
ADAPTACIONES DE UN CLÁSICO: EL MITO CIDIANO AL SERVICIO DE LA PROMOCIÓN LECTORA, EL ADOCTRINAMIENTO O LA CRÍTICA SOCIAL

Aldo Daparte Jorge
I.E.S. 1º de Marzo (Baiona)

Resumen

Los continuos procesos de reescritura aplicados a las obras clásicas de la literatura han dado lugar a una “literatura en segundo grado” que se caracteriza por su intención divulgativa o adoctrinadora, según los casos. El objetivo de este trabajo es hacer un repaso general de las versiones contemporáneas del mito literario cidiano, en particular algunos ejemplos especialmente marcados por la ideología imperante en distintos momentos y su contraste con el hipotexto fundamental, a partir de las teorías de Genette.

Palabras clave: Competencia literaria, clásico, divulgación, reescritura, adaptación, hipertexto, hipotexto, paratexto, Cid.

Abstract

The continuous processes of rewriting applied to the classical works of literature have led to the birth of a sort of second-grade literature represented by its informative or indoctrinating intention, as appropriate. The aim of this work is to provide an overview of the different contemporary versions of the literary *Cid* myth, including especially relevant examples characterized by the ideology prevailing at different times and its contrast with the fundamental hypotext, from the theories by Genette.

Keywords: Literary Competence, classical, spread, rewriting, adaptation, hypertext, hypotext, paratext, Cid.

Artículo

1. LA “LITERATURA EN SEGUNDO GRADO”, SEGÚN GENETTE: RELACIONES DE *HIPERTEXTUALIDAD*

Las adaptaciones y reescrituras con función divulgativa y educativa se justifican porque hay dos niveles de lectura (especializado y general), máxime en un contexto como el actual en el que la literatura circula trazando múltiples interrelaciones y formas de intertextualidad. El único límite a este proceso debe ser una reescritura condicionada por los principios básicos o “deontología de las adaptaciones” (Soriano, 1995: 45): preservar el sentido profundo de la obra original, crear textos elaborados y declarar su condición de adaptaciones. También es imprescindible el conocimiento profundo, por parte del autor, de la obra original. Con todo, hay un problema no resuelto al que María Victoria Sotomayor (2009) no alude cuando hace unos planteamientos teóricos como estos, previos al repaso de las adaptaciones del *Quijote*: el sentido profundo de la obra es un supuesto que la propia crítica, especialmente en el caso de los textos más estudiados, los clásicos, se ha encargado de demostrar que no es unívoco, inmutable o universalmente compartido, por lo que la opción más acertada podría ser la que recogiese, de modo ecléctico, los principales sentidos que se han querido ver, durante la tradición de recepciones, en la obra.

Las referencias al hipotexto, actualmente, suelen reforzarse con el “componente paratextual” (Sotomayor, 2005: 236) que, además, es idóneo para un lector escolar al que el mundo caballeresco medieval le resulta exótico y atractivo, especialmente las viñetas que ilustran amores, aventuras, lucha y fantasía. Únicamente en el caso del travestimiento burlesco destinado a adultos (*¡Mio Cid!*) tiene lógica que el elemento paratextual exija un complejo ejercicio de interrelaciones donde las connotaciones adquieren plenitud de sentido por medio de una lectura intertextual entre el hipotexto, el hipertexto y el contexto cultural actual.

Aparte de esta declaración de deuda con el hipotexto implícita en el componente paratextual, el buen criterio de las reescrituras actuales busca nuevos métodos que conjuguen la adecuación del texto a la limitada competencia del lector con la fidelidad a la obra original por medio del diseño de itinerarios de lectura con los que seleccionar los fragmentos esenciales, opción preferida en los niveles más avanzados de la formación, previos al desarrollo de la plena competencia literaria.

Los fundamentos teóricos que sostienen la necesaria existencia de la reescritura están arraigados en una concepción de la literatura como un producto surgido de la interacción que se produce entre múltiples sistemas sociales, culturales y lingüísticos del que forman parte los textos, pero también los autores, los lectores, los mediadores y el mercado. La polifonía de voces o diálogo entre textos (Bajtín) y la llamada “literatura en segundo grado” (Genette, 1989) son conceptos que surgen de la reflexión de teóricos procedentes de las tendencias críticas formalistas y estructuralistas que parten de una concepción de la actividad literaria como un proceso de interrelaciones entre los elementos que conforman el sistema. En este

contexto es donde cabe situar las múltiples facetas de la intertextualidad, proceso ininterrumpido a lo largo de la historia de la cultura, que tiene su expresión más patente en las adaptaciones, un modo de reescritura en auge debido a la conciencia que han ido adquiriendo los distintos tipos de mediadores acerca de su función social y educativa. Desde que surgieron las primeras reflexiones sobre la necesidad de preservar la comunicación efectiva de los receptores sin suficiente competencia literaria y las obras del canon, se plantearon diversas técnicas de manipulación del texto original y de complementación del mismo por medio de elementos paratextuales que ayudasen al lector nuevo a vadear las procelosas aguas en las que se zambullía cuando aceptaba la ardua tarea de aproximarse a los clásicos de la literatura.

Los elementos externos al propio texto, el único susceptible de ser considerado literatura en el auténtico y pleno sentido del término, según las corrientes críticas que defienden un paradigma esencialista, adquieren, en cambio, gran relieve en las teorías sistémicas porque permiten estudiar este tipo de productos como uno de los subsistemas culturales con una dimensión pragmática o comunicativa que justifica las relaciones textuales, según los estudios de Genette (1989). El estructuralista francés ha establecido cinco grandes tipos de *relaciones transtextuales*: el modo *intertextual*, el *paratextual*, el *metatextual*, el *architextual* y el *hipertextual*. Es este último tipo de relación el que se da en múltiples adaptaciones del primero del clásico al que atendemos en este trabajo. Muchas creaciones literarias nuevas surgen por la mutación que experimentan unos textos con respecto a otros de los cuales derivan mediante transformación directa o imitación realizada con intenciones variadas: reescritura seria, burlesca, paródica... El primer tipo, denominado *trasposición*, el más frecuente, se vale de recursos que pueden suponer cambios meramente formales del texto base o transformaciones sustanciales del sentido. Las obras del canon que han experimentado largos procesos de reescritura, tanto del texto, por medio de las manipulaciones efectuadas en el mismo, como de su interpretación, a través de prólogos, reseñas, críticas, valoraciones..., han acumulado una tradición de lecturas que condicionan la decodificación que haga el lector actual, de modo que estas ya han pasado a formar parte de la obra literaria.

