1954: 168).

⁶ It should be noted that Green made this statement many years before *Hook* (1991) and *Peter Pan* (2003) were premiered. So it is impossible to know whether he may have stated the same about these two films.

BIBLIOGRAPHY

- BAHIANA, A.M. (1992/2000), «Hook», in L.D. FRIEDMAN and B. NOTBOHM (eds.), *Steven Spielberg Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 151-156.
- BARRIE, J.M. (1911/2008), *Peter and Wendy*, in *Peter Pan in Kensington Gardens and Peter and Wendy*. Oxford: Oxford University Press.
- BIRKIN, A. (2003), *J. M. Barrie and the Lost Boys*. New Haven: Yale University Press.
- GREEN, R.L. (1954), *Fifty Years of Peter Pan*. London: Peter Davies.
- MACKAIL, D. (1941), *The Story of J. M. B.* London: Peter Davies.
- TATAR, M. (2011), «Peter Pan On-Screen: A Cinematic Survey», in *The Annotated Peter Pan: Centennial Edition*. New York: W.W. Norton & Company, pp. 319-337.

FILMOGRAPHY

- BRENON, H. (dir.), *Peter Pan* (1924), [Video DVD], Kino Video, 1999.
- DISNEY, W. (1953), «Why I Made Peter Pan», in GERONIMI *et al.* *Peter Pan* (1953), [Video DVD], Walt Disney Studios Home Entertainment, 2007.
- GERONIMI, C., JACKSON, W. and LUSKE, H. (dirs.), *Peter Pan* (1953), [Video DVD], Walt Disney Studios Home Entertainment, 2007.
- HOGAN, P.J. (dir.), *Peter Pan* (2003), [Video DVD], Sony Pictures Home Entertainment, 2004.
- SPIELBERG, S. (dir.), *Hook* (1991), [Video DVD], Sony Pictures Home Entertainment, 2000.
- THOMAS, F. (2002), «Audio Comentary», in GERONIMI *et al.* *Peter Pan* (1953), [Video DVD], Walt Disney Studios Home Entertainment, 2007.

LA MODALIDAD PARATEXTUAL: TEORÍAS Y APLICACIONES NARRATOLÓGICAS EN LA CONFECCIÓN DEL LIBRO DE BOLSILLO (I)

SÁNCHEZ ORTEGA, Juan Jesús*
juanje_so@hotmail.com

Fecha de recepción:
4 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación:
18 de septiembre de 2013

Resumen: En este trabajo nos centraremos en las diferentes concepciones que ha recibido la modalidad paratextual desde el momento en que fue adoptada por la crítica especializada como una forma de acercar e incentivar el texto al lector. Llevaremos a cabo una descripción pormenorizada de toda su evolución y tras ello la ejemplificaremos con varias editoriales de bolsillo de prestigio.

Palabras clave: paratexto – discurso auxiliar – portada – editorial – lector – mercado – mediatización – libro de bolsillo

Abstract: In this work, we will focus on the different conceptions of the paratextual mode from the time it was adopted by the critics as a way of bringing and encouraging the text to the reader. We will carry out a detailed description of its complete evolution, and after that we will exemplify it with several relevant paperbacks.

Keywords: paratext – auxiliary discourse – cover – editorial – reader – market – mediation – paperback

* Este trabajo ha sido realizado durante la elaboración de la tesis doctoral *El best-seller: teoría, diseño literario y estructura de mercado*, y ha contado con la guía del Dr. Francisco Diego Álamo Felices, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

1. EL PARATEXTO EN EL LIBRO. INTRODUCCIÓN Y PRIMERAS CONCEPCIONES

Adoptando y adaptando las palabras de S. Sabia (2005: 37), «los lectores no entramos nunca en contacto con el texto novelesco de modo directo, sino de forma mediatizada». Es más, debemos ser conscientes de que los textos impresos, por lo general, van destinados a un receptor plural –el público lector– y a un mercado. Esta «mediatización» que concierne a la lógica comunicacional y pragmática de toda obra tiene su razón de ser en una serie de instrumentos y estrategias que responden al nombre de *paratexto*:

Proliferan [...], en el caso de los libros, fundas, bandas, tapas de colores llamativos, destinadas a captar la atención del lector con un mensaje corto y directo, que se añade al más clásico de solapas y contratapas (Alvarado, 2006: 14-15).

Etimológicamente, por «paratexto» entenderíamos todo aquello que rodea o acompaña al texto, en tanto que *para-* sería lo equivalente a «junto a, al lado de». Dicho esto, no existe una evidencia clara de cuál es la frontera que delimita el *texto* del *entorno*.

Gérard Genette, uno de los primeros críticos en ocuparse del paratexto, afirmaba que este concepto se encontraba estrechamente ligado al diseño editorial y añadía que era total la dependencia –generalmente de índole semántica y de máxima pertinencia para una lectura cabal– que el discurso en sí mantiene con su título general, el de cada uno de sus capítulos o partes, y otros elementos como prefacios, notas, *marginalia*, ilustraciones... *Paratexto* es, básica y resumidamente, «un discurso auxiliar, al servicio del texto, que es su razón de ser» (Genette, 1987: 16).

En una línea similar, Daniel Jacobi lo detalla como el «conjunto de elementos del cotexto a los que el propio texto puede remitir por un sistema de referencias señalizadas como ‘ver fig.’ o ‘cf.’» (Jacobi, 1984: 25).

No obstante, Juan Francisco Peña (1998: 25) advierte que este discurso auxiliar a la lectura es muy válido para el lector inconformista, aquel que se pregunta cosas antes de empezar a empaparse de las letras del autor, pero no es así de fructífero en un lector «joven», al que habría activarle dicho interés:

las constantes referencias intertextuales que se encuentran en todo texto literario, y que configuran su universo comunicativo, apenas existen; es aquí, por tanto, donde debe emplearse una técnica de orientación y de información con la que los lectores puedan captar las alusiones, las intenciones del autor, las apostillas, los comentarios... que enriquecen el texto y lo integran perfectamente en su devenir histórico.

La definición completa de paratexto que expuso Genette, y que acto seguido citaremos, hemos de advertir que ha sido el punto de arranque de numerosos investigadores de teoría

literaria y hoy, todavía, son frecuentísimos los críticos que se acercan a ella para retomar sus estudios y trabajos especializados:

L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort: pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa «réception» et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs, conformément au sens parfois ambigu de ce préfixe en français –voyez, disais-je, des adjectifs comme «parafiscal» ou «paramilitaire»–, le paratexte de l'œuvre (Genette, 1987: 7).

De esta extensa disquisición sonsacamos dos concepciones fundamentales: por un lado, que las funciones del paratexto son principalmente presentar el texto y condicionar su recepción; y, por otro, que cuando Genette redactó esta idea ya era consciente de que tanto el género novelesco en sí, como el texto y el paratexto, iban a sufrir importantes evoluciones.

Hay que remarcar –incluso quizá debiéramos haberlo hecho antes– una idea que posiblemente hayamos ido interiorizando a partir de lo expuesto y que puede llevarnos a posteriores equívocos: el paratexto no es un «descubrimiento» de los novelistas contemporáneos. Estos únicamente le han dado nombre a algo latente desde período inmemorial. Esto es, ya en las obras literarias de todos los tiempos –y de todas las culturas–, las producciones novelescas y de otros géneros arribaban circundadas por elementos que hoy clasificamos como paratextuales; todas ellos con una naturaleza muy heterogénea, bien sea en títulos, subtítulos, dedicatorias, prólogos, introducciones, ilustraciones, notas dirigidas a los lectores, lugar y fecha de publicación, etc.

En ese etcétera del entorno paratextual es donde F. Álamo (2009: 7) inscribe los nuevos y últimos elementos que

lo han ido completando progresivamente; así, por ejemplo, podríamos referirnos a la integración del sonido como uno más de los medios expresivos utilizados por la novela [...]; a las diversas entrevistas realizadas a los autores y que suelen tratar los aspectos técnicos y de sentido del libro tratado; y, también, las referencias al corpus científico e investigador realizado en torno a estas obras de creación y que suelen aclarar sus presupuestos estéticos e ideológicos.

Por tanto, podemos decir que la novedad paratextual viene determinada por el interés que la crítica viene tributando desde hace relativamente poco tiempo a este fenómeno; ahora bien, no es una creación de la centuria pasada.

Y por si esta teoría no hubiese sido suficiente, nuestro autor contemporáneo francés, del que hemos dicho que es uno de los primeros en haberse ocupado de este aspecto de la obra

literaria, reconoce su deuda con uno de los escritores hispanoamericanos de mayor prestigio del xx, Jorge Luis Borges, al que cita en su obra *Seuils* justo tras proclamar su definición de paratexto:

plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou –mot de Borges à propos d'une préface– d'un «vestibule» qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin (Genette, 1987: 7-8).

