

LA SALVACIÓN DE LOS CLÁSICOS: LAS ADAPTACIONES FIELES AL ORIGINAL

Rosa Navarro Durán
Universidad de Barcelona

La enseñanza de la Literatura carece de espacio propio en los planes de estudio de Enseñanza Primaria y Enseñanza Secundaria Obligatoria en nuestro país. Esa decisión descabellada ha privado a los niños y a los adolescentes del conocimiento de los tesoros que nos han legado nuestros mejores escritores a lo largo de la historia, y con ello se les cierra las puertas a un acervo de referencias que nos permiten enriquecernos como personas y que configuran nuestra identidad cultural. Entender lo que se lee supone un aprendizaje más laborioso que aprender la técnica de la lectura o escritura; del mismo modo que saber escribir una palabra no supone poder escribir una oración correcta y con sentido, conocer el alfabeto, saber unir sílabas y poder leer palabras y frases no implica entenderlas. Y esa afirmación, con apariencia de perogrullada, no lo es, y puede comprobarse escuchando a muchos lectores, convencidos de su arte, que no logran entonar adecuadamente un escrito y no lo hacen porque no lo entienden.

No hay mejor aprendizaje de cualquier cosa que el dominio de la técnica seguida de la práctica; lo mismo sucede con la lectura. No hay mejor camino para lograr avezados lectores que entiendan cualquier tipo de texto que la práctica de la lectura. Y no hay mejor texto para leer que aquel que ha sobrevivido a los siglos, que es siempre el filtro de las grandes obras de arte; si se educa el gusto estético, frecuentando museos y apreciando la diferencia que hay entre un Tiziano o un Velázquez y otros buenos pintores, pero de segunda fila, también se educará el gusto del lector poniendo a su alcance las grandes creaciones para que pueda advertir el modelo para la belleza, el ingenio, la enseñanza y la diversión. Es indiscutible que las grandes creaciones literarias responden al nombre de “clásicos” porque son modélicas y porque han tenido lectores a lo largo de los siglos, que además han dado diversas interpretaciones a lo que dicen esos textos, los han leído desde sus preocupaciones, sus intereses porque lo que está bien escrito siempre dice algo que sirve a todo lector, viva

en el tiempo en que viva. Italo Calvino, que analizó los rasgos que caracterizan a estas obras inmarcesibles, afirmaba:

Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir [...]. Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres) (Calvino, 1995: 15).

Y no hay más que poner como ejemplo *Don Quijote de la Mancha* para ver lo muy alejada que está nuestra visión del personaje –después de la lectura que de él hicieron los románticos– a la que tenía su propio creador, Miguel de Cervantes: él pensaba en un ente de ficción risible, y hoy, en cambio, gran parte de sus lectores lo vive como un héroe que se enfrenta a los molinos de la existencia para defender sus ideales.

Establecidas, pues, estas dos premisas: no hay mejor aprendizaje para la lectura que leer las mejores obras literarias, es decir, a los clásicos; y, por otra parte, no hay espacio en los planes de estudio para llevar a cabo una gradación continua que permita acceder a los textos tal como fueron escritos, no es difícil llegar a la conclusión de que es indispensable abrir las páginas de esos libros a los niños, a los adolescentes; y el único camino para ello es adaptarlos a su capacidad lingüística. Pero “adaptar” tiene que ser un verbo –al igual que “traducir”– que nada tenga que ver con “traicionar”; una adaptación no es una versión libre, no es una usurpación –un robo– de personajes para inventarles una nueva vida literaria. ¿Cómo debe ser, pues, una adaptación?