Los distintos agentes de la mediación entre producción y recepción (editores, críticos, bibliotecarios, profesores...), guiados por motivos culturales, ideológicos, pedagógicos o económicos, han potenciado estos procesos de manipulación del texto original para promocionar el acceso del lector a las obras literarias. La etapa de la vida en que la persona está más expuesta al consumo de estos productos es la de formación, en la que el mediador más importante (el profesor) utiliza las adaptaciones de los clásicos con fines predominantemente didácticos. En los productos destinados al consumo escolar es, por tanto, donde se ha desplegado una mayor creatividad con finalidad divulgativa en torno al texto básico o hipotexto, en el caso que ahora nos ocupa el *Cantar de Mio Cid*. Este ha experimentado múltiples transformaciones mediante procedimientos generales de adaptación: versiones modernizadoras, selecciones, ampliaciones y reescrituras variadas. Las transformaciones más relevantes del hipotexto que ha establecido Genette pueden hallarse representadas y aplicadas en la prolongada tradición editorial del *Cantar*:

se pueden encontrar adaptaciones por medio de los mecanismos de la escisión, la concisión, la condensación, la extensión, la selección y la antología.

Los paratextos presentes en todo tipo de ediciones y adaptaciones literarias o artísticas, no sólo de la obra, sino también del argumento cidiario en toda su extensión, añaden elementos significativos al texto propiamente dicho y se seleccionan según su función, el tipo de receptor del producto o factores editoriales implicados. De entre los grandes subtipos de paratextos (peritextos y epitextos)¹ que distingue Genette (1989: 11-12), aquí sólo se va a prestar atención a los que se encuentran en el soporte físico del libro pues son los únicos de los que tenemos la seguridad de que llegan a todos los lectores de determinada edición de la obra, así como a los medidores preferentes de la mayor parte de ellas, los profesores. Es el criterio que sigue el reciente estudio sobre las adaptaciones del *Quijote* (Sotomayor, 2009) al que venimos aludiendo, derivado de la constatación de que los epitextos entendidos como recursos de dinamización lectora son de uso preferente en la literatura infantil y juvenil, no tanto en los clásicos.

El título, peritexto fundamental que adelanta el contenido de la obra (en el apelativo preferente del héroe, “Cid”, implicado siempre en los títulos de ediciones y adaptaciones de la materia relacionada con el héroe, predomina la función referencial del lenguaje) e incita al receptor a la debida atención que debe prestarse a las gestas de nuestro héroe (“Mio Cid” tiene función conativa), en las dos modalidades clásicas adoptadas por la tradición crítica (Cantar o Poema), combina criterios temáticos y remáticos (Genette, 1987: 54-98). Las adaptaciones, si no se mantienen fieles a este carácter mixto del título, optan preferentemente por conservar el inevitable componente temático, a veces reforzado con elementos que pretenden hacer atractiva la obra para un lector joven (“andanzas”, “aventuras”...). Si bien, en términos como “historia”, “aventura” o “andanza” está presente, al igual que en “cantar” o “poema”, la condición ficcional o literaria de la obra (rema). Cuanto mayor es la adaptación, más se manipula el título tradicional y, sobre todo, las partes en que esta se subdivide, que pueden sintetizar contenidos varios.

Una modalidad muy especial de elementos paratextuales son los prólogos, introducciones, glosarios, notas a pie de página, guías de lectura o actividades sugeridas sobre la obra o fragmentos de la misma, en general diseñados bajo una perspectiva didáctica por profesores que piensan en una utilización escolar del libro o editores que pretenden ofrecer un producto atractivo para el manejo autónomo por parte del lector. Los prólogos y la contraportada, en las adaptaciones, suelen hacer alusiones al destinatario previsto y a los criterios que se han seguido para realizar la manipulación del texto original. En estos preliminares y anexos, los editores suelen servirse de información complementaria sobre los aspectos histórico-culturales, el género y la interpretación general del texto que permiten salvar la distancia que media entre el contexto de producción y recepción original de la obra y el lector actual.

La mayor parte de las adaptaciones pretenden ser una primera aproximación a la figura histórico-legendaria y literaria del Cid que, como mito, ha de ser cono-

¹ *Peritextos*: dentro del propio libro en que se ha editado una obra; *epitextos*: en soportes ajenos al libro que permiten una divulgación entre el público (medios de comunicación, folletos, catálogos...).

cido desde temprana edad, con la expectativa de que, en el futuro, el lector nuevo acceda al texto completo. No obstante, algunas de ellas buscan otros efectos más inmediatos en el receptor, sea el adoctrinamiento, el mero entretenimiento o el creativo juego paródico con estas manifestaciones históricas de la cultura.

En general, la tendencia a mantener fielmente el contenido argumental básico del poema no impide una adecuación de los pasajes y, a veces, una interpretación de los personajes a los intereses de un lector infantil o escolar. Las modernizaciones y las antologías, que, en cambio, se caracterizan por seguir literalmente el texto original, intentando mantener la condición poética y el ritmo del texto medieval, suelen destinarse a un público escolar de edad más avanzada, al que se ofrecen también variados elementos paratextuales (introducciones, notas, actividades...) que le ayudan a una profundización en los aspectos literarios de la obra, necesaria para alcanzar la competencia literaria.