1.1 LA CLASIFICACIÓN DEL PARATEXTO SEGÚN S. SABIA

De acuerdo con la clasificación genérica que propuso S. Sabia (2005), todos los elementos paratextuales, sean de la índole que sean, se archivan en dos bloques, según sean responsabilidad del autor, en cuyo caso se definen como «paratexto autorial», o del editor, por lo que vienen a llamarse «paratexto editorial».

El primero de los paratextos, el *autorial*, comprende la total responsabilidad del autor; en este sentido, es él mismo quien elige y/o formula los fragmentos del texto y, en su caso, los otros elementos paratextuales tan en boga últimamente (imagen y sonido)¹ que acompañan a su texto. En esta categoría de paratexto se dan también cita elementos como el título, los subtítulos (cuando los hay), las dedicatorias, los epígrafes, los prólogos y epílogos, las notas introductorias y/o finales, etc.

Pero lo que realmente nos interesa en este momento es la relación del escritor con su obra. Esta situación es la que lo sitúa en una posición que conviene distinguir de las que él ha ocupado tradicionalmente, y como Julio Peñate Rivero (1993) es quien mejor lo sabe ver, a él nos remitimos. Para precisar esa posición de privilegio afirma que debemos diferenciar las siguientes categorías: *conocimiento*, *militancia* y *sacralidad*.

En el primer caso, el escritor avista su función como una forma de inquirir, de demostrar y de representar la realidad. Se siente capacitado, investido de cierta autoridad, para realizar esta triple actividad satisfactoriamente.

¹ Según M. Alvarado, «cuanto más avanza el imperio de lo audiovisual, más importancia asumen los componentes materiales e icónicos del paratexto. En cuanto el texto se hace público, deja de bastarse por sí mismo y reclama la puesta en juego de una estrategia orientada a “captar” y satisfacer las exigencias de ese receptor plural. Con el auge de la imagen, los textos impresos deben “entrar por los ojos” para poder competir en el mercado de las comunicaciones y el consumo cultural. El color y las técnicas de reproducción de la ilustración constituyen [...] argumentos de mercado, que permiten al material impreso competir con los productos de la comunicación audiovisual, principal-mente en algunas franjas, como los productos destinados al público infantil» (Alvarado, 2006: 24).

Por otro lado, la actitud militante presume la voluntad de intervención en el espacio social con el fin de suscitar los valores que se consideran dignos de ser respetados. El autor quiere ser conciencia pública y piensa en la literatura como el cauce más apropiado para realizarlo.

En tercer lugar, hemos de considerar la apreciación de la actividad creativa como comprometida únicamente consigo misma o, más exactamente, con el lenguaje, entendiéndolo como supremo objeto de atención. Este pensamiento es el que puede derivar en una sacralización de esa empresa. Lo que importa no es comunicar ni transmitir sino expresar. De gran ayuda para la encomienda del autor sería lo que Rafael Chirbes expone como el pacto entre el escritor libre y el editor independiente; este se basa en que «el editor puede tener la seguridad de que el libro que le presentas es el mejor que puedes escribir, de que te va en ello lo mejor de la vida» (R. Chirbes, 2011: 39).

En suma, el escritor debe ajustar dos elementos que en principio parten como opuestos: la permanencia en las listas gracias a la novedad de su oferta, primeramente, y última, ser sensible a la demanda, a aquello que la coyuntura popular se muestra favorable y reclama. La sumisión al mercado será condición de su prestigio.

Y llegamos al «paratexto editorial», el que más vicisitudes presenta y el que ha hecho correr más tinta entre los estudiosos de la crítica literaria. Esta modalidad guarda gran relación con lo último que hemos expuesto del paratexto autorial, pues tiene que seguir a rajatabla unas necesidades específicas del mercado (y, a su vez, de la congruencia comercial), y al mismo tiempo depende de la capacidad, los medios y las estrategias de edición, difusión y distribución correspondientes a la política o línea seguida por la casa editorial. Dependerá también en gran medida de si nos referimos a una primera edición de la obra o si se trata de una reimpresión de la misma edición, o de una redición, o de si el autor es conocido o no, si su obra anterior ha tenido buena acogida de público y de crítica, etc. (S. Sabia, 2005).

La cuestión es que estamos en un mundo donde lo monetario es lo que despunta por encima de todas las cosas, y en tiempos de crisis, como señala R. Acín, los grandes sellos editores (antaño considerados «literarios»), «prefieren evitar los sustos económicos y primar lo que, a su parecer, puede serles rentable a muy corto plazo» (2011: 5). Ello conlleva –además de un descenso muy considerable en la calidad literaria– que sólo se apueste por nombres con un crédito mediático previo, por tramas que descansan en personajes sobresalientes de la Historia, por succulentas porciones de terror en sagas descafeinadas, por crónicas vampíricas fantásticas y con un romanticismo efectista, por un suspense trepidante que se adoba con bajos instintos...

Y si las editoriales o, incluso, los «comités editoriales» (formados por responsables financieros y comerciales), mandan, los *best-sellers* son su mejor reclamo. Sobre ellos vierten su confianza y con ellos aguardan la rentabilidad de su apuesta financiera. De hecho, Peñate Rivero corrobora que «la edición del superventas está perfectamente profesionalizada y se

mueve en un medio empresarial de nivel muy respetable, [...] concentrado y mercantilizado» (Peñate Rivero, 1993: 81).

Sobre este asunto –sobre si existe una obsesión editorial por los *best-sellers*– Alberto Ojeda le preguntó a Sergio Vila-Sanjuán. Y el autor de *Código best seller* respondió sin fingimientos ni dobleces:

Es evidente que la hay. En buena medida, es consecuencia de la crisis económica. La facturación de las editoriales ha bajado notablemente y para equilibrar sus balances necesitan este tipo de libros. Es un error porque a veces pagan demasiado por derechos de libros que presumiblemente van a vender mucho y luego no vende nada. Pero esto es algo cíclico. Cada cierto tiempo la industria se obsesiona por los *best-seller* (*El Cultural*, 02.02.2012).

1.2 EL VALOR DEL SECTOR MERCANTIL EN EL PARATEXTO EDITORIAL

Los intereses mercantiles que forman parte de este «juego» han de ser tomados en cuenta como una variable básica para calcular la complejidad del campo de estudio que venimos estudiando.

En la actualidad, todavía podemos rastrear algunos casos –escasos– de propietarios independientes que se sienten tentados de hacer prevalecer sus miras, a sabiendas de que lo que prima verdaderamente son los intereses globales de los grandes grupos. No obstante, estos editores independientes son una minoría y, en términos muy escuetos a la par que simples, podríamos decir que el editor que ha conquistado una cuota de mercado importante, un espacio natural perenne en las ventas, lo que ansía a toda costa es mantener su presencia en el mismo. Cueste lo que cueste... El pensamiento en voz alta del editor que goza de cierta reputación sería algo así: «esto que estoy viviendo es la ley del más fuerte y si no mantengo mi posición con voluntad y dedicación total, otro usurpará mi trono».

El editor tiene que ser consciente de la necesidad de plantearse su oficio no sólo como una mera toma de decisiones a la hora de elaborar sus planes, sino que debe convertirse en el primer portavoz de su producto y demostrar de este modo su autosuficiencia. Que él no tiene la exclusividad del mundo editorial tendría que ser su «vademécum personal» y su punto de partida. Aparte de esto, ha de ser sensato y consecuente con el esfuerzo por realizar, puesto que ya no bastan tanto como antes las relaciones públicas, las presentaciones de libros que no obtendrán eco mediático alguno o esas opíparas comidas con los directores de las secciones de cultura o de los suplementos de artes y letras para presentarles sus novedades.

Lola Galán en su artículo «Y la fórmula es: historia, emoción y laboratorio» se hace eco de esta encarnizada lucha literaria y reconoce que

todas las editoriales –con sus mejores editores a la cabeza– se han puesto a buscar esa piedra filosofal literaria que transforme un título en éxito planetario, poniendo al servicio del producto equipos

especializados capaces de pulir los diamantes en bruto o, incluso, de convertir en diamante el carbón (L. Galán, 2006).

Pero no creamos que siempre esos equipos de especialistas consiguen los elevados objetivos propuestos por la empresa que los tiene en nómina. ¿Resultado de esto? Una reestructuración total y necesidad de reinventarse y evolucionar. El progreso de la edición, para Luis Suñén, tiene que ver, como no podría ser de otra manera, con la de la propia sociedad que la sostiene. Según este estudioso de crítica literaria, «cambia el editor porque la edición, a causa del desarrollo de una sociedad en cambio, exige una estrategia que requiere nuevos saberes» (Suñén, 2011: 17). Así, tal cual, sin más.

Azotada por los balances de resultados y las modas a lo Dan Brown, la edición española se está haciendo cada vez más a la americana, de modo que los editores ya no se conforman sólo con cuadrar números a final de temporada sino que vuelven a aconsejar como antaño, pero ahora más preocupados por las tramas y los personajes que por la calidad excelsa del libro (N. Azancot, 2006: 8).

