

# Modelos literarios y lecturas en tres novelas femeninas

Ana Diza-Plaja Taboada

---

*Dpto. de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Universidad de Barcelona.*

*(Fecha de recepción 28-01-2005)*

*(Fecha de aceptación 06-07-2005)*

## Resumen

El artículo pasa revista a tres novelas: *Little women*, de Louise M. Alcott; *Daddy-long-legs*, de Jean Webster, y *Maribel y los elefantes* de María Luz Morales. Las tres, aunque diferente alcance y difusión, tienen en común el ser consideradas "femeninas": escritas por mujeres, protagonizadas por muchachas y destinadas a lectoras. Se analiza la relación que establecen estos textos con la Literatura desde tres puntos de vista: el primero, su fidelidad a un género o texto preexistente; el segundo, la presencia de obras de la Literatura universal, y en tercer lugar, la relación de sus protagonistas con el hecho de escribir.

*Palabras Clave: Modelos literarios, hipertextualidad, escritura, literatura femenina..*

## Summary

The article is about three novels: *Little women*, by Louise M. Alcott; *Daddy-long-legs*, by Jean Webster, and *Maribel y los elefante*, by María Luz Morales. The three books, although their different diffusion and success, have in common to be considered "girl's stories": written by women, played by girls and dedicated to female readers. The relationship established in these texts is analyzed from three points of view: the first one, their fidelity to a gender or text; the second one, the presence of works of Universal Literature, and finally, the relationship of their main characters with the fact of writing.

*Key Words: Literary patterns, hipertextuality, writing, women literature.*

El presente artículo analizará tres obras femeninas bastante olvidadas, una del siglo XIX y dos del XX: *Little women* (*Mujercitas*), de L.M. Alcott, publicada en 1868; *Daddy Long Legs* (*Papaíto piernas largas*), de Jean Webster, de 1912 y *Maribel y los elefantes*, de María Luz Morales, de 1945. *Little women*, pese a ser el más conocido y el que cuenta con mayor número de versiones cinematográficas realizadas, es un libro poco valorado por la crítica. Tampoco lo es *Daddy Long Legs*, escasamente reeditado actualmente, y, por si fuera poco, algunas de sus adaptaciones a la pantalla le han sustraído bastante de su fuerza original. La última de estas tres obras, *Maribel y los elefantes*, no se ha reeditado nunca, carece de versión cinematográfica y duerme en el limbo de los justos. (1) Las hemos calificado de femeninas por estar escritas por mujeres, protagonizadas por muchachas y dirigidas a lectoras. Tal vez por esta razón se trata de libros poco conocidos, menos apreciados y casi siempre tergiversados. Sus autoras los escribieron como testimonio de una nueva forma de vida y su publicación fue un acontecimiento significativo; sin embargo, el lector actual o los ignora o los considera un tanto ridículos. Apenas si aparecen entre los clásicos juveniles, e incluso alguno habrá que juzgue poco adecuado elegir estas obras como objeto de estudio. Espero poder mostrar a lo largo de este artículo que se trata de tres obras que merece la pena rescatar o cuando menos leer de una forma diferente.

El estudio de "textos en los textos", o de transtextualidad, en términos de G. Genette, es un campo que despierta un creciente interés en los trabajos sobre li-

teratura infantil. Por otra parte, es también una perspectiva muy acorde con el año del cuarto centenario de la publicación del Quijote. Aquí queremos mostrar que estas tres novelas forman parte de los "textos en textos". Como la obra de Cervantes, parafrasean y citan a otras: las parafrasean porque se construyen como alguno de sus modelos, y se toman a sí mismas como referentes de escritura. Y citan porque, también desde la ficción, mencionan libros que el lector conoce ya que pertenecen a su mundo real. Todo muy quijotesco; una obra que parafrasea o parodia los libros de caballería; y cita la relación de sus libros predilectos que los lectores habían tenido entre sus manos: los *Amadís*, *Tirant*, y, como colmo de la recursividad, la primera parte del propio *Quijote*.