1. POR QUÉ Y CÓMO ADAPTAR UN TEXTO CLÁSICO

Pedro Salinas hizo, en 1925¹, una preciosa adaptación del *Poema de Mio Cid* y describió así su labor en el subtítulo: “puesto en romance vulgar y lenguaje moderno”, y la dedicó a don Ramón Menéndez Pidal, “Cid de lo cidiano”. En su prólogo distingue entre los lectores para justificar su tarea:

En la lectura de un texto del siglo XII se aprietan concentrados intereses: el del lingüista, que le toma por campo de observación y estudio; el del historiador, que le utilizará como fuente histórica, y aun el del fino e inteligente aficionado, que encuentra en el arcaísmo expresivo un sabor nuevo y gustoso: el deleite de leer en una lengua, que, aun siendo la suya, no es ya para todos. Pero por encima de todo esto puede haber, y ese es el caso del *Poema de Mio Cid*, un

¹ La segunda edición, que es la que manejo, se publica en 1934 por *Revista de Occidente*.

valor literario sustantivo y permanente. Nuestro *Cantar*, por rico que sea para la Filología y la Historia, lo es todavía más para la poesía española. Y aunque el castellano de hoy no se diferencie tan profundamente del castellano del siglo XII, como ocurre con el francés, sin embargo, la antigüedad del lenguaje tiene confinada esta obra de arte en un círculo de lectores forzosamente reducido (Salinas, 1934: 9-10).

Y es obvio que a ese círculo de lectores reducido no podrán pertenecer nunca ni los niños ni los adolescentes. Y lo mismo podría decirse del *Libro del caballero Zifar* o de *Don Quijote de la Mancha*, y también de *La vida de Lazarillo de Tormes* aunque a simple vista parezca fácilmente accesible para unos y otros. No hace falta recurrir a una lista que detalle ese “paraíso cerrado para muchos y jardines abiertos para pocos”, con palabras que tomo del título del bello poema de Pedro Soto de Rojas y que resume muy bien la situación: las mansiones de ese paraíso solo son accesibles a personas cultas, que conozcan una serie de claves del arte de la dificultad que practicaban los poetas de la Edad de Oro cuando escribían en estilo sublime, es decir, de máximo artificio retórico. Exactamente lo mismo sucede con nuestros clásicos: son modelos inaccesibles para nuestros aprendices de la lengua y del conocimiento.

Si se acepta esta situación sin más, se va a convertir la mejor literatura en un coto cerrado, y las consecuencias son fáciles de ver. La primera es que los clásicos dejarán de serlo, serán libros raros o curiosos, que dormitarán en las bibliotecas, y que día a día sonarán a menos personas. Serán solo nombres de calles, de plazas, de edificios o de estaciones, como tantos otros que han sobrevivido solo como apelativos, como fachada de sonidos, sin que nadie sepa quién fue la persona que le dio motivo para que figurara en esa placa que, por azar, leemos para orientarnos en el laberinto urbano, en los callejeros. Y la segunda, es el empobrecimiento de la formación de nuestros escolares, y de las personas, porque lo más probable es que solo una pequeña minoría pueda gozar de esas obras maestras algún día. Paradójicamente este desastre sucede cuando ha desaparecido el analfabetismo, cuando en teoría todos podrían “leer” esos libros.

La lectura de los clásicos solo está al alcance de niños y adolescentes y de personas con poco hábito de lectura por medio de una adaptación, pero esta tiene que ser fiel, y Pedro Salinas, en la obra citada, lo convirtió en su objetivo: “He deseado ser fiel y claro. Fidelidad absoluta al texto del poema, sin desviaciones en busca de ornato, sin ampliaciones ni desarrollos casi nunca” (Salinas, 1934: 11).

Para ser fiel al texto, no se puede, en efecto, añadir detalle alguno ni tampoco modificar nada de lo contado. Una vez establecida esta prohibición,

este límite, voy a centrarme en las otras dificultades que presenta llevar a cabo una buena adaptación. Serán mayores en cuanto tenga que simplificarse más para ponerla al alcance de los más chicos; y según la franja de edad a la que vaya destinada, el procedimiento variará. A la mayor comprensión del destinatario, menor es la reducción² que debe hacerse del texto y, por tanto, más fácil será el proceso de adaptación ya que podrá a veces reducirse a hacer desaparecer las dificultades de comprensión de la lengua y las que presenten las referencias culturales a las que el lector no tiene acceso. No voy a hablar de adaptaciones de textos en verso –y me refiero no solo a poemas, sino a obras teatrales– porque las dificultades son en ellos mucho mayores y requieren en el adaptador una maestría lírica unida a un excelente oído musical; e incluso así la transformación de la obra puede fácilmente traspasar los límites de lo deseable.