Esta visión de la redactora jefe de *El Cultural*, tristemente, viene a dejar claro cómo es la edición en nuestro país y cómo esta nace bajo la demanda de lo previsible, y en absoluto se piensa casi, como editorial de verdad, en un catálogo de fondo. La clave es hilar muy fino, pues lo difícil es acertar y lo sencillo el yerro (más todavía cuando el editor de hoy difícilmente podrá contar, como antaño, con la complicidad de una prensa cualificada). Esto justamente opina Antonia Kerrigan, que ha contado con Carlos Ruiz-Zafón entre sus mejores clientes e incluso dispone ahora de una agencia literaria con su nombre: «siempre digo que nosotros, los agentes literarios, somos como los ludópatas. Apostamos por obras una y otra vez, y muchas veces perdemos» (*vid.* A. Astorga, 2006).

Esta agente, que confiesa que en ocasiones pierde, en 2006, cuando Roca Editorial lanzó 50.000 ejemplares de *Espía de Dios*, del primerizo Juan Gómez-Jurado, y de la que ya se han necesitado varias rediciones, se lanzó a la aventura: la aventura de hacer de la obra un superventas. Y lo logró; de hecho, más de treinta y cinco países ya pueden leer la obra en su idioma materno. Presentarse en el cierre de la feria de Frankfurt de ese año con unos capítulos y la síntesis del libro fue su gran triunfo y lo que le aseguró por aquel entonces las firmas de la obra en las ediciones italiana, holandesa y americana. Tal fue la acogida del ejemplar que en Estados Unidos el sello Dutton pagó 175.000 dólares por el libro, inédito entonces en España.

Otro caso similar al de Kerrigan y que probablemente explique mejor que ningún otro análisis metaliterario lo que está ocurriendo en el mundo editorial español es el de la editorial Grijalbo, la cual puso en venta 80.000 copias de *La catedral del mar*, de un desconocido Ildefonso Falcones. Solamente tres semanas necesitó para agotar todos los números en venta y también tres rediciones de 20.000, que vendieron los derechos de publicación a China, Alemania y Holanda, y dejaron una puerta abierta para una futura negociación cinematográfica.

Como antes había ocurrido, este éxito no fue de improviso –entendiendo este término en el sentido de sin un esfuerzo previo, ya que entonces estaríamos ninguneando a una de los artífices de esta victoria, la editora Ana Liarás–. Esta especie de visionaria de la gloria editorial relata que todo buen editor necesita

enamorrarse del manuscrito, trabajarlo casi página a página, matizar personajes, y, una vez terminada esa labor, iniciar otra aún más esencial en este tipo de libros: la promoción. Lograr convencer al resto de la editorial de sus posibilidades, implicar en la conspiración a los departamentos de marketing, hacer que los comerciales no se desanimasen ante las casi setecientas páginas del libro y, ver su reacción tras enviarles los tres primeros capítulos. Y fue alentadora. Como la de los librerías, claro... de hecho su respuesta entusiasta fue lo que estableció la tirada inicial. Y no nos equivocamos (N. Azancot, 2006: 8).

Pulsando más opiniones de especialistas y agentes literarios llegamos hasta Emili Rosales, uno de los editores de más renombre del Grupo Planeta merced a trabajos como *La sombra del viento*, de Carlos Ruiz Zafón, o *La dama y el león*, de Claudia Casanova. Para este estudioso catalán encaja dentro de la etiqueta de editor

el que se enamora de un original y se rompe los cuernos para que se publique de la mejor manera posible. Sin olvidar que el protagonista es el autor y su libro, su carrera literaria. Una buena relación entre autor y editor, una lectura atenta y crítica del original, pueden hacer que un libro se pule, mejore, ¡pero el protagonista debe seguir siendo el autor! (N. Azancot, 2006: 9).

Acabaremos esta ronda de editores con David Trías, editor de Random House Mondadori (segundo gran grupo editorial en España), el cual confiesa que «todos consumimos lo mismo. El mismo libro, la misma película. Es normal entonces que las editoriales apuesten por un título» (L. Galán, 2006). En estos momentos, nada ni nadie² se sale de lo común. No es tiempo para las especulaciones de capitales.

Es también propio del sector editorial español su «concentración», lo que, ciertamente, ha introducido en el trabajo del editor que podríamos llamar *clásico* una serie de elementos que, más que serle extraños, preferiría ignorar. Para la empresa, la concentración posee la ventaja de facturar por acumulación en un sector de crecimiento casi vegetativo, con lo cual optimizaría al máximo su funcionamiento. Pero, claro, no todo editor acata esta realidad, ni la asume de buen grado. Suñén es de los que atiza sin piedad a aquellos ejecutivos de la empresa que fijan en el

² Según Luis Suñén, «al editor que vivió el anterior paradigma –el de la cultura por encima de todo, el de la posibilidad de ganar mucho con unos libros para poder perder en aquellos que quiere publicar porque no podría verlos bajo sello– solo plantearse que cada título ha de ir acompañado de una cuenta de resultados le produce urticaria primero e impotencia después, pues ni aumentando la tirada ni haciendo lo propio con los precios –confiando en el lector fiel– podrá cumplir las expectativas de su director financiero» (Suñén, 2011: 19).

marketing³ de la empresa su única preocupación y dejan de lado la libertad del autor en pos de la rentabilidad. Por cierto, esta diatriba no va dirigida únicamente a las ventas que se registran en nuestro país, sino a las de todos los territorios del mundo globalizado.

Dos aportes finales y decisivos, puesto que han hecho virar las cosas en el mundo de la edición a escala universal, son, por un lado, la irrupción de un intermediario que ocupa el hueco entre autor y editor y que responde al nombre de «agencias literarias», y, por otro, la emergencia primero y el afianzamiento posterior de lo que aclamamos como «nuevas tecnologías», que hoy se resume en la presencia insoslayable del mundo digital.

Del último poco habría que comentar, si bien del primero aludiríamos a una figura –el agente⁴– que nace en España en el momento en que una de las agentes de más relumbrón – Carmen Balcells– prueba que los contratos que ligan a muchos autores de primer nivel con sus editores son «moralmente insostenibles» y que cualquier comprobación en la legislación sobre los derechos de autor exigiría su permuta instantánea. Balcells demuestra el desamparo autorial, mientras que el editor acostumbraba a disponer de los derechos de este prácticamente sin límites. A cambio, le ofrecía una cuantía tan irrisoria que, en muchas ocasiones, gravitaba en un tanto alzado y no en un anticipo sobre un porcentaje de los derechos de autor que el libro devengara a lo largo de su vida comercial.

Hoy en día, se ha llegado al extremo de promocionar algo que ni siquiera ha salido de la pluma del escritor, sobre todo si detrás hay un gran nombre o una película cerrada. Peio H. Riaño, periodista cultural, constató tal «farsa editorial» en su viaje a la última feria literaria celebrada en Frankfurt (la más importante del mundo en el mundo de las letras). Así, mitad con sorna, mitad con tono acusador, reproduce una «supuesta» correspondencia entre hábiles agentes y editores con dinero:

«Tengo a la agencia emocionada con esta novela», primer *email*. Será una trilogía. Es «*crime* de primera calidad». El agente insiste con humo, y más ruido que nueces. «He recibido varias ofertas de tu país. Te envío algunas páginas en inglés». Nuevo *email*: «Ya está vendido en Alemania e Italia, y anda en plena subasta en Inglaterra. En Francia no se lo han pensado dos veces» (P.H. Riaño, 2012: 4).

Tras estas palabras podemos asegurar que muy atrás en el tiempo parece quedar aquella época en la que la edición era una actividad artesanal, inclusive familiar, a pequeña escala y cuyo contenido derivaba de unos modestos beneficios provenientes de un trabajo que aun

³ «La edición, para bien o para mal en lo estrictamente literario, pero con arreglo a las reglas del juego en todo lo demás, se mueve en un mercado que acepta o rechaza el producto, o, si se me apura, que lo acepta hasta cierto punto o lo rechaza en igual medida –y en calcular dónde está la rentabilidad reside el *quid* de la cuestión–» (L. Suñén, 2011: 21).

⁴ Rafael Chirbes, en su artículo «El escritor y el editor», atestigua que «la presión social ha convertido en casi imprescindible la figura del agente, porque parece que es la que permite enlazar el mundo del libro con el de los tiburones de la economía» (R. Chirbes, 2011: 42).

guardaba relación con la vida intelectual del país. Ahora, y dentro de ese segundo punto que citábamos anteriormente, según C. Fallarás, «ya vivimos en el otro lado. En aquello que llamábamos “realidad virtual”. En Internet. Y ahí, en la red, las cosas cambian. Mucho» (C. Fallarás, 2012).