### **Chicas que pintan, que cantan, que leen...**

Empecemos por la obra de Louise M. Alcott, *Little women* (a partir de ahora *Mujercitas*) Su autora, hija de un profesor y filósofo y de una madre muy religiosa, trabajó toda su vida para ayudar a su familia a superar los problemas económicos, trabajos entre los que figuró, claro está, la escritura. Fue una mujer de valor, de gran decisión, y en *Mujercitas* presentó no sólo un trasunto de su vida y de la de sus hermanas, sino también muchas de sus inquietudes humanas, femeninas y literarias. En la revisión de los componentes de *Mujercitas* destacaremos dos aspectos: la formación de una escritora y las lecturas de las hermanas March. Empecemos, pues, por la vocación de Jo. La formación de un escritor debería, casi, formar un "subgénero"

dentro de la literatura transtextual; con mayor razón es relevante la formación de una escritora, que responde frecuentemente a unas decisiones y a una tradición literaria por descubrir. A finales del XIX y principios del XX, en un momento en que la mujer empezó a irrumpir en la escena literaria como lectora y como autora, es extraordinariamente interesante encontrar criaturas literarias que explican su deseo de ser escritoras. Lo es Jo March, y lo es también Jerusha Abbot, la heroína de *Daddy Long Legs*, como se verá más adelante. Como recordaremos, Jo, al final de la obra, aparece publicando ya sus primeros cuentos en la prensa. La actividad de escribir, que podría parecer simplemente propia de una señorita desocupada, se convierte en una actividad seria, remunerada, que le permitirá una independencia económica y una autonomía personal. Así, su anhelo expresado en el capítulo 13:

*No sé qué, pero estoy esperando que se me ocurra y pienso asombraros a todos algún día. Creo que escribiré libros, y llegaré a ser famosa y a hacerme rica. Ese es mi sueño favorito.* (p. 187) queda confirmado en el capítulo 14, en el que Jo regresa a casa para dar la sorpresa a la familia de que le han publicado sus trabajos:

*Jo se quedó sin aliento y, ocultando la cara tras el periódico, humedeció su cuentecito con algunas lágrimas, porque el ser independiente y merecer la alabanza de los que ella amaba eran los deseos más ardientes de su corazón, y ése parecía ya el primer paso dado hacia el feliz término.* (p. 203)

Jo ha crecido en una casa de ambiente artístico; las muchachas cantan, tocan

el piano, esculpen, ocupaciones propias de las señoritas decimonónicas, duchas en actividades artísticas; así en muchas novelas —pienso por ejemplo en *Persuasion*, de Jane Austen— las muchachas aparecen ejercitándose en el canto o en el piano. Tal vez es menos frecuente verlas entregadas a la lectura. Y las *Mujercitas* leen. ¿Y qué leen? Cinco obras destacan entre sus favoritas: *The Pilgrim's Progress*, de Bunyan; *Ivanhoe*, de W. Scott; *The Vicar of Wakefield*, de O. Goldsmith y, *The Wide, Wide World*; de S. Warner. Como señalan muy bien Foster y Simmons, "Classical examples of, respectively, a moral allegory, a historical romance, and what had already become a highly influential story of female self development" (Foster y Simmons, 1995, 89-90). Si nos detenemos en estas cinco obras, comprenderemos los pilares literarios de su formación: los diferentes *substratos lectores* que aparecen en la radiografía lectora de las hermanas March.

Es difícil para lectores como nosotros comprender la importancia del *Pilgrim's Progress*; un libro que estaba en muchos hogares y en muchos corazones americanos del siglo XIX. En él se muestra el camino de superación que todo cristiano ha de emprender hacia la perfección; y muestra cómo la vida es un devenir entre pesadas cargas que no han de hacer olvidar el destino de bondad y excelencia que debe alcanzarse. Efectivamente, ésta es también la guía de las cuatro muchachas March, y sobre esta obra se edifica su formación espiritual. Esta búsqueda de la perfección, muy cara a la moral protestante, está lejos de la simple asunción de la moral establecida, más propio de nuestra cultura. La conve-

niencia de la propia reflexión enriquece el valor formativo de la novela, de manera que *Pilgrim's Progress* se convierte en el *substrato moral* de la novela. La segunda obra, *Ivanhoe*, publicada en 1819, proporciona a las muchachas March el *substrato pasional* y romántico que toda formación lectora lleva consigo. Una lectora del XIX no podía prescindir de este componente, como tampoco pueden prescindir los lectores y lectoras adolescentes de todas las épocas que buscan emoción en sus lecturas. Así, en *Mujercitas*, las chicas suspiran con *Ivanhoe*, vibran con novelones ambientados en caserones lúgubres, sufren con el relato de amores contrariados y disfrutan con representaciones de capa y espada. Esas representaciones incluyen también la de *Hamlet*, que es visto también como un héroe romántico. En una línea paralela, más depurada, el libro de O. Goldsmith, *The vicar of Wakefield*, publicado en 1766, supone también la dosis de aventuras rocambolescas que las March necesitaban: la historia de las circunstancias primero nefastas y después benéficas de una familia.