2. LA PRESERVACIÓN DE LA ESTRUCTURA DE LA OBRA

Todo relato tiene una estructura y solo adquiere pleno sentido cuando el lector puede verla, es decir, cuando puede unir el comienzo con el final y establecer las relaciones entre sus partes. Solo al poder aprehender la obra en su totalidad, al retenerla en la memoria, estamos en condiciones de poder reducir su tamaño y sus dificultades. En ese momento se podrá saber qué es lo que forzosamente tiene que permanecer en la adaptación para no destruir la unidad de la obra, para no traicionar su sentido.

Para ello hay que tener en cuenta lo que dijo Aristóteles en su *Poética* sobre la unidad de la fábula:

La fábula tiene unidad, no, como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad [...]. Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o

² La reducción del texto a menudo responde a las exigencias editoriales, que hay que tener en cuenta. Como ejemplo aportó un dato que condiciona mi serie de adaptaciones “clásicos contados a los niños”, publicada por Edebé. Puesto que el texto tiene muchas ilustraciones para captar la atención de los niños –son ventanas que los lleva a mirar dentro del texto–, un tipo de letra grande para facilitar la lectura y está formado por una sucesión de breves capítulos (he comprobado la eficacia de esta unidad porque es muy importante tener el límite final cercano), el número de páginas se triplican con respecto a las del texto escrito. Y a ello se añade otro factor: el libro tiene que tener un precio asequible, de tal forma que es la editorial la que calcula los caracteres ideales del texto para mantener esa compleja proporción: entre 80.000 y 110.000 caracteres, con espacios incluidos; es decir, entre 50 y 65 páginas aproximadamente.

ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo (Aristóteles, 1974: 155, 157).

Es indudable que una adaptación de *Don Quijote* deberá empezar y acabar de la misma forma que le dio Cervantes, y tendrá forzosamente que tener dos partes que comiencen y terminen como en el original. Pero después de respetar esos límites que permiten identificar la obra, empieza la tarea de la selección de episodios. La “jibarización” del texto, es decir, su reducción conservando la proporción y el sentido de la unidad, es la tarea más difícil, y solo se puede llevar a cabo teniendo muy presente la relación entre los episodios y viendo cuáles de ellos son indispensables y cuáles pueden suprimirse.

Parece claro que en la primera parte del *Quijote* pueden quitarse todos los relatos intercalados; y, en efecto, la novela leída en la venta de Juan Palomeque el Zurdo, “El curioso impertinente”, es completamente ajena a los hechos que viven don Quijote y Sancho. Sin embargo, no sucede lo mismo con las otras historias; sí puede dejarse al margen la del cautivo, pero si intentamos suprimir la de Dorotea y Fernando, que está unida a la Cardenio y Luscinda, vemos que nos quedamos sin un personaje esencial para el final de esa primera parte: Dorotea en su papel de princesa Micomicona. Será desempeñando el papel de defensor de la supuesta princesa, aunque durmiendo, cuando el caballero andante se verá asaltado e inmovilizado –encantado, cree él–, paso previo para meterlo en una jaula, que acomodan en un carro de bueyes, con el propósito de devolverlo sano y salvo a su aldea. La poda, por tanto, de ramificaciones en el relato va a tener que dejar en él tanto al loco Cardenio como a la bella Dorotea vestida de hombre, y a sus parejas, aunque no se recoja su historia amorosa.

En la vida itinerante de don Quijote y su fiel escudero, hay episodios que los definen y que no pueden faltar en modo alguno: así el de los molinos. Un *Quijote* sin la batalla contra los gigantes de largos brazos no es un *Quijote*, y la iconografía es testigo de ello; tampoco lo sería sin el episodio del yelmo de Mambrino o bacía del barbero porque la imagen del caballero lleva casi siempre unida esa bacía coronando la cabeza del personaje. Pero hay otros que sí pueden desaparecer porque no son más que unidades dentro de una serie; por ejemplo, entre cuáles de los siguientes se elige: ¿los cabreros y el discurso de la Edad Dorada?, ¿Marcela y Grisóstomo?, ¿Rocinante y los yangüeses?, ¿lo que les sucede en la venta de Palomeque el Zurdo, de lo que resulta el manteamiento de Sancho?, ¿la batalla contra los dos rebaños que cree ejércitos don Quijote?, ¿la aventura del cuerpo muerto?, ¿la aventura de los batanes?...