De un espacio temporal corto hasta hoy, esas pequeñas editoriales que representábamos han sido testigos impasibles de cómo, con la crisis y la recesión actuales, colosales *holdings* internacionales han ido fusionando y adquiriendo todas sus acciones. Por ello, y por mucho que algunos escritores o estudiosos como Juan Gómez-Jurado se empeñen en defender que «el lector tiene que ser el centro del negocio cultural, algo que en los despachos enmoquetados han olvidado, acostumbrados a tratar con compradores de grandes superficies» (cf. J. A. Martos, 2012: 33), puede decirse que la edición mundial ha cambiado mucho más en el curso de estos últimos veinte años que durante todo lo restante del siglo anterior –y, por su opinión, parece que el giro es a peor–.

Como redondeo a este epígrafe, llevaremos a cabo, a continuación, un muy breve resumen de todo lo expuesto. Para ello qué mejor que acudir a dos de las personalidades que más han influido en la noción teórica de *paratexto*: Gérard Genette y Maite Alvarado.

Él reduce el *paratexto* a «lo que hace que el texto se transforme en libro y se proponga como tal a sus lectores y al público en general» (G. Genette, 1987: 48), mientras que ella subyuga la categoría de *paratexto* como una particularidad «propia del mundo gráfico, ya que descansa sobre la especialidad y el carácter perdurable de la escritura» (M. Alvarado, 2006: 17).

2 LA EVOLUCIÓN DEL PARATEXTO TENIENDO POR BASE *EL LIBRO DE BOLSILLO*

Todo aquel que se topa con uno de frente, lo reconoce prontamente –es un libro bastante más liviano y pequeño de lo habitual, más placentero a la hora de ser portado en el metro, con una cuantía económica también más indulgente con las sufridas carteras y, por lo general, viene a recuperar un título ya editado en el catálogo de una editorial–. Así es, a grandes rasgos, el libro de bolsillo, del que dicen las malas lenguas que la intrusión de las nuevas tecnologías amenaza su espacio de mercado, pero de momento al menos este sigue siendo una alternativa atrayente para las editoriales y sugestiva para los lectores. De este modo, tanto ellas como ellos tienen a su disposición una dilatada oferta, permanentemente renovada, de títulos y colecciones.

De sus orígenes se saben diversos datos, aunque no son ni muy precisos ni muy exactos. Está instaurada entre la crítica la idea de que para alcanzar el umbral del libro de bolsillo o faltriquera hemos de remontarnos irremediabilmente hasta los tiempos del Humanismo, con hitos como la ya legendaria edición de los poemas de Petrarca que imprimió Aldo Manuzio allá por el siglo XV.

Ahora bien, hubo que esperar hasta muy entrado el siglo pasado para que esta nueva conformación literaria –con la impronta identificable con la que hoy la conocemos– se aplaudiera y extendiera universalmente, contribuyendo, además, de manera terminante a la propagación del hábito de lectura. Hemos, pues, de decir que, tal y como rastrea e indica Sergio Vila-Sanjuán (2012), la literatura «portátil» prorrumpió en Inglaterra a mediados de los años treinta de la mano de sir Allen Lane, el gran editor y fundador de la editorial Penguin Books, sello precursor que conquistó la hazaña de publicar obras de calidad a bajo precio (o, como tanto se escucha hoy, *low cost*).

Esta nueva ola de cultura arraigó con una fuerza considerable en Estados Unidos a finales de dicha década. La misma gran acogida que le reportó la sociedad americana, también la mostró nuestro vecino francés. Sin embargo, el libro de bolsillo tardó en expandirse por el siempre a la zaga mercado español.

Cabe en este punto numerar las excepciones de la adelantada y ya clásica colección Austral de Espasa Calpe, o de Alianza Editorial; pero lo innegable es que su progreso (su madurez en términos industriales) llegó a nuestro país con casi tres décadas de dilación respecto a los casos anotados de otras naciones.

Un retraso que hoy, en 2013, en esta forma de cultura –plenamente asentada– no se percibe en absoluto. De hecho, de entre los sangrantes datos de la agonía del sector editorial español, el periodista cultural Peio H. Riaño (2013: 4) sólo rescata 31 libro de bolsillo y los más «archiconocidos superventas»; tanto es así que las editoriales se están planteando muy seriamente el equiparar los precios de los libros de tapa dura con los del actual bolsillo. Y todo porque en los tiempos de crisis actuales y con las estadísticas en la mano de que la facturación en 2012 ha caído un 11%, y contando con un descenso acumulado desde 2009 del 20% en las ventas (cada año se venden alrededor de 10.000 libros menos, pero se publican cerca de 3.000 más que el anterior), además, el precio del libro de tapa dura se incrementa un 13,2% hasta llegar a valer 23 euros. Algo hay que hacer...

La solución más rápida y eficaz que adoptará el lector-comprador: acudir a DeBolsillo, Quinteto, Booket, Fábula, Compactos, Punto de Lectura o, sobre todo, a Austral y Alianza.

2.1 LA COLECCIÓN AUSTRAL

Si el ser, sin duda alguna, el instrumento de formación intelectual más longevo de nuestro país –y porque como dice Víctor García de la Concha (1998: 3), no queremos forzar las cosas, en tanto que «aún podríamos reconocerle más espacio, puesto que vino a tomar el relevo de la vieja Colección Austral que de 1919 a 1935 publicó 1.377 volúmenes de 100 páginas»– ya es algo fuertemente meritorio, qué podríamos decir ante la afirmación de Rafael Conte (1998: 12) de que «a su través empecé a leer literatura propiamente dicha».

Ambas voces son las de dos distinguidos estudiosos de nuestra lengua, pero es que como ellos, numerosos críticos de la época vienen a afirmar que frente a las historietas y tebeos, frente a los cuadernillos y los folletones de papel prensa, la Colección Austral depositó en sus manos ese medio total de comunicación que había acogido al arte literario de tal forma que se había llegado a confundir con él, con el «instrumento libro», con el *mass media* por excelencia de la historia.

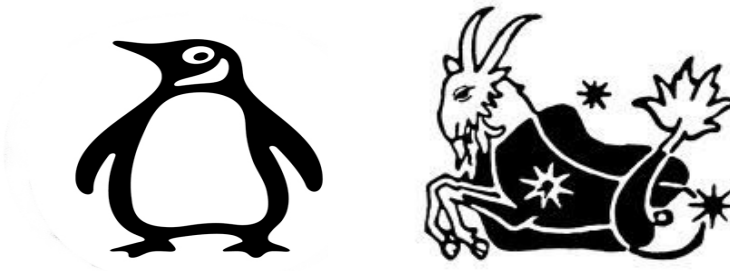
El año pasado cumplió los tres cuartos de siglo... Hasta 1937 hemos de remontarnos para ver su primer libro a la venta.⁵ Sus comienzos fueron muy complicados, en tanto que el cruento conflicto bélico que vivió España desde 1936 derivó a buena parte de la plana mayor de Espasa-Calpe a Buenos Aires, donde la Delegación que allí constaba se bautiza como Compañía Anónima Editora Espasa Calpe Argentina. Así, y allí brota esta fabulosa colección editorial bajo la tutela de Gonzalo Losada, con José Ortega y Gasset elaborando una relación de títulos extraídos de otras colecciones (Universal, Biblioteca de Ideas del Siglo XX y Biblioteca de Autores Contemporáneos), con Guillermo de Torre como máximo responsable de la selección de los primeros títulos en ser puestos en circulación y con Attilio Rossi como el creador del primer diseño de la colección. Cuando este último le presentó su trabajo a Guillermo de Torre, el afamado escritor bonaerense Jorge Luis Borges se hallaba presente junto a su hermana Norah –esposa de Guillermo–. El artista italiano había delineado un rectángulo enmarcado en una trama de color y en el centro de este la figura de un ingente oso blanco. Nadie reparó en el detalle hasta que Borges hizo la observación de que en la Antártida no había osos, y adoptó la disposición *motu proprio* de tornar al oso por el signo de la constelación zodiacal de Capricornio –supuestamente visible desde el cielo argentino–. Todos los presentes en ese pequeño cónclave aplaudieron la variación y quedaron conformes con el logotipo de la colección.



Fig 1. El dibujo definitivo de Borges con varios detalles significativos y en tonos de blanco y negro.

⁵ Según Durán Blázquez y Sánchez Vigil (1998: 7), «en el pie de imprenta de la primera edición figura como fecha el 30 de septiembre de 1937 [...]. Este período coincide con la retirada en España de algunas obras puestas en circulación por los responsables de Espasa-Calpe Argentina por problemas con la censura y contractuales».

No obstante, son varios los diseñadores que han visto o han querido ver en Austral un duplicado del icono representativo de Penguin, pero hecho más *a lo vanguardista*. Para gustos, colores –aunque aquí sólo se empleen el negro y el blanco–. Nosotros nos limitamos a enseñar el logo de Penguin junto al de Austral y a partir de ambas imágenes que cada uno cree su propia opinión. Coincidencias las hay; divergencias y voces críticas,⁶ también. Mientras que el pingüino de la multinacional británica muestra un trazo más grueso y de menor esmero por parte de su creador, el de la española es muy fino y detallista; ambos animales se hallan de perfil y dispuestos hacia el mismo lado, si bien el logotipo de la región de Westminster se encuentra de pie sobre sus dos patas con los brazos abiertos, y la cabra hispana está en actitud sedente con sus dos patas delanteras recogidas.