2. LA TRADICIÓN DE ADAPTACIONES DEL *CANTAR DE MIO CID*: DIVULGACIÓN, MANIPULACIÓN E IRREVERENCIA

Los libros de referencia o textos canónicos de nuestra cultura siguen siendo un tema recurrente para la crítica literaria, como reflejan a menudo los medios de comunicación. Así, por ejemplo, en un artículo reciente de X. Fernández, aparecido en la prensa, se dice de estos modelos que “son obras irrepetibles que o bien consiguen reflejar la sociedad de su época o manifiestan los sueños más secretos del hombre”². He ahí los dos principales valores de la ficción narrativa que ha pervivido como género capaz de entablar todavía una relación dialógica con el receptor actual: modelos de vida y acción que recogen respuestas dadas en el pasado a acontecimientos o anhelos de otra época y los sueños, la fantasía, recurso ineludible de la obra de arte literaria. Ahora bien, se constata que los productos culturales de tradición escrita que seguimos usando en la docencia de manera predominante para la formación lingüística y literaria están cada vez más alejadas del centro de interés y de las necesidades formativas del lector escolar actual, habituado a recibir información masiva superficial, por unos conductos diferentes a los tradicionales y en un contexto de progresiva multiculturalidad.

Las nuevas circunstancias han ido haciendo surgir, en los últimos tiempos, numerosas propuestas didácticas de los expertos, las editoriales y, sobre todo, los propios docentes que, a raíz de la praxis en el aula, van alumbrando métodos y experiencias que pretenden dar respuesta a los nuevos retos de una enseñanza moderna, con un enfoque intercultural y sin descuidar el aprovechamiento de las nuevas tecnologías aplicadas a la formación, en nuestro caso, lingüística y literaria.

El interés por el destinatario en edad infantil o juvenil es el estímulo que impulsa el surgimiento de la literatura especialmente destinada a este tipo de receptor. Puede recordarse al respecto el motivo que lleva a Lewis Carroll a relatar su *Alicia*. Esta preocupación por los intereses del destinatario de corta edad es objeto del tratado de Paul Hazard (1988) sobre la historia de dicho empeño en Europa. En

² “El canon modélico del receptor”. *El Correo Gallego*, 2 de marzo de 2008, p. 8.

nuestro país, una de esas naciones del sur despreocupadas por satisfacer las ansias literarias de los niños, hay, no obstante, bastantes editoriales que, ya desde antes de la guerra civil, se empeñaron en publicar obras, versiones y adaptaciones literarias en colecciones orientadas a la juventud. García Padrino (2000: 5-6) hace un breve repaso de ejemplos significativos de esta labor divulgativa.

A diferencia del *Quijote*, el esquema argumental cidiano no se recrea en obras de literatura infantil y juvenil hasta el siglo XX. Las obras destinadas a la lectura escolar tuvieron auge especial en la década de los años veinte, impulsadas por la convocatoria del Concurso Nacional de Literatura en 1928. La obra premiada el segundo año de celebración de dicho evento (1929) fue la titulada *Gestas heroicas castellanas contadas a los niños*, de Ángel Cruz Rueda. Vinculadas a este tipo de textos están las versiones de leyendas recopiladas y de literatura tradicional, en general, que son materia predilecta de los editores preocupados por ofrecer lecturas adecuadas a los niños desde antes de la guerra hasta los años sesenta. *Flor de leyendas* (1933), de Alejandro Casona, *Pueblos y leyendas* (1936), de Herminio Almendros, *Oros viejos* (1956) o *Fiesta* (1967) son testimonios que lo confirman.

Los momentos históricos más intensamente marcados por el radicalismo de las ideologías dejaron su huella inconfundible en este tipo de versiones de la literatura tradicional y clásica. Si el Departamento de Prensa y Propaganda de la II República dio ejemplos de manipulación proselitista de los textos (García Padrino, 2000: 11-12), el gobierno instaurado tras el golpe de estado y la guerra haría lo propio con obras como el *Cantar de Mio Cid*, antologado y glosado por Fernández Flórez.

Breviario de Mio Cid, de Darío Fernández Flórez (1942)³ es un compendio de textos, como el propio núcleo del sintagma sugiere, que consta de varias partes. Comienza con una introducción histórica sobre el personaje al que se alude en el título, trufada de una fraseología que, por su contenido y tono, apunta de modo inconfundible al estilo que impone el nuevo régimen político español⁴. No se desaprovecha la ocasión para hacer buscar al nuevo caudillo nada menos que “los antecedentes cidianos y cisnerianos” (Fernández Flórez, 1942: 16), idea que se retomará con tono de soflama en el último párrafo de la obra.

En la breve biografía del héroe medieval, realidad, leyenda y literatura se confunden con frecuencia para conformar un cuadro que convenga a los presupuestos

3 Ana María Ramírez de Arellano Oñate, en su artículo “Nueva España: literatura y prensa (1942)”, *Argensola*, 101(1988), pp. 157-202, hace un repaso de las reseñas literarias del año de publicación de la obra aparecidas en *Nueva España*. Sobre el *Breviario de Mio Cid*, recoge una cita de la publicación que es muy ilustrativa sobre la intención y contenido de los libros editados por la Delegación Nacional de propaganda: esta, según el autor de la reseña, está empeñada en “difundir la verdad política e histórica de España, imprimiendo sin miras mercantiles, y facilitando los libros a precio de coste, monografías históricas, semblanzas de españoles ilustres, brevariarios del pensamiento nacional, dedicando especialísima y compleja atención a lo económico, lo histórico, lo político, lo militar, a la olvidada cuestión de Marruecos” (cita reproducida por la autora del artículo en las págs. 188-189). El ensayo de Darío Fernández Flórez se encuadra en este espíritu.