¿Qué criterio se sigue para la selección de episodios tras comprobar que se podrían omitir algunos de ellos sin afectar a la estructura del relato? Indudablemente la diversión de los lectores a los que va destinada la

adaptación, y esa viene dada con la sucesión de acciones y no con reflexiones por más jugosas que sean. Es decir, entre el discurso sobre la Edad Dorada, lleno de envidia, y la serie divertidísima de equívocos que se suceden en la oscuridad de la estancia donde duermen don Quijote y Sancho en la venta de Palomeque el Zurdo, es evidente que hay que sacrificar el primero para dejar espacio al segundo. La aventura de los batanes tiene un ingrediente que va asociado siempre a lo cómico para el ser humano (y mucho más para el niño): lo escatológico; ese miedo de Sancho que va a desembocar en la necesidad de hacer aguas mayores lo convierte en episodio indispensable para la diversión de los pequeños lectores. Lo mismo ocurre con la de los rebaños de ovejas y carneros porque acaba con el vómito de ambos protagonistas; también lo asqueroso es materia cómica y de eficacia probada. Y la obligada penitencia de don Quijote en Sierra Morena –es episodio cuya ausencia haría incomprensible la parte final de la obra– tiene un momento de diversión segura: la locura que se le ocurre hacer a don Quijote para que Sancho pueda contarle a Dulcinea que dejó a su amo totalmente loco por su causa:

Y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales, y luego sin más ni más dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco (Cervantes, 1998: 289-290).

El pasaje, subrayado por la imagen de un hábil dibujante que sugiera, más que muestre³, lo que ve Sancho es de efecto seguro entre los pequeños lectores; y mucho más si se dibuja el asombro y espanto en el rostro del fiel escudero ante tal escena.

En la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, hay un episodio cuya presencia es indispensable para llegar al final de la obra sin descabalarla: la aventura del Caballero de los Espejos (cap. XIII); sin ella, no tendría sentido la del Caballero de la Blanca Luna, que es el auténtico comienzo del final de la vida del hidalgo manchego. En cambio, hay otra aventura, la de la cueva de Montesinos, tan famosa que ha dejado huella hasta en la toponimia, que, sin embargo, no es posible incluirla en una adaptación para niños sin despojarla de su verdadero sentido. Y no lo es porque es pura literatura, porque en ese genial episodio Cervantes parodia los romances; no hay más que leer (según narra don Quijote a Sancho y al primo del estudiante) lo que el venerable Montesinos le cuenta a Durandarte que hizo con su corazón, y solo voy a

³ Véase la ilustración de F. Rovira a mi adaptación (Navarro Durán, 2005a: 81).

recordar lo que dice del final de su carrera hacia Francia: “Y por más señas, primo de mi alma, en el primero lugar que topé saliendo de Roncesvalles eché un poco de sal en vuestro corazón, porque no oliese mal y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado a la presencia de la señora Belerma” (Cervantes, 1998: 821). La parodia solo puede entenderse si se tiene presente la historia de la que parte Cervantes, y llegar a ella implicaría alejarse del texto. No hay, pues, más remedio que prescindir de ese descenso al sueño y a la visión paródica de unos romances. Lo que sucede es que el episodio tiene aparejado otro, con el que guarda paralelismos y claras diferencias: la caída en la sima de Sancho Panza tras el final del gobierno de la ínsula, en el camino hacia el palacio de los duques (cap. LV): “y quiso su corta y desventurada suerte que, buscando lugar donde mejor acomodarse, cayeron él y el rucio en una honda y escurísima sima que entre unos edificios muy antiguos estaba” (Cervantes, 1998: 1076-1077). Si se suprime el episodio de la cueva de Montesinos, es obligado también silenciar este avatar en el camino solitario de Sancho, porque, sin él, el lector lo percibiría de otra forma.