Figs. 2 y 3. Dos años de diferencia hay entre un holograma y otro: de 1935 el fundado por Sir Allen Lane y de 1937 el de Losada.

Rossi, en lo concerniente a la cubierta del libro, procuró un diseño sencillo, raso, con mucho espacio en blanco para así enfatizar el nombre del autor y el título de la obra. Su gran acierto vino con las sobrecubiertas para las que aprovechó diferentes urdes de colores según el contenido sobre el que versaba la obra.

La presentación de estas cubiertas con múltiples colores para personificar los contenidos fue un triunfo enorme de la colección. Con esto se permitía compensar las desiguales naturalezas y responder a la impetración de los lectores: el azul fue el elegido para las novelas y los cuentos, el verde es el que se asoció al ensayo y la filosofía, el naranja para la biografía, el negro fue cosa de la literatura de viajes, los motivos históricos y políticos irían en amarillo, con tono violeta el teatro y la poesía, un gris claro para los clásicos, el rojo se constataba en la novela policiaca y de aventuras y, finalmente, el marrón para la ciencia y la técnica.

⁶ M. Olivera Zaldúa en su artículo «Austral en sus diseños» transcribe las palabras de Andrés Trapiello, quien atribuye la creación a una rarísima conjunción del azar, la necesidad y la economía de medios: «No es ni siquiera una cubierta tipográficamente perfecta (tira más bien a sosa [...]), y sin embargo a ninguna le estaba reservado el raro privilegio de permanecer en la memoria de tres generaciones» (M. Olivera Zaldúa, 2012: 12).

El primer número de la colección tuvo una colisión espectacular, superando cualquiera de los mejores pronósticos. Con la tonalidad en verde, gama propia de la filosofía y el ensayo, apareció publicada *La rebelión de las masas* de José Ortega y Gasset.

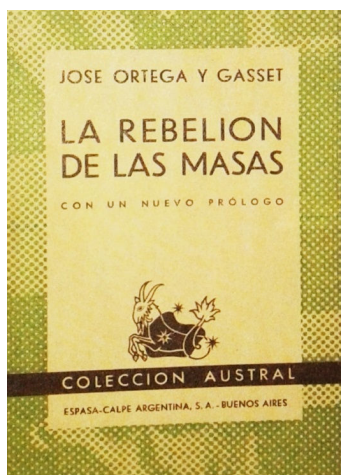


Fig. 4 Ortega y Gasset, J. (1937), *La rebelión de las masas*, Buenos Aires, Austral.

Hemos de decir que este neófito trabajo será nuestro punto de partida para la comprensión de la evolución del paratexto en la portada del libro como *ente físico*; ahora bien, antes de rotular las peculiaridades y detalles característicos de dicha portada, vamos a trazar un recorrido por la historia de la colección y comprender con propiedad qué modificaciones – fundamentalmente estéticas– ha sufrido la editorial con el tiempo hasta llegar a nuestros días.

Durán Blázquez (1998: 7) expone como en muy poco tiempo la colección tomó cuerpo y pudo, en apenas un mes de vida, y merced a su módico precio, contender con las obras «piratas» que regaban el mercado americano. A pesar del ambiente en que se encontraba España, se comercializó con gran éxito, incluyendo en cada ejemplar una tarjeta adherida al envés de la portada dirigida a los lectores para que dieran su opinión sobre los contenidos:

Estableciendo nuevas normas, los directores de la Colección Austral desearían hacer de cada lector un amigo, un colaborador. Por ello, si este libro le ha interesado, como suponemos, y le agradase seguir adquiriendo los demás que vayan apareciendo en la Colección Austral, nos permitimos preguntarle: ¿Qué género de obras desearía usted leer con preferencia? Más concretamente: ¿Qué autores y qué títulos quisiera usted encontrar en los próximos volúmenes de la Colección Austral?

Que esta tarjeta ayudó a la venta es cierto, que el diseño de las portadas fue muy del agrado del comprador también está probado, pero lo que está más corroborado aún es que a mediados de 1938 la colección alcanzó un ritmo vertiginoso en sus ventas (hasta treinta títulos llegaron a

España de Argentina para ser comercializados) y ello a pesar de la lentitud de la censura en la tramitación de libros.

Pero nada es eterno en una editorial y menos si nos atenemos a la convulsa y trémula España de aquella época. J. M. Sánchez Vigil (2012: 10) sintetiza como los hasta entonces tres sostenes vertebradores de la editorial, Gonzalo Losada, Guillermo de Torre y Attilio Rossi, por cuestiones políticas, renunciaron a sus puestos de trabajo a los pocos años de la creación de la colección. Fue un duro revés porque fue una renuncia conjunta la de los tres, si bien Austral superó esta crisis de la mejor manera posible y prosiguió con sus publicaciones bajo la dirección de Manuel Olarra, con Ortega y Gasset, de nuevo Ortega y Gasset, como asesor de la misma y como redactor. De hecho, Ortega compondría un nuevo prólogo para (su) *La rebelión de las masas*, el cual vería la luz en la tercera edición de la obra (31 de enero de 1939) y en cuya solapa se puede leer: «la que hoy ofrecemos a los lectores se enriquece con un prólogo y un epílogo especiales que no figuran en las anteriores y debe ser considerada como la única legítima».

A partir de entonces se sucederían escritores y epígrafes de obras clásicas y contemporáneas. Junto al *Cantar de Mio Cid*, aparecieron obras de autores de la dimensión de Unamuno, Maurois, Chéjov, Descartes, Stendhal, Henry James, Bécquer, Shakespeare, Virgilio, Eça de Queiroz, Kierkegaard, Julio César, Molière o Antonio Machado.

De uno de los recientemente enumerados, de André Maurois, Sánchez Vigil reprodujo su parecer, el valor y el significado que él le otorgaba al compromiso concienzudo que Austral estaba rescatando:

Admiro esta colección porque se necesitaba *courage* para agrupar a Descartes, Valéry, Platón, Turgueniev, Benedetto Croce y Merimée. El resultado es admirable. Quien posea todos los tomos ha adquirido una biblioteca de cultura general, casi única en el mundo. Existen en Europa y América tentativas del mismo género, pero la cultura española ha sido mal representada en ellas. Ustedes tienen a la vez, la cultura española, anglo-sajona, francesa y eslava, así como la antigua. No puede hacerse mejor (J. M. Sánchez Vigil, 2012: 10).

En estos momentos, la colección alternaba ediciones y reimpresiones entre Buenos Aires y Madrid, llegando al número quinientos a finales de 1944 con la publicación de *El Greco*, de Manuel Bartolomé Cossío. Seis años más tarde, el 20 de noviembre, se llegó al título número mil, dedicado a *El Cid Campeador* y a cargo de Ramón Menéndez Pidal, quien escribió en el prólogo: «es propósito decidido de la Colección Austral que sea una obra mía [...] la que señale el haber llegado los tomos de esta colección al número mil».

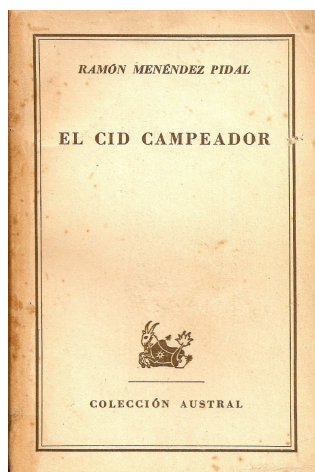
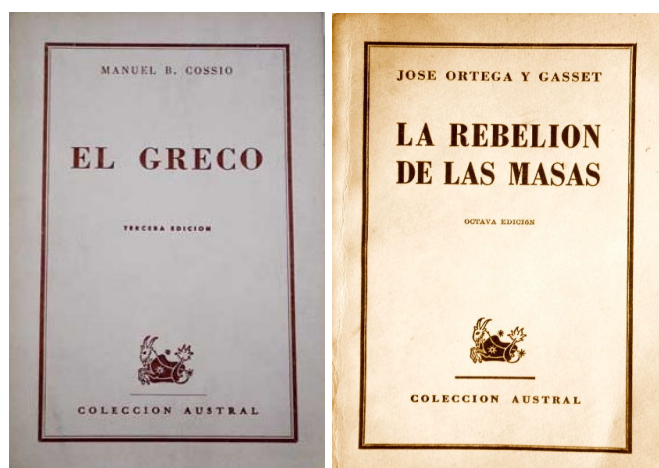


Fig. 5. En 1950, coincidiendo con una fuerte crisis financiera, vio la luz el tomo mil de la colección.