4 Dos ejemplos ilustrativos: se ponderan las dotes del Cid como militar y caudillo “mesurado y digno, justiciero y viril” (Fernández Flórez: 13); refiriéndose a su fidelidad al monarca, se resalta que acude siempre presuroso en auxilio “de quien él sentía como vértice y símbolo de una unidad histórica de destino” (Fernández Flórez: 14) -los subrayados son míos-.

ideológicos que lo sostienen. Por eso, se intenta justificar la falta de objetividad histórica: “la realidad –historia– y la sublimación de la realidad –poesía– se aúnan vigorosas en un destacar el riquísimo perfil de esta sorprendente y difícil cualidad [la fidelidad del señor a su rey y a su Patria]” (Fernández Flórez, 1942: 14). En cambio, la parte central del libro es más provechosa porque se trata de una antología del *Cantar de Mio Cid* y unas *laissez* traducidas de la *Chanson de Roland*, con la que se contrasta obsesivamente nuestro poema, acompañada de un comentario inicial y unas glosas de los fragmentos organizados por temas que aportan ideas interesantes, entre la reiteración de estereotipos nacionalistas.

Las páginas de presentación de la antología glosada reproducen las teorías neotradicionalistas relativas a la fecha de composición del poema, el realismo propio de la épica española que caracteriza a este “poema de fronteras”, que rechaza los elementos ficticios de la épica francesa, y la tendencia al esquematismo (Fernández Flórez, 1942: 20). Además, a diferencia de las gestas europeas, se impone la naturalidad y no se incurre en la sobrevaloración del traidor. La maestría de la obra estriba en el manejo de la técnica dramática, la hondura del carácter psicológico de los personajes, una temática humana y una técnica comunicativa o de representación eficaz: “exhibe sin narrar, cara a cara con un público que era oyente en la plazuela castellana” (Fernández Flórez, 1942: 21).

En este “intento de interpretación histórica” (Fernández Flórez, 1942: 26), es objetivo declarado presentar al personaje ante la sensibilidad del lector inexperto sin erudición, más atento al fondo que a la forma, prescindiendo de complejidades literarias, centrándose en varias facetas del mismo: el ambiente, el hombre (su prosopografía y su etopeya), el héroe (el hombre idealizado) y un apéndice, desde la perspectiva de *nosotros* frente a *los otros*, enlazando con la actualidad.

Del contenido del apartado denominado “Tono ambiental”, interesa recoger la idea de que la voluntad del protagonista es el valor humano al que se somete toda descripción externa. Hay un profundo contraste entre la predilección por los contenidos humanos de nuestro poema y los usos de las gestas francesas, que “no necesitan mostrar preocupaciones económicas, no necesitan vivir de algo” (Fernández Flórez, 1942: 39).

La oposición constante, también a lo largo de las glosas sobre los fragmentos de la obra, entre la épica francesa y la española se refleja, en el comentario del “Tono somático”: se recrea el juglar franco en descripciones físicas de atributos que adornan a ambos bandos, a diferencia del español, parco en datos corpóreos; incluso, cuando aparece alguno, “se hace bruscamente moral”. La “estética francesa”, en cambio, siempre está pendiente de las apariencias o de la “norma erótico-sentimental” que sustenta toda la literatura del país vecino (Fernández Flórez, 1942: 44). El juglar del Cid huye del artificio narrativo, de la carga descriptiva, prefiere que los personajes se caractericen hablando, siguiendo la técnica de la “dramatización escénica” y limitando la descripción a “una certera pincelada, que ofrece el hecho vivo, no la narración del hecho” (Fernández Flórez, 1942: 45).

Al referirse al “Tono psíquico” del héroe, de nuevo se convierte la *Chanson* en blanco de todas las iras del autor, que arremete contra “la inadmisibles y estrambótica actitud psíquica que exhiben Carlomagno y su hueste” (Fernández Flórez, 1942: 51).

Es esta una epopeya que se permite deformar la realidad, cantar una derrota o admitir bravatas de los personajes, fruto, en último término, de esa vieja idea romántica, tan cara a nuestro comentarista, del espíritu de los pueblos, en este caso, el francés: “ese turbio subconsciente histórico francés, un verdadero retablo de orgullos y vanidades, de insatisfacciones y de temores asfixiantes” (Fernández Flórez, 1942: 54).

En el capítulo dedicado al “Tono heroico”, se da un paso más en la línea que viene siguiendo la obra, al incluir una selección de textos de la *Chanson de Roland* para propiciar el cotejo de ambos cantares épicos y establecer “un diálogo tenso y sensacional” (Fernández Flórez, 1942: 61), que acaba más bien en denuestos. Las cifras de combatientes y las descripciones de los mismos no tienen parangón posible: frente a una pintura de realidades y hombres, se sitúa “una técnica espectacular, a base de masas gregarias y muertas” (Fernández Flórez, 1942: 72) y “un alarde de monstruosidades” (Fernández Flórez: 54) compuestas de seres y procedencias servidos al capricho de la más desbordada fantasía.

Se aplica el escalpelo crítico al motivo de la táctica militar empleada por estas tropas: la película francesa opta por “monótonos y retrasados primeros planos” (Fernández Flórez, 1942: 79), es decir, los combates singulares que producen cierta frustración a las expectativas creadas por la parafernalia del movimiento de desmesurados ejércitos. El juglar cidiano, por el contrario, se detiene en narrar las tácticas, procedimiento bélico más pegado a la realidad que la estereotipada lucha caballeresca.

Por último, se centra en la figura heroica del protagonista castellano, que encarna los ideales colectivos. En la epopeya de allende los Pirineos, hallamos el gesto absurdo (no entendido, evidentemente, por el comentarista) de Roldán, el vanidoso que se sacrifica estérilmente con los suyos, el gran pecado de un egocéntrico patológico. Ruy Díaz, muy al contrario, representa al héroe total, leal, prudente, mesurado, humano, familiar, práctico y clemente con el enemigo.

También en 1942, Juan Cabal publica un libro sobre los mitos literarios españoles que han alcanzado una dimensión universal, entre los que incluye al Cid. El objetivo declarado en el prefacio parece una constante en todos los intentos de acercar al gran público las obras canónicas y los mitos literarios en publicaciones de marcado carácter didáctico: facilitar “al lector de cultura media y muy especialmente a la juventud” (Cabal, 1942: 7) estos frutos de la fantasía sobre los que se asienta la cultura. Es decir, se trata de instrumentos orientados al desarrollo de un proceso experimentado por los lectores que, en su culminación, han tenido ya el privilegio de disfrutar de “una lectura copiosa y bien orientada” (Cabal, 1942: 8), lo que equivale a decir, receptores que han alcanzado un nivel aceptable de competencia literaria.