En este caso debe sumarse el concepto esencial de “función”, que Propp convirtió en puntal de su análisis de la *Morfología del cuento*, a la visión de conjunto de la obra, de su estructura, subrayado por Aristóteles: “Por función entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (Propp, 1977: 33). Es precisamente el sentido que tiene “en el desarrollo de la intriga” lo que se debe tener en cuenta para la inclusión u omisión de un pasaje en una adaptación para los más pequeños con el objetivo de preservar el significado unitario de la obra. Si se dejara la caída en la sima de Sancho pero se suprimiera la bajada de don Quijote a la cueva de Montesinos, lo que se ofrecería al niño sería una obra con un episodio cojo, porque le faltaría lo que le daba todo su sentido, la referencia a otro momento vivido por ese personaje antitético al escudero que es el caballero andante, su señor.

Tirant lo Blanc, obra de cabecera de Cervantes, y la primera gran novela⁴ europea, tiene que estar abierta a los niños, a los adolescentes, y no con adaptaciones traicioneras cinematográficas; pero su gran volumen hace imposible la presencia de todos los episodios en una lectura abreviada y esencial como la que exige el abrirle las páginas a los más pequeños.

Hay episodios como la lucha de Tirant con el alano del príncipe de Gales o con Tomàs de Muntalbà que son indispensables para el discurso de la historia, y también su presencia en la corte de Sicilia o su papel como capitán general de

⁴ Utilizo el término *novela* no en la acepción de relato breve, en cuyo campo tiene indudablemente la prelación Boccaccio, sino en el concepto moderno del término, porque *Tirant lo Blanc* es un libro de caballerías, pero también una historia amorosa con un erotismo explícito.

las tropas del emperador de Constantinopla, en donde va a vivir su apasionada historia de amor con la princesa Carmesina. ¿Qué criterio se puede seguir para suprimir parte del relato? Yo me incliné por cortar todas las aventuras en el norte de África, que ofrecen motivos literarios ya presentes en otras partes de la obra y que bien pudieran haber sido fruto de la amplificación de Martí Joan de Galba (pero no voy a adentrarme de forma superficial en un asunto tan hondo). Así resuelvo esta forzada omisión en mi adaptación⁵:

Però explicar les aventures que visqué Plaerdemavida a l'Àfrica ompliria moltes pàgines. I moltes, moltes més, les de Tirant lo Blanc.

Només puc dir que el valor del cavaller, el seu esforç, la seua generositat i el seu enginy el dugueren a conquerir tota la Berberia.

Passat un tempos, tornà a trobar la bella e intel·ligent Plaerdemavida, que servia i aconsellava una gran senyora mora.

Quina alegria que tingueren en retrobar-se.

I Plaerdemavida acabà casant-se amb el senyor d'Agramunt, que havia anat a l'Àfrica a buscar el seu capità. Tirant, com a regal de casament, els donà els dos regnes de Fes i Bugia (Navarro Durán, 2005b: 164, 166)⁶.

Nada de lo que digo es fruto de mi invención, sino un intento de poner fin al periodo que no cuento y así poder enlazar de nuevo con la narración⁷.

3. RAZONES ESTÉTICAS Y EJEMPLARES PARA LA SELECCIÓN DE ESCENAS, DE EPISODIOS

En mis adaptaciones, la supresión de partes me ha venido impuesta por la longitud del texto y los límites obligados que debía tener mi relato; en cambio, he “indultado” de tal exigencia a algunos fragmentos por la sugestión, la belleza estética del pasaje, de la descripción o incluso del simple pormenor.

Volviendo al *Tirant lo Blanc*, según contaban, la princesa de Francia era tan blanca de piel que, cuando bebía vino, se veía pasar el líquido rojo por su garganta, detalle que mantengo en la adaptación: “La princesa era bellísima,

⁵ Véase Navarro Durán, 2005c.