Se debe señalar que el montante de edición de los libros en Argentina, debido a los costos del papel, era un 49% más barato que en España para tiradas de 5.000 ejemplares, y se acrecentaba hasta el 62% cuando ascendía a los 8.000. Además, la calidad era muy inferior, justificada por la falta de liquidez de medios para remozar y ampliar las máquinas en nuestro país con las que imprimir más y mejor. Así, por ejemplo, los títulos impresos en Argentina eran recubiertos con una capa de barniz imposible de realizar en España.



Figs. 6 y 7. He aquí dos claras muestras de las austeras reediciones que encontramos en nuestro país: una en un tono gris y la otra en beige, evidentemente, sin ningún atisbo de barniz.

El año 1975 fue muy importante para la colección, pues, con el objeto de fomentar y promover los epígrafes más representativos, se instauró una variante conocida con el título «Seiscientos Austral». Esta, aunque no pasó de los doscientos volúmenes, sí que vio bajo su seno como germinaron obras como *Cien años de soledad* de García Márquez o la *Antología poética* de Neruda, entre otras.

Retornando al diseño caprino que Borges aquel día remodeló sobre la marcha en un folio, hemos de indicar que, por impensable que parezca, se mantuvo intacto en las portadas de la colección durante medio siglo. No sería hasta 1985 cuando fue trasfigurado por primera vez por Enric Satué, respondiendo al encargo del poeta y crítico de arte José Corredor-Matheos, que por aquel entonces era el gran responsable de la editorial. Los grandes cambios que vería el lector en los nuevos números fueron: la eliminación de la sobrecubierta y las solapas y la considerable reducción del grosor del logotipo. En la contracubierta, además, se circunscribieron algunos datos destacados del autor y el resumen del contenido de la obra. Esta transformación, que mostraba un diseño claramente distinto a lo anterior pero sin perder los valores originales de este, fue visible desde el número 1651 de la colección, el correspondiente a *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850* y *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, de Karl Marx.

Siguen pasando los años y arribamos hasta la sección «Austral Nueva», creada también bajo la gestión de Satué, el cual, siempre respetando la idea original de la trama, añadió a la portada un fondo suave sobre el que calar el título. Por primera vez el logotipo de Capricornio (ya remodelado por él mismo) fue suplido por otros seis diferentes, con los que se buscaba definir el contenido de las materias de la colección: literatura, filología, pensamiento, historia, ciencias y arte-ocio.

Ya en 1987, con Ignacio Bayón como presidente-director, con Víctor García de la Concha como flamante nuevo asesor de literatura, y con Celia Torroja a su lado como editora, la colección clásica original cerró un ciclo con el número 1678, firmado por José López Rubio (*La otra orilla* y *Las manos son inocentes*). Este voluminoso número de títulos en una colección literaria deja a las claras que Austral no sólo es la más desarrollada entre las de bolsillo en lengua española, sino la más fructífera en diversidad de autores y contenidos.⁷ Buena fe de ello da el exhaustivo estudio de mercado realizado en 1996 por el nuevo director de Espasa-Calpe, Jorge Hernández Aliques, que evidenció el arraigo que Austral tenía en los más diversos medios.

A partir de este momento se empieza a instaurar en la esquina inferior derecha del volumen adquirido una marca paratextual adhesiva muy propia de la nueva Colección Austral (a

⁷ I. Arellano llega a decir que «Austral ponía en manos del lector interesado no sólo las grandes obras consagradas, sino también títulos que resultaban de difícil acceso en otras ediciones, si es que las había» (I. Arellano, 1998: 16).

continuación la podemos ver reproducida). Su peculiaridad más notoria es la inclusión intrínseca de un «apéndice didáctico», el cual favorece una mejor comprensión de la obra por parte del lector, pues lo sumerge en las diferentes perspectivas e interpretaciones que tiene la obra, al mismo tiempo que lo orienta en los aspectos más significativos de la misma.



Fig. 8. El elemento paratextual adhesivo de Austral.

Señala a este respecto J. F. Peña (1998: 25) que es incuestionable que «todo texto literario guarda en sí mismo un conjunto dilatado y amplio de percepciones e interpretaciones –no sólo los de la editorial Austral–, estableciendo con cada lector un tipo de comunicación diversa, en función no sólo de la propia intención textual sino de la capacidad comprensiva del propio lector»; sin embargo, el mérito de esta Colección ha sido saber generar en sus lectores un hábito de lectura y de formación que les permite una perfecta inmersión en la dimensión comunicativa y estética del texto.

Y de esta forma llegó el final de 2006, y con él Austral se hallaba a las puertas de celebrar una efeméride señalada en su historia. Esta vez bajo la dirección de Pilar Cortés y Nuria Esteban, se estableció una serie de criterios para una nueva época denominada «Austral 70 años». Ello supuso múltiples acciones, desde la revisión y actualización de las ediciones y los apéndices de títulos recomendados; la potenciación de antologías por niveles, géneros y épocas; hasta la afiliación de nuevos autores contemporáneos y temas de actualidad tratados desde un punto de vista más divulgativo. También se reformuló el catálogo de la colección, dejando con la nueva numeración el número uno para las *Luces de bohemia* de Valle-Inclán, y relegando *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset al puesto trescientos treinta y seis. Para el número quinientos se reservó *El Quijote*, en edición crítica de Alberto Blecua.

En lo concerniente al diseño de esta cuarta versión de Austral, el trabajo se le fue entregado a Joaquín Gallego, quien decidió no mantener la tipografía como hasta ese momento, pasando a emplear ahora las letras Futura, Book y Médium para cubierta y portadillas, y Transit para la contracubierta. Entonces recuperó el logo primitivo de Capricornio y en cubierta hizo referencia a tres temáticas generales: poesía, teatro y ciencias-humanidades. Por último, suscribir que amplió el formato de cada volumen ligeramente (frente a los 11,5 x 18 del modelo original, los 12,2 x 19 cm actuales).

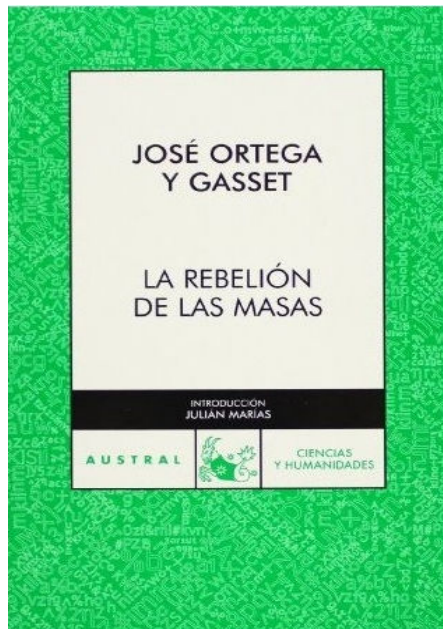


Fig. 9. El anterior número 1 y actual 336.

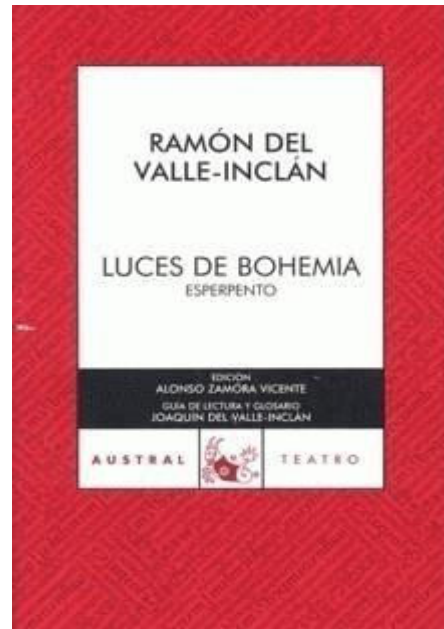


Fig. 10. El nuevo número 1 tras la reformulación.

El último y gran giro de tuerca de la editorial hasta la fecha acaeció en 2010. Con la colección convertida en sello independiente del Grupo Planeta, Austral se reinventó a sí misma dividiéndose en dos grandes categorías: Clásica (con autores anteriores a 1927) y Contemporánea (con autores posteriores a 1927). El objetivo de su directora (Maite Castaño) y su editora (Rosario Gómez) era afrontar con unas bases sólidas el reto de ser la referencia principal del mercado español en el libro de bolsillo.

Antes de dirimir las peculiaridades de las dos órdenes, cabe señalar que en ambas persevera el logotipo de la constelación austral, algo más estilizado que en veces anteriores, sencillo y con la silueta negra más resaltada. El bosquejo de ambas fue encomendado al estudio La Compañía, que empleó una línea más tradicional para Clásica, manteniendo la trama, el logotipo y los colores que definen los contenidos en campos: teatro, narrativa, poesía, ciencias y humanidades. De esta colección es interesante remarcar la banda negra donde se estampaba el nombre de la compilación, que pasó a ser vertical formando bandera con los textos del título, el autor y el editor. Por su parte, para la serie Contemporánea, La Compañía mantuvo la banda negra original, pero varió el resto de elementos y adecuó una ilustración relacionada al contenido, lo cual le daba al lector una imagen más fresca y cercana a la colección.