El texto muestra una retórica patriótica y nacionalista acorde con el espíritu de la época. Así, por ejemplo, rechaza de plano la influencia de la *Chanson de Roland* en el *Cantar de Mio Cid* (Cabal, 1942: 28-29) e identifica el ser heroico de España con el protagonista de nuestro poema (Cabal, 1942: 50-51). No obstante, hay dos aspectos significativos que permiten poner en entredicho el estereotipado tono monocorde y acríptico de la retórica del momento: se constata el declive de la figura histórica del héroe a la luz de la moderna investigación a favor del personaje literario elevado a la categoría de mito por medio del *Cantar* y del romancero:

sobre la anécdota histórica se crea “el tipo más representativo de la raza” (Cabal, 1942: 10). Además, entre la exaltación del héroe como prototipo genuino con el que se ha identificado el pueblo español, se ha infiltrado el concepto menos anacrónico de un personaje concebido como modelo de castellano: “lo que representa el Cid en las tradiciones de Castilla” (Cabal, 1942: 50), en la línea de críticos posteriores, como Julio Rodríguez Puértolas.

La técnica de adaptación seguida en el texto de Juan Cabal es la condensación de la historia entremezclada con elementos paratextuales predominantes, a modo de glosa o interpretación y la cita de fragmentos literales del romancero del Cid para reflejar la tradición del mito forjado por y para el pueblo.

La editorial Boris Bureba publica, en la colección “Te voy a contar...”, unas adaptaciones de clásicos españoles y extranjeros siguiendo la estela de Araluce. Se trata de obras canónicas como *El Poema de Mio Cid*, *La Divina Comedia*, el *Quijote* y muchas más en versiones asequibles para un público infantil que salen a la luz en la primera década de la posguerra. Otras adaptaciones aún más sometidas a los gustos del público en general son las aleluyas, género en que el elemento icónico y el textual tienen un peso similar, que perduraron durante muchos años como un producto muy demandado. En una de las series de Hernando, se divulgaron las gestas de los héroes de la literatura española, desde el Cid o los siete infantes de Lara hasta don Quijote o don Juan.

En los años sesenta, resurgieron las colecciones de clásicos juveniles y se mantuvieron las adaptaciones pedagógicas y escolares muy condicionadas por los criterios comerciales (García Padrino, 2000: 12), pero no faltó un limitado número de obras del canon en ediciones que respetaban el texto original, como es el caso de *El Cid* (1965), de María Luisa Gefaell, *Los Nibelungos* (1966), *Roldán* (1970) o la *Vida del Lazarillo de Tormes* (1974). Posteriormente, ya en los años ochenta, revive el intento de recuperar la línea clásica de Araluce con la colección de “Grandes obras” de la editorial Lumen, donde los textos emparentados genéricamente con el *Cantar de Mio Cid* siguen suscitando la atención de quienes se dedican a hacer versiones de la literatura para niños y jóvenes: *Lanzarote del Lago*, de José María Carandell, *El Ramayana*, de José Luis Jiménez Frontín, *La Orestíada*, de Enrique Ortenbach y, cómo no, el *Cantar de Mio Cid*, de Ana María Moix.

Joseph Lacier, en *El Cid Campeador* (1961), diseña otro tipo de recreación del clásico a modo de novela histórica, con ilustraciones distribuidas cada cuatro páginas. Las dos o tres viñetas en que se divide cada una representan imágenes de trazo limpio características del cómic historicista de la época. Se reproducen fragmentos puntuales de diálogo entre unos personajes idealizados, que adoptan una prestancia heroica por medio del reflejo de actitudes dignas, con los que se refuerzan alguna escena significativa en el desarrollo de la trama. El autor se vale de la historia, la leyenda, el texto de las *Mocedades de Rodrigo* y el *Cantar de Mio Cid* para recrear la figura del héroe en todo su recorrido vital. El Cid es víctima estoica y fiel de los nobles intrigantes y de la incompreensión del rey Alfonso. El propósito con que el héroe se dirige al destierro, tras abandonar sus posesiones de Vivar aparece en

boca del personaje de una manera diferente a la que formula el *Cantar*: “María Santísima y todos los santos, rogar (*sic*) por mí. Que Dios me dé fuerzas para destruir a los infieles y aliento para convertir a mis enemigos en amigos otra vez” (Lacier, 1961: 77). Estos principios van a marcar la orientación de buena parte de la lucha posterior: la guerra santa contra el enemigo musulmán.

Se descarta, en coherencia con el planteamiento anterior, la segunda línea narrativa del *Cantar*, más novelesca, relativa a la honra familiar del Cid. No, en cambio, episodios anecdóticos de tradición folclórica, como el de las arcas de arena, que permiten desplegar la perspectiva de rechazo a la alteridad cultural: Rachel y Vidas son “mercaderes judíos” que ejercen la usura, como corresponde a su raza, y aparecen retratados como personajes codiciosos que se mueven con prudente sigilo (Lacier, 1961: 81-82). Además, la recreación se explaya en la ampliación de la escueta y sutil versión del texto original.

La obra se cierra con un colofón titulado “Caballero español” (Lacier, 1961: 253-254), auténtico panegírico del personaje que se hace a sí mismo en medio de las dificultades y logra cosechar la gloria merecida por sus virtudes hasta alzarse al pedestal de inmortales. La página de cierre (Lacier, 1961: 255) se cubre con una imagen dinámica del Cid cabalgando, ya muerto, al frente de sus tropas dispuesto a ganar su última batalla. El contraste con la figura serena y casi estática de un héroe camino del destierro en la portada interior pretende ser muestra gráfica de un discurrir vital que ha cambiado la posición del personaje y el signo de la historia.