⁶ Cito por la traducción hecha por Pau Hernández y Empar Bruno para Marjal (la editorial valenciana del grupo Edebé). Todas mis adaptaciones están en castellano.

⁷ La multiplicación de oraciones separadas por punto y aparte fue al comienzo recomendación de Reina Duarte, la directora de publicaciones infantil y juvenil de Edebé. Luego, al comprobar su razón –facilitaba la lectura a los niños–, lo adopté ya como procedimiento propio.

amb la pell tan blanca que, segons deien, quan bevia vi, se li veia passar el líquid roig per la gorja”, y sigo diciendo: “Aquell dia duia un vestit també roig, como el rei, sembrat de robins i maragdes. Els seus llargs cabells semblaven fils d’or” (Navarro Durán, 2005b: 9).

Es evidente que podía haber suprimido el retrato de la princesa porque su papel es totalmente secundario; solo está en el texto para casarse con el rey de Inglaterra, y para que Tirant acuda a las justas y torneos que celebran sus bodas y así consiga fama por sus hazañas y logre ser armado caballero por el rey. Solo habría mencionado a la princesa, pero sin detenerme en ella, si su retrato no hubiera tenido ese detalle tan sugerente que introdujo su creador, Joanot Martorell. Actúa en el lector como un imán porque todos los niños se fijan en él, y al mismo tiempo se hunde este en sus recuerdos sin que se den cuenta. Calvino dice definiendo a los clásicos:

Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual (Calvino, 1995: 14).

¡Quién sabe si dentro de unos años fructificará en una nueva creación! Todo buen escritor está influido más por lo que lee que por lo que vive, y, por tanto, no hay que pulir excesivamente de todo lo superfluo el texto porque a veces esos adornos mínimos pueden abrir la vía al estímulo para un futuro creador.

El mismo criterio seguí con los campos de apios y violetas que estaban junto a la cueva de Calipso en *La Odisea* y que ve el dios Hermes cuando llega a ella:

Al llegar a la isla de Calipso, fue hacia la gran gruta donde vivía la ninfa, Ella cantaba mientras tejía. Alrededor de la cueva había un bosque de hermosos árboles con muchas aves marinas; y junto a él, una viña llena de uvas y prados de violetas y de apio.

Hermes entró en la gruta, y Calipso le reconoció enseguida: los dioses se conocen todos aunque vivan apartados (Navarro Durán, 2007a: 55).

Tan bella es esa descripción, esa mezcla del verde con el violeta como esa afirmación final sobre los dioses: todos se conocen aunque no se vean. Es posible que algún niño advierta el cromatismo o incluso memorice ese último hecho. No pasa nada si la mayoría no ven ni una ni otra cosa, pero ahí quedan por si los destellos del color o de la idea llegan a los ojos del alma de alguno de los pequeños lectores.

En *La española inglesa*, la novela ejemplar de Miguel de Cervantes, hay una escena deliciosa sin incidencia en la trama. Ricaredo, el protagonista, vuelve triunfante de su expedición marítima, ha servido a la reina y se ha hecho merecedor, por tanto, del premio que la soberana custodia: su amada, la bella Isabela, la española inglesa. El apuesto Ricaredo llega a palacio armado “de peto, espaldar, gola y brazaletes y escarcelas”, pero sin morrión que le cubra la cabeza, sino con un sombrero de color leonado con muchas plumas. Arrodillado ante la reina, le ofrece la riqueza conseguida y le pide humildemente la mano de su amada. La reina acepta gustosa su riquísimo presente y cumple la promesa de entregarle a la bella joven. Luego se marcha, y rodean al apuesto joven las damas de la soberana y hablan con él. Después de la charla, sigue contando el narrador:

Estas y otras honestas razones pasó Ricaredo con Isabela y con las damas, entre las cuales había una doncella de pequeña edad, la cual no hizo sino mirar a Ricaredo mientras allí estuvo. Alzábale las escarcelas por ver qué traía debajo de ellas, tentábale la espada y, con simplicidad de niña, quería que las armas le sirviesen de espejo, llegándose a mirar de muy cerca en ellas (Cervantes, 2005: 57).