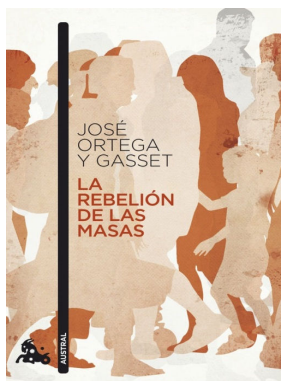


Fig. 11. Así quedó el nuevo formato de la colección.

Austral, en esta nueva época como sello dedicado exclusivamente a la literatura en formato de bolsillo, y como hemos apuntado someramente ya con antelación, tiene como idea capital el fidelizar y acrecentar la nómina de lectores habituales en este segmento del mercado editorial. Todo ello, evidentemente, sin perder lo que García de la Concha consideraba como la esencia de la editorial:

[F]rente a ediciones que privilegian la erudición avasallando el texto con notas que llegan a asfixiarlo, Austral pretende que sus ediciones creen y fomenten el gusto por la lectura, convirtiendo al lector en protagonista de la experiencia de contacto con el autor (1998: 3).

En esta línea es en la que se viene trabajando, y el ejemplo más significativo de ello es que en el último sondeo al respecto de esto que decimos (a finales del 2011) comprobamos que desde la editorial se han publicado 45 novedades y 187 recuperaciones.

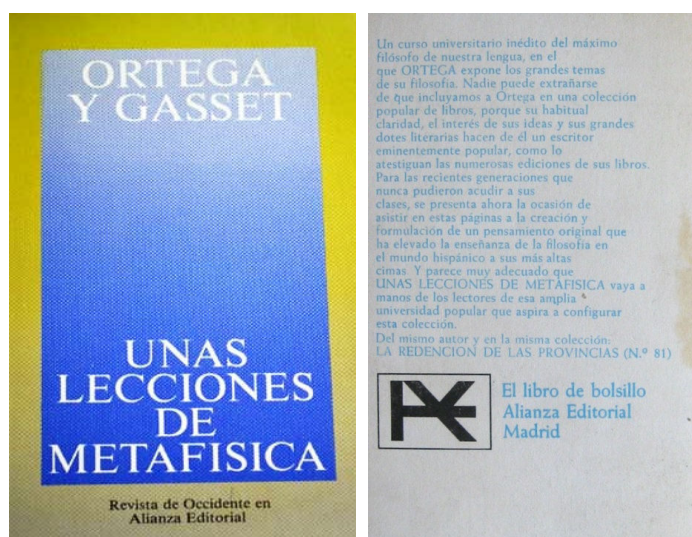


Figs. 12 y 13. Aquí observamos una edición especial y una conmemorativa llevadas a cabo por la editorial para así reconocer el valor que *La rebelión de las masas* ha tenido a lo largo de su historia.

2.2 ALIANZA EDITORIAL

Según R. Artola (2012: 13), «el libro de bolsillo nació a la vez que el sello que lo alumbró: Alianza Editorial». Esto implicaría que al menos en sus primeros años resultase hartamente difícil separar ambas trayectorias –si bien no debemos olvidar el camino que ya llevaba recorrido la Colección Austral–. Corría el año 1966 cuando José Ortega Spottorno, hijo del sempiterno Ortega y Gasset, y tras haber sido el jefe de operaciones de la refundación de la *Revista de Occidente* tras la Guerra Civil, fundaba lo que hoy conocemos como Alianza.

En dicho año la colección «El Libro de Bolsillo» publicó sus primeros treinta volúmenes, siendo el número uno (al igual que aconteció en Austral) un trabajo de José Ortega y Gasset, en este caso *Unas lecciones de metafísica*. El precio único de venta de cada ejemplar era de cincuenta pesetas; en 1991, o lo que es lo mismo, con un cuarto de siglo de vida y viendo ya publicados sesenta títulos al año, el precio se acrecentó y oscilaba entre las doscientas cincuenta y las mil pesetas de los más caros. Ahora, con casi cincuenta años cumplidos desde su creación, el coste varía entre siete y diez euros, o entre las mil y mil seiscientas pesetas de antaño. Es el importe de la vida...



Figs. 14 y 15. Así fueron la portada y la contraportada del primer número puesto a la venta por Alianza Editorial.

Ortega Spottorno buscó desde un primer momento que su colección de libros de bolsillo se asemejara a la acreditada y multitudinaria *Livres de Poche* francesa, pero sin ser únicamente literaria como esta. Él pretendía que en su estrenada editorial tuviesen también notoria cabida los libros de pensamiento, de historia y de ciencias. Y desde el primer volumen lo constató: lecciones de metafísica...

Además de este, otros tres personajes son fundamentales en la gestación y desarrollo de la colección que nos ocupa. Este equipo dinámico que llevó fructíferamente el proyecto Alianza adelante tiene en Jaime Salinas al encargado cosmopolita, sofisticado y políglota responsable de los temas literarios; es el que en cierto modo prestaba atención a la creación de una colección de bolsillo moderna que compitiera con las que tan bien conocía de Francia, Gran Bretaña u otros países. Su encargo se extralimitó a la selección de obras de ficción. Por otro lado, Javier Pradera, con su acervo editorial acumulado en la delegación en España del Fondo de Cultura Económica, le aportaría al Libro de Bolsillo la difusión de toda la parte de lo que hoy llamamos «no ficción». Y, finalmente, la tercera pata la constituyó el diseñador Daniel Gil, quien imprimió un marchamo exclusivo, moderno y rompedor a las imágenes de las cubiertas de la nueva colección, y en el que nos detendremos a propósito por toda la relevancia y enjundia que le ha dado al paratexto editorial.



Figs. 16-21. Aquí podemos ver seis de las casi mil cubiertas que Daniel Gil llevó a cabo para la colección de bolsillo de Alianza Editorial.

Para Juan Vida, el talento de Gil radicó en que «supo sintetizar en un único golpe de vista la complejidad expresiva del texto mediante el principio clásico de aludir eludiendo» (J. Vida, 2012: 15). Algo así como que las cubiertas extraídas de la imaginación de nuestro proyectista relataban con imágenes lo que el texto recitaba con palabras, sorteando la obviedad en favor de la llamada inteligente y el guiño cómplice del que se acerca a la obra. Lo que está forjando Gil es una revolución⁸ en la industria editorial: nombrar el objeto sin mencionarlo implícitamente, referirlo desde la periferia de sus connotaciones, eludiendo referir sus propiedades más evidentes. Para J. Rodríguez (2011),

Daniel Gil rompió con una estética editorial convencional heredera del cartelismo preponderante en la época de entreguerras para introducir un nuevo lenguaje gráfico innovador y experimental, y durante años contribuyó a crear una de las imágenes más sólidas y atractivas del diseño gráfico español.

No resulta chocante entonces que Gil se convirtiera junto con Enric Satué, Pla Narbona, Enric Huguet, Alberto Corazón o Pelayo Izquierdo, en un referente para todas las nuevas generaciones de creadores gráficos, en todo un icono de la cultura visual de un período clave como fue la dictadura y la transición democrática.

Su seña de identidad –marcada por su paso por la Escuela Ulm y las fuertes influencias surrealistas y dadaístas–, la que lo llevó a convertirse en el diseñador más influyente e imitado de su época, vino marcada por el hecho de que en sus cubiertas los textos apareciesen íntimamente soldados a la imagen, implantando, pues, un modelo de gran impacto para el lector, sobre todo en unos años en los que el boceto de las portadas escaseaba de impulso formal.

Pero ni los mejores equipos como este que hemos descrito son inmortales. Sí lo parece haber sido su impronta: los fundadores se fueron pero el modelo que ellos crearon continúa. Jaime Salinas fue el primero que abandonó el barco de Alianza Editorial en 1976 para hacerse cargo de otro proyecto editorial; solo dos años después sería el turno de José Ortega Spottorno; este abandonaría la presidencia y la dirección de la editorial dejándola en manos de Vergara Doncel y de Diego Hidalgo, quien se integraría en el consejo de administración hasta 1989. Ya solo quedarían Javier Pradera y Daniel Gil, que se marcharían juntos poco después.

A finales de los ochenta, la colección albergaría otro nuevo organigrama de la mano de Rafael Martínez Alés y viviría un trascendente giro de tuerca al pasar a formar parte de un proyecto empresarial español de ámbito internacional, el del Grupo Anaya. Martínez Alés, como director de Alianza recién llegado, expuso que una de las cosas que más le había

⁸ *Revolución* que se basa en una cartulina estucada y un acabado gofrado, y de tal mezcolanza se genera un material de portada con una textura inconfundible, que se puede calificar de «atractiva», y que tenía ventajas como la buena estampación, la agilidad de procesos y la mayor duración del tomo adquirido.

sorprendido de El Libro de Bolsillo eran los condicionantes tan bien definidos por los anteriores equipos de trabajo. No sorprende en absoluto entonces cuando afirma que

una editorial como esta es un centro aglutinante de gentes muy diversas que se identifican con el producto, desde los que proponen títulos hasta los que los traducen. Este es uno de los secretos de la colección que, ayer como hoy, ha sabido ser un referente para la comunidad intelectual (R. Martínez Alés, 1991: 39).