Los elementos fundamentales de la narración, el estilo formulario y elusivo, junto con todos los demás rasgos formales propios del texto poético, han desaparecido; pero, de modo particular, interesa resaltar que el predominio del discurso directo sobre la narración que caracteriza el *Cantar* se ha invertido en esta novela histórica. El resultado, tanto en el terreno del contenido, como en el de la forma y el estilo, es sustancialmente distinto del punto de partida que marcan los hipotextos.

Sesenta y cinco años más tarde que la Vicesecretaría de Educación Popular y en un contexto histórico y cultural sustancialmente distinto, los representantes de *451 Editores*, convencidos de que “todo lo que no es imitación es plagio”, se proponen inaugurar la editorial con la primera obra de “una colección de versiones, *remakes*, homenajes o como quiera llamarse”, según reconocen en su presentación a la obra de Antonio Orejudo, Luisgé Martín y Rafael Reig titulada *¡Mio Cid!*, publicada en 2007 (Orejudo, Martín y Reig, 2007: 13). El tono de la presentación y el trato a los clásicos es desmitificador, completamente alejado de la aproximación reverencial al texto de los años cuarenta del siglo pasado que se acaba de comentar. Obviamente, la desacralización irreverente del mito tampoco deja de ser una pose marcada por los prejuicios de la ideología actual, acompañada de buena dosis de sobreactuación y sumisión servil a la dictadura de los medios de comunicación y audiovisuales⁵. Además, como demuestra Rodiek (1995) en su estudio de la trayectoria seguida por

⁵ La portada lo acusa sin disimulo: un revólver en el suelo de piedra, próximo al ángulo que forma este, con el fondo de una pared del mismo material, que evoca el ambiente del Oeste. Sobre el fondo negro en forma de rectángulo, que se alza en el centro del paredón, las letras en blanco que forman el título (*¡MioCid!*), como si de una diana se tratase.

la materia cotidiana hasta la actualidad, no es nueva, como casi nada en este mundo (lema, por cierto, de la empresa editorial, según se dice en la presentación).

En el origen de esta actitud hacia la literatura, está el principio que los editores defienden, muy acorde con el relativismo general característico de nuestra época:

lejos de ser un lugar sagrado al que hubiera que llegar genuflexo y con el gorro quitado, o del que hubiera uno de alejarse, la literatura es un palacio laberíntico para entrar a saco en sus estancias, ávidos como minotauros, buscando un Teseo que echarse a la boca y sin respeto por nada ni nadie (Orejudo, Martín y Reig, 2007: 19).

A los creadores dedicados al empeño en este primer paso, seguramente los ha movido lo que uno de ellos, Rafael Reig, ha confesado a tan aguerridos editores: “una generación de escritores es una generación de lectores que leen de forma nueva la tradición literaria” (Orejudo, Martín y Reig, 2007: 19).

Antonio Orejudo realiza la versión inicial, centrada en el primero de los cantares en que suele dividirse el poema y la titula, como corresponde, “El destierro”. En un mundo de ciencia-ficción, con viajes intergalácticos, un Cid con abundantes *tics* característicos los héroes del cine de acción norteamericano protagoniza una versión futurista de los acontecimientos de esta primera parte de la obra. No faltan en ella la parodia de las anticipaciones épicas (Orejudo, Martín y Reig, 2007: 25), una concepción actual de las relaciones familiares (Orejudo, Martín y Reig, 2007: 27), el interés económico como único móvil de la acción bélica y *el otro* convertido en extraterrestre, con lo que se diluye el dramatismo de las masacres.

Aunque el punto de partida de la parodia se basa en la inversión de valores con respecto a la obra clásica y en su conversión en un argumento futurista, el dardo de la crítica seguramente apunta a la vulgarización de la vida en las ficciones cinematográficas de baja calidad y consumo masivo y a los contravalores que propugnan.

La recreación del cantar segundo, “Las bodas de las hijas del Cid”, es obra de Luisgé Martín. Un profesor universitario, que tiene una actitud servil hacia don Emiliano Díaz de las Vinuesas, astroso y carpetovetónico catedrático burgalés que se cree descendiente del Cid, pronuncia una conferencia en la que se hace una encendida defensa de la gallardía y heroísmo del Cid, contestando a las teorías que se han vertido, al parecer, sobre la condición de “pendenciero, chantajista y mal cristiano” (Orejudo, Martín y Reig, 2007: 57), además de mercenario, del personaje. En medio de unos argumentos pedestres, tópicos y rancios, va intercalándose la evidencia de acciones reprobables del Cid, que el ponente no puede ocultar, pero que trata de justificar tergiversando su interpretación más lógica, acaso porque el ebrio, como el niño, dice las verdades sin reservas⁶. Así, cuando compara el carácter del Cid con el de Babieca, como una prolongación de la vida de este, agrega como justificación: “Tampoco hay nada malo en ser bronco, violento y desalmado, siempre que uno sirva a los ideales convenientes” (Orejudo, Martín y Reig, 2007: 64). Es decir, el antimodelo moral por antonomasia: el fin justifica los medios.

⁶ El agua que toma el conferenciante es, en realidad, según él mismo confiesa, aguardiente.

A partir del momento en que don Emiliano se queda dormido, domina todo el relato la crítica más demoledora contra todos los hechos del Cid por parte del ponente, con la vulgarización y tergiversación más absoluta del contenido del *Cantar*. La visión que ofrece del enemigo resulta un burdo peaje debido a la presión de la corrección política actual, inclinada a zaherir las actitudes de la cultura propia, descargando a la ajena de toda carga de negatividad acusada: cuando los incautos ejércitos de Yusuf de Marruecos cercaban Valencia, el héroe cometía la vileza de alegrarse por la ocasión que se le brindaba “para que él acercara en ellos, con el filo de su espada, el honor y la gloria” (Orejudo, Martín y Reig, 2007: 67). El combate es una demostración de que el Cid y sus hombres son indignos de llamarse seguidores de Cristo. No falta aquí la debida dosis de ambigüedad, producida porque no sabemos, en las circunstancias en que se pronuncian palabras como estas, si quien habla es el aguardiente, el rencor del profesor hacia el catedrático, un crítico tan extremista en la adulación y sumisión como en la revancha (don Emiliano no lo estaba oyendo porque se había quedado dormido) o el libre albedrío que se permite una *boutade* por el mero placer de provocar o jugar, en suma de *gaber*⁷. Si es lo último, hay que recordar a los editores y al propio autor que, intencionadamente o no, han dado una muestra de que no hay nada nuevo bajo el sol. Cerca de un milenio antes que ellos, un adelantado juglar francés había hecho lo propio con la figura de Carlomagno y los Doce Pares en el cantar paródico *Le Pèlerinage Charlemagne*.