Después de esa mirada adolescente, la pompa heroica queda hecha trizas; y por si fuera poco, la remata utilizando las armas como espejo. La curiosidad y la coquetería femenina convierten en escena de tocador ese símbolo épico, las armas del héroe. Tal vez pase desapercibido a muchos ese delicioso rincón oculto del texto, pero si se le da luz, se ve perfectamente y quizá lleve a la reflexión a algún lector. Por esa razón también quise salvarlo para los niños, y digo en mi adaptación de *La española inglesa*:

Así siguieron charlando un rato las damas con el apuesto Ricaredo. Una de ellas, muy jovencita, se acercó a él y le levantó la parte de la armadura que le cubría el cuerpo para ver qué llevaba debajo. Luego le tocó la espada y, por último, como una niña coqueta, se sirvió de las armas como de espejo mirándose en ellas (Navarro Durán, 2008: 145).

Es un ejemplo de cómo puede destacarse un fragmento que dice mucho aunque tenga un lugar totalmente secundario. El mismo procedimiento puede aplicarse a pasajes esenciales que aportan enseñanzas universales y que es bueno destacar para que los clásicos cumplan también el papel de educadores (*monere et delectare*).

El *Cantar de Mio Cid* es la historia de un héroe, de un hidalgo, al que su rey destierra haciendo caso de las malas lenguas de envidiosos nobles, y que logra

salir adelante con su esfuerzo, su valor y su sentido de la justicia para con los suyos; pero también es la de un buen esposo y padre. Son los sentimientos los que enriquecen esta historia ejemplar, como los que afloran cuando el Cid recibe a su familia a las puertas de Valencia, con su mejor caballo, con sus mejores galas. Vale la pena oír al Cid, “el que en buen hora ciñó espada”, hablando a Jimena y a sus hijas: “—Vos, mi amada mujer, y vosotras, mis dos hijas, sois mi corazón y mi alma. Entrad conmigo en Valencia, en esta ciudad que he ganado para vosotras”⁸. Y luego se advierte el orgullo del caballero por lo conquistado solo porque puede ofrecérselo a su familia:

El Cid las subió al alcázar, al lugar más alto, para que pudieran verlo todo. Los hermosos ojos de doña Jimena y sus hijas miraban por todas partes: dentro de la ciudad de Valencia, y fuera, al mar, a la huerta... ¡Qué maravilloso les parecía todo! ¡Estaban tan contentas! (Navarro Durán, 2007b: 83).

Y será la afrenta de Corpes la que se apodera al final de todo el relato, y no es el honor mancillado lo que el juglar quiere que sienta el Cid, sino el dolor por la paliza que los viles y cobardes infantes de Carrión han dado a sus hijas. De nuevo doy la palabra al buen Campeador:

—Decid, infantes de Carrión, ¿qué mal os hice? ¿Por qué me rompisteis el corazón? A la salida de Valencia, os di a mis hijas, con mucha honra y riqueza. Si no las queráis, perros traidores, ¿por qué las sacasteis de Valencia?, ¿por qué las golpeasteis con las correas y las espuelas? ¡Las dejasteis malheridas en el robledo de Corpes para que las fieras y las aves acabaran con ellas! ¡Sois unos infames! Si no me respondéis, que lo juzgue esta corte (Navarro Durán, 2007b: 161-162)⁹.

¡Qué desgracia que todavía tengan estas palabras, este episodio, tanta actualidad! Si todos los chicos lo leyeran, tal vez lentamente pasaría a ser historia, solo historia; pero por ahora es vida, y hechos semejantes llenan aún páginas de periódicos en nuestro país. A mediados o a finales del siglo XII un juglar escribió esta historia para todo el mundo; se salvó de los mil peligros

⁸ Dice el *Cantar de Mio Cid*: “—Vós, mugier querida e ondrada, / e amas mis fijas, mi corazón e mi alma, / entrad conmigo en Valencia la casa, / en esta heredad que vos yo he ganada”, vv. 1604-1607 (*Cantar de Mio Cid*, 1993: 202).