Pero no es Martínez Alés el único que señala las maravillas de la empresa para la que durante un tiempo trabajó; justo antes de marcharse, Pradera suscribía que el secreto del aplauso de esta colección residía en la capacidad de autores y lectores para identificarse e implicarse con la imagen de la colección. Jaime Salinas llegó a decir que El Libro de Bolsillo llegaría sin problemas al número tres mil o cuatro mil, puesto que es «un fenómeno que triunfó desde el momento en que se lanzó» y porque «la importante labor que se hizo ha marcado la colección y, afortunadamente, obliga a mantenerla esté quien esté».

No obstante, a pesar de estos comentarios no todo ha sido un camino de rosas... Pensemos que la editorial vio la luz en un contexto histórico donde Franco ejercía su poder con mano de hierro. Ahora bien, el nacimiento de la editorial en 1966 coincidió con un resquicio en la censura de la Ley de prensa que Fraga había abierto. Ello sin embargo, no redimiría a la editorial, en su primera década, de dictámenes negativos sobre algunos títulos.

En cuanto al ambiente editorial en general, parece que el extensivo declive literario de la época no afecta de tal modo a Alianza, que empieza a sacar la cabeza en el terreno del bolsillo. Muy probablemente este florecimiento tenga su razón de ser en los contenidos tratados, en tanto que El Libro de Bolsillo abrió la posibilidad de hacerse con un catálogo sustancial de clásicos de todos los géneros, desde los grecolatinos hasta la ciencia pasando por la filosofía, la historia, la literatura de cualquier época, y llegando hasta el arte o la economía. Esta editorial permitía lo que hasta entonces era visto como algo «imposible»: el obtener una biblioteca personal turgente sin disponer de excelsos recursos económicos.

Otra de las grandes características de la colección fue la edición «desnuda» de clásicos de la literatura, o sea, sin introducciones de ningún tipo ni aparato crítico. Con esto lo que se buscaba desde la editorial era acercar al lector a la experiencia de leer libros tal cual lo habían hecho sus contemporáneos.

Aunque resulte un gran reto elegir unos pocos títulos de entre los miles que se han publicado hasta la fecha, lo vamos a intentar. Nos decantaremos por obras cuya aparición haya resultado «emblemática», bien por su calidad, por su difusión alcanzada, por el valor de la traducción en la que aparecieron o incluso por sus circunstancias extraliterarias. Así, comenzando por la literatura nacional, hay que acentuar el peso y el reconocimiento de ejemplares vendidos de *El árbol de la ciencia*, de Baroja; *San Manuel Bueno, mártir*, de Unamuno o *La regenta* de Clarín. Entre las creaciones foráneas despuntan *El lobo estepario* y

Demian, de Hermann Hesse; *El principito*, de Saint-Exupéry y gran parte de la obra de Borges, Proust y Poe. A estos autores le añadiremos la publicación 1.500 de la editorial que no es otra que los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Pablo Neruda, con prólogo de Jorge Edwards, y con la que El Libro de Bolsillo en 1991 conmemoró el 25.º aniversario de su fundación.

Como prueba más evidente de las ventas millonarias de la colección y de la heterogeneidad sin complejos del catálogo de El Libro de Bolsillo ocupan un lugar de honor las *1080 recetas de cocina* de Simone Ortega, la mujer del fundador de la editorial. Casi dos millones de copias del original han sido ya expedidas...

Finalmente, se debe señalar que una de las características que más empaque le dan a El Libro de Bolsillo de Alianza es que de los títulos que publica al año –alrededor de trescientos– en torno a sesenta de ellos eran novedades absolutas, es decir que no se trataba de versiones reeditadas en formato pequeño de obras ya explotadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACÍN, R. (2011), «Incertidumbres de futuro, multitud de miradas e insatisfacción de plenitud», *La Página*, año XXIII, nº 5/6: 5-18.
- ÁLAMO, F. (2009), «Paratextualidad y novela: las partes del texto o el *diseño editorial*», *Anuario de Estudios Filológicos*, 32: 5-21.
- ALVARADO, M. (2006), *Paratexto*, Buenos Aires: Eudeba.
- ARELLANO, I. (1998), «El Siglo de Oro en Austral», *Ínsula*, octubre 1998, nº 622: 16-17.
- ARTOLA, R. (2012), «El libro de bolsillo de Alianza Editorial», *Mercurio*, 139: 13.
- ASTORGA, A. (2006), «Entrevista a Antonia Kerrigan: Soy una ludópata (literaria)», *ABC*, 22 de agosto de 2006.
- AZANCOT, N. (2006), «La búsqueda del *best-seller* reinventa el oficio de editar en España», *El Cultural*, 30 de marzo de 2006, 8-9.
- CHIRBES, R. (2011), «El escritor y el editor», en FERNÁNDEZ y LLUCH-PRATS (2011), pp. 39-44.
- CONTE, R. (1998), «Medio siglo de lecturas», *Ínsula*, octubre 1998, nº 622: 12-13.
- DE COMINGES, J. (2012), «Una Cenicienta porno para marujas», *Qué leer*, 179: 4.
- DURÁN BLÁZQUEZ, M. y SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (1998), «En vanguardia de la cultura: apuntes para una historia de Austral», *Ínsula*, octubre 1998, nº 622: 6-11.
- FALLARÁS, C. (2012), «En la Edad de Piedra», *Qué leer*, 177: 4.

- FERNÁNDEZ, P. y LLUCH-PRATS, J. (eds.) (2011), *El escritor en la sociedad de la comunicación*, Madrid: CSIC.
- GALÁN, L. (2006), «Y la fórmula es: historia, emoción y laboratorio», *El País*, 21 de mayo de 2006.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1998), «Editorial», *Ínsula*, octubre 1998, nº 622: 3.
- GENETTE, G. (1987), *Seuils*, Paris: Collection «Poétique», Éd. du Seuil.
- JACOBI, D. (1984), «Figures et figurabilité de la science dans des revues de vulgarisation», *Langages*, septiembre de 1984, nº 75.
- LÓPEZ DE ABIADA, J. M. y PEÑATE RIVERO, J. (eds.) (1993), *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-seller*, Madrid: Verbum.
- MAÑANA, C. (2012), «Receta para cocinar un ‘best seller’ porno», en *El País*, 11 de septiembre de 2012.
- MARTOS, J. Á. (2012), «Generación *Kindle*: una irrupción inesperada», *Qué leer*, 178: 32-35.
- MARTÍNEZ ALÉS, R. (1991), «El Libro de Bolsillo de Alianza Editorial llega al número 1500. La empresa publica a Neruda y un catálogo con todos los títulos», *El País*, 12 de abril de 1991.
- OJEDA, A. (2012), «Entrevista a Sergio Vila-Sanjuán: “Espero que con el final de la crisis termine la obsesión por los best sellers”», *El Cultural*, 2 de febrero de 2012.
- OLIVERA ZALDÚA, M. (2012), «Austral en sus diseños», *Mercurio*, 139: 12.
- PEÑA, J. F. (1998), «Los Clásicos y su didáctica», *Ínsula*, octubre 1998, nº 622: 25-26.
- PEÑATE RIVERO, J. (1993), «El superventas en el marco de la industria editorial. Un estudio empírico de las listas de éxitos», en LÓPEZ DE ABIADA y PEÑATE RIVERO (1993), pp. 53-85.
- RIAÑO, P. H. (2012), «Fráncfort no tiene corazón», *Qué Leer*, 181: 4.
— (2013), «La batalla final», *Qué Leer*, 183: 4.
- RIVERA DE LA CRUZ, M. (2012), «Más allá de las sombras (de Grey)», *Mercurio*, 143: 50.
- RODRÍGUEZ, J. (2011), «Daniel Gil y la revolución del diseño editorial», [Blog], Disponible en <http://pe-jrodriguez.blogspot.com.es/2011/05/daniel-gil-y-la-portada-editorial.html> [Consultado el 08.06.2013].
- SABIA, S. (2005), «Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas», *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 31, noviembre 2005 - febrero 2006.

- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2012), «Un fondo de referencia», *Mercurio*, 139: 10-11.
- SUÑÉN, L. (2011), «Nacimiento, mutaciones, estrategias y discursos del editor moderno en España», en FERNÁNDEZ y LLUCH-PRATS (2011), pp. 17-27.
- VIDA, J. (2012), «Daniel Gil, el que alude eludiendo», *Mercurio*, 139: 15.
- VILA-SANJUÁN, S. (2012), «La revolución de Penguin», *Mercurio*, 139: 8-9.