“La afrenta de Corpes” es el tercer cantar, en versión de Rafael Reig. Resulta la más fiel al argumento literal del cantar de gesta. Si bien el Cid y sus mesnadas son calificados reiteradamente de primitivos, que se entusiasman como simples criaturas ante la perspectiva de la batalla contra Búcar (“Cid y sus medievales” es la designación que reciben el héroe y sus mesnadas en boca del narrador y de los infantes), los de Carrión se presentan como cobardes, codiciosos, intrigantes y, en suma, oponentes “malos”. Incluso el episodio de Avengalvón se rehace, simplificado y actualizado en la forma, pero manteniendo los elementos básicos de la trama original.

El relato se desvía, en este caso, al actualizarlo, hacia un litigio o conflicto de clases entre gentes valientes, pero de condición baja, y la nobleza “pija”, como se la denomina en el relato (Orejudo, Martín y Reig, 2007: 96). Cuando Cid está valorando, un poco más adelante, cómo actuar ante la afrenta recibida, habla el narrador en estilo indirecto libre, haciendo de transmisor de las elucubraciones del personaje: “se llevan una mano de hostias, sí, les duele: pero no los humilla. ¿Por qué? Porque ellos juegan en otro tablero. ¿Me explico? Habría que partirlas la cara en su propio tablero” (Orejudo, Martín y Reig, 2007: 96).

La reescritura del clásico hecha en *¡Mío Cid!* parte del esqueleto argumental del *Cantar* (personajes, motivos y situaciones) para crear textos muy distintos por medio del travestimiento burlesco. Quizá no se deba hablar de adaptación en sentido estricto, si bien el mundo de ficción del hipotexto es imprescindible para que un lector modelo competente pueda entender las claves de la parodia. Esta competencia intertextual es la que da sentido a la reinterpretación burlesca moti-

⁷ Si faltase dicha ambigüedad, la pretendida obra de arte literario se convertiría en un burdo panfleto ideológico.

vada por un contexto sociocultural en el que las masas han dejado de consumir los relatos juglarescos y otras manifestaciones de la cultura tradicional para alimentar su imaginación con nuevos héroes de la pantalla o la ciencia-ficción.

Desde el momento en que, según Sotomayor (2009: 72), “el discurso de la posmodernidad se instala en una sociedad que rechaza los sistemas morales, sociales y políticos totalizadores, y se forja una nueva cultura urbana ajena a todo intento de trascendencia”, es decir, desde el último cuarto del siglo pasado hasta ahora, proliferan las ediciones de la obra destinadas al uso escolar y a la lectura no reglada, tanto infantil como juvenil, aparte de las recreaciones novelescas de la figura del héroe histórico. Es decir, pasa al primer plano el interés por la lectura placentera del texto que favorecen sus valores predominantemente artísticos. A la vez, se mantiene un ritmo constante de ediciones o reediciones del texto íntegro, críticas o divulgativas, que se intensifican con motivo de la celebración del noveno centenario de la muerte del Cid en 1999 o del octavo centenario del manuscrito de Per Abbat en 2007.

En este último período histórico, se concibe la lectura no ya como un simple instrumento al servicio del aprendizaje lingüístico por medio del estudio de modelos (el *Quijote* es el caso paradigmático) o de la propagación de ideales patrióticos y morales, sino como “un aprendizaje integral que debe favorecer la creación de hábitos, la respuesta afectiva y la comprensión de lo leído por encima de otros elementos” (Sotomayor, 2009: 72). Además de que la nueva legislación educativa considera el estudio de las obras canónicas como base esencial para la formación cultural del alumno de enseñanza secundaria, se asienta firmemente la idea, con las consiguientes repercusiones en el mundo editorial, de que la lectura de los textos debe concebirse como una actividad placentera. Esta idea, que surgió tímidamente en el siglo XIX, fue afianzándose progresivamente, hasta el punto de que hemos llegado a una situación en la que abundan las ediciones de los clásicos en versiones modernizadas o fruto de reescrituras variadas, con presentaciones cuidadas y atractivas, sofisticados elementos paratextuales e ilustraciones de calidad. Las versiones audiovisuales, por último, son una expresión complementaria del interés lúdico del que quieren dotarse las historias literarias, hasta el punto de que pueden ser objeto de las manipulaciones más libres ejercidas por guionistas y directores sobre el hipotexto.

3. CONCLUSIÓN

Los intentos de divulgación de nuestro cantar de gesta han corrido, pues, parejos con los de otros clásicos, frecuentemente asociado a textos legendarios y heroicos españoles o europeos (tema predilecto para ofrecer como lectura juvenil)⁸, de vez en cuando aprovechado por la propaganda por su potencialidad patriótica, aunque expurgado, en las últimas décadas, de toda connotación ideológica que vaya más allá de su interés literario. En las últimas ediciones⁹, se presentan versiones asimi-

⁸ El repaso a esta tradición de ediciones, hecho anteriormente, siguiendo el artículo de García Padrino (2000), así lo demuestra.