⁹ Para que se vea la fidelidad al original, el pasaje dice: “¿A qué-m’ descubriestes las telas del corazón? / A la salida de Valencia mis fijas vos di yo / con muy grand ondra e averes a nombre. / Cuando las non queriedes, ya canes traidores, / ¿por qué las sacávades de Valencia, sus honores? / ¿A qué las firiestes a cinchas e a espolones? / Solas las dexastes en el robledo de Corpes, / a las bestias fieras e a las aves del mont. / ¡Por cuanto les fiziestes, menos valedes vós! / Si non recudedes, véalo esta cort” (*Cantar de Mio Cid*, 1993: 292-293).

por los que debieron pasar los manuscritos, aquel que él debió de escribir, el que copió Per Abbat en 1207 y también el del siglo XIV, con esas 74 hojas de pergamino que nos han llegado (se perdieron la primera y dos interiores); y hasta que Tomás Antonio Sánchez lo editara en 1779 no había tenido forma impresa. Y hoy, que tiene muchas ediciones, estudios filológicos espléndidos, que están al alcance de todo el mundo ¿va a convertirse solo en texto de lectura para especialistas y aficionados cultos?

4. FINAL

Un libro que no se lee es solo un montón de páginas impresas o, si se quiere, podemos decir ya que es una máquina sin funcionar. El soporte no importa, sea libro impreso o electrónico, lo que sí lo hace es su contenido, lo que dice. Si no se lee, de una forma u otra, no existe. ¿Qué ocurriría si se tapiaran las puertas de los mejores museos del mundo? Una enorme desgracia porque nos privarían a todos nosotros de la contemplación de obras únicas, bellísimas; pero también sucedería que estas dejarían de existir aunque no hubiesen desaparecido porque, si nadie las mira, no existen como obra de arte. Si un libro no se lee, desaparece como tal libro; puede ser un objeto, un recuerdo o algo que ocupa lugar; lo que sucede es que dentro esconde tesoros, ¿podemos aceptar sin más que desaparezcan esos tesoros, que se conviertan en invisibles?

La lectura es el remedio que todos tenemos a nuestro alcance para llenar horas de soledad, para sacarnos del pozo de horas bajas; pero además es el mejor camino para aprender palabras, para imaginar verdades –o mentiras– insospechadas. La lectura de ficciones es una guía espléndida para intentar aprehender la realidad. Leyendo se aprende también a contar historias, a leerlas con gracia, porque sin ella nunca alcanzan el vuelo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aristóteles (1974): *Poética*, ed. y trad. de V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- Calvino, I. (1995): *Por qué leer los clásicos*, trad. de A. Bernández. Barcelona: Fábula, Tusquets Editores.
- Cantar de Mio Cid* (1993): ed. de A. Montaner. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, M. de (1998): *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por F. Rico. Barcelona: Instituto Cervantes y Crítica.
- Cervantes, M. de (2005): *La española inglesa. La ilustre fregona*, ed. de R. Navarro Durán. Madrid: Alianza Editorial.
- Navarro Durán, R. (2005a): *El Quijote contado a los niños*, con ilustraciones de F. Rovira. Barcelona: Edebé.

- Navarro Durán, R. (2005b): *Tirant lo Blanc contat als infants*, amb il·lustracions de F. Rovira. València: Marjal.
- Navarro Durán, R. (2005c): “*Tirante el Blanco*, una mina de pasatiempos (a propósito de una adaptación)”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 59-60, II época: 101-116.
- Navarro Durán, R. (2007a): *La Odisea contada a los niños*, con ilustraciones de F. Rovira. Barcelona: Edebé.
- Navarro Durán, R. (2007b): *El Cid contado a los niños*, con ilustraciones de F. Rovira. Barcelona: Edebé.
- Navarro Durán, R. (2008): *Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes contadas a los niños (La gitanilla y La española inglesa)*, con ilustraciones de F. Rovira. Barcelona: Edebé.
- Propp, V. (1977): *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 3.^a ed.
- Salinas, P. (1934): *Poema de Mio Cid* puesto en romance vulgar y lenguaje moderno. Madrid: Revista de Occidente.