⁹ Unos cuantos ejemplos significativos son los siguientes: Domingo de Isabel (2007), Fontanilla Debesa (2007), Del Amo (2006), McCaughrean y Montaner (2000), Muñoz Puelles (2006), Navarro

lables a las de cualquier otra obra canónica adaptada, destinadas a los mediadores, que resaltan por su utilidad para la educación en valores y para la formación literaria. Si lo comparamos con el clásico español por antonomasia, el *Quijote*, resulta evidente que comparte con este, y aun en mayor grado, la distancia insalvable entre un mundo de referencias y un lenguaje de hace siglos y los del receptor actual, a la vez que se distancia de la obra de Cervantes al no tener en común con ella la fortuna de haber sido considerada lectura escolar privilegiada desde fechas muy tempranas. Aun así, paradójicamente, la temática heroica y su evidente semejanza de la cosmovisión y la forma de los relatos épicos con los parámetros genéricos básicos de productos de ficción literaria y cinematográfica que consumen los adolescentes actuales pueden hacer del venerable poema y otras narraciones similares, debidamente adaptados, una lectura tan sugestiva o más que el *Quijote*. Además, el aprovechamiento didáctico creativo de este tipo de obras, como se indica en páginas anteriores, no hace más que reforzar la propuesta de que, a la lectura deleitosa de las adaptaciones, se puede sumar, con éxito, el trabajo instructivo en pos del desarrollo de la competencia literaria basado en la aproximación a los clásicos.

Difícilmente el *Cantar de Mio Cid* podría haberse convertido en una obra leída como una novela de aventuras, “degradación” que sí experimento el *Quijote*. Aquel se quedó reducido al ámbito de la lectura escolar hasta que aparecieron las primeras reescrituras que trataron de acercar el esquema argumental al lector infantil por el atractivo que una amalgama de gestas, historia y leyenda podría presentar a este tipo de receptor, al que también se ofrecían otras versiones de clásicos españoles o universales en determinadas colecciones populares.

Algunas de las inquietudes expresadas explícita o implícitamente por las sucesivas generaciones de editores de la obra permanecen en las actuales reescrituras: el carácter fundacional de una tradición de clásicos en lengua española, la confusión entre la figura histórica, la literaria y la mítico-legendaria en una amalgama cuyas facetas resulta difícil discriminar, la figura del protagonista que se erige en símbolo y modelo ético para una sociedad que busca arraigo histórico y cultural, no descuidada en parodias como la comentada antes, la difícil lectura de un texto y un mundo lejanos, que no prescindibles, para un receptor moderno, la necesidad de allanar el camino a los lectores de un menor nivel de especialización en literatura medieval; en suma, un producto cultural que puede servir de base para la formación histórica, lingüística, literaria y humana del gran público. En el terreno del debate filológico que se refleja en muchos de los elementos paratextuales de buena parte de las ediciones del clásico, los temas que han centrado el interés de la investigación, hasta tiempos recientes, han sido cuestiones aledañas al texto en sí: autoría, fecha, transmisión, historicidad, tradición textual, fijación del propio texto... Actualmente, aunque la crítica especializada, por medio de la aplicación de nuevos recursos técnicos o teorías interpretativas recientes, sigue removiendo el campo abonado por las viejas polémicas, se han incorporado, con vigor, enfoques de la obra literaria a la luz de las nuevas teorías narratológicas que desplazan el interés de la exégesis hacia el texto literario y su recepción como tal. Las ediciones

Durán (2007), Ochoa (2007), Sánchez Aguilar (2007).

divulgativas y escolares de la mayor parte de las obras del género, tan limitadas, han proliferado, en cambio, en el caso del único cantar universalmente conocido y bien conservado de la épica castellana medieval.

Referencias bibliográficas

- CABAL, J. (1942). *Los héroes universales de la literatura española*. Barcelona: Juventud, págs. 7-51.
- DEL AMO, Montserrat (2006). *Andanzas del Cid Campeador*. Hugo O'Donnell (Pról.) Fuencisla del Amo (Ilustr.). Madrid: Bruño.
- DOMINGO DE ISABEL, Ángel A. (2007). *Rodrigo, un caballero de leyenda. Adaptación del Cantar de Mio Cid*. Felipe López Salán e Irene Fra Gálvez (Ilustr.). León: Junta de Castilla y León.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Darío (1942). *Breviario de Mio Cid*. Madrid: Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular.
- FONTANILLA DEBESA, Emilio (2007). *Cantar de Mio Cid. Anónimo*. Esther Pili (Ilustr.). Madrid: Anaya.
- GARCÍA PADRINO, Jaime (2000). "Los clásicos en las lecturas juveniles". <http://www.cervantesvirtual.com/images/iconos/html.png>
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- HAZARD, Paul (1988). *Los libros, los niños y los hombres*. Barcelona: Juventud, 5ª ed. (ed. orig.: 1950).
- LACIER, Joseph (1961). *El Cid Campeador*. Vicente Roso (sobrecubierta), Agustín Mir Pagés (ilustr.). Barcelona: Bruguera.
- McCAUGHREAN, Geraldine y MONTANER, Alberto (2000). *El Cid*. Víctor G. Ambrus (Ilustr.). Madrid: Vicens Vives.
- MOIX, Ana M^a. (1984). *Cantar de Mio Cid (adaptación)*. José Bellalta (Ilustr.). Barcelona: Lumen.
- MUÑOZ PUELLES, Vicente (2006). *El Cantar de Mio Cid*. Pablo Auladell (Ilustr.). Zaragoza: Edelvives.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2007). *Cantar de Mio Cid*. Carles Arbat (Ilustr.). Barcelona: Edebé.
- OCHOA, Nuria (2007). *El Cid. Texto basado en la Historia Roderici y en el Cantar de Mio Cid. Anónimos*. Cristina Picazo (Ilustr.). Madrid: Santillana.
- OREJUDO, Antonio, MARTÍN, Luisgé y REIG, Rafael (2007). *¡Mio Cid!*, Madrid: 451 Editores.
- RODIEK, Christoph (1995). *La recepción internacional del Cid*. Madrid: Gre-dos.

- SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín (2007). *La leyenda del Cid*. Madrid: Vicens Vives.
- SORIANO, Marc (1995). *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires: Colihue.
- SOTOMAYOR SÁEZ, M^a Victoria (2005). “Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias”. *Revista de Educación*, núm. extraordinario, pp. 217-238.
- (Coord.) (2009). *El Quijote para niños y jóvenes. 1905-2008. Historia, análisis y documentación*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (col. Arcadia).