Es evidente que éste será un modelo literario del que Jo no podrá escapar. No en vano el primer cuento de Jo es resumido de la siguiente manera:

*Jo carraspeó, tomando aliento, comenzó a leer deprisa. Las chicas escucharon con interés, porque el cuento era romántico y algo patético, y la mayor parte de los personajes morían al final.*

Es curiosa la ironía de Louise M. Alcott: parece mostrar que todo escritor ha de pasar por ese intento romántico, para, una vez superado y depurado, alcanzar

una literatura más encarnada en el sentir real.

Por último, es muy significativa la presencia del libro de Susan Warner, *The Wide, Wide World*, publicado en 1850, uno de los primeros libros escritos por mujeres para público femenino y con protagonista femenina. Es una obra muy desconocida en nuestro país, hasta el punto de que no he sido capaz de encontrar ninguna traducción; en cambio es un referente en el mundo anglosajón. Las chicas de *Mujercitas* se sitúan en una tradición de novelas para niñas que se empezaba a cultivar, y que pretende buscar un nuevo punto de vista en la observación del personaje y una lectora femenina. Así pues, *The Wide, Wide World* ofrece un *substrato de literatura femenina*, del que *Mujercitas*, sin lugar a dudas, pretendía ser un nuevo eslabón.

Hay un quinto libro que no comentan Foster y Simmons y que en cambio tiene dedicado un capítulo entero en la novela *Mujercitas*. Se trata de *The Pickwick's Papers*, de Charles Dickens. Como buena escritora anglófona, L.M. Alcott tiene una deuda especial con Dickens (y otra con Shakespeare), con su amplitud de registros, y en este caso concreto, con su capacidad de parodia o ironía, que, como nuevamente recuerdan Foster y Simmons, está muy presente en el comportamiento de las March. En diversas ocasiones —de una forma muy cervantina, por cierto— ellas mismas recuerdan lo real que es su forma de actuar frente a lo afectados que hubieran resultado los personajes de una novela. Mis heroínas —parece guiñarnos un ojo L.M. Alcott— son de la vida real, no heroínas literarias. De la misma forma, Jo escribe, copia, paro-

dia; pero poco a poco va encontrando y templando su pluma; tanto a través de sus lecturas, sus pruebas, sus tanteos de escritura. Pero nada funciona sin incardinarse en su experiencia vital.

Así pues, Alcott parece marcar las líneas por las que quiere que transcurra la literatura: valores espirituales basados en la autosuperación, pasión romántica en la intriga, ironía y autocrítica en el tratamiento literario e importancia de la presencia femenina en la vida y en la literatura. Pero además presenta la formación literaria como un ingrediente esencial en la formación humana. Su objetivo en *Mujercitas* es mostrar la evolución o entrada al mundo adulto de cuatro muchachas, unas muchachas hogareñas, educadas en un mundo delicado y femenino, que hasta el momento era conducido por un padre ejemplar y por una madre modélica, y que se ve alterado por la ausencia del padre y la consiguiente necesidad de encararse ellas solas con la vida. Se muestra la evolución de cuatro personalidades diferenciadas que participan de un mismo proyecto: sacar adelante la casa y la familia durante la ausencia paterna. De esta experiencia saldrán fortalecidas, es decir, se habrán hecho adultas a través de ella. Como marco, la autora elige un ámbito muy femenino: el hogar. La casa es el marco de sus conversaciones profundas y de sus proyectos existenciales, pero también es el mundo de la cocina, de los vestidos, de la decoración o del cuidado de los enfermos. En resumen, los ámbitos poco "heroicos" de una casa de clase media americana del XIX. Podría ser simplemente un libro costumbrista; sin embargo, su estructura circular —de Navidad a Navidad— permite

ver cómo en el transcurso de un año no hay tan sólo repetición, sino cambio y variación de esquemas vitales: la entrada en la madurez de cuatro muchachas. Para ello, la autora aleja del escenario al padre y focaliza esa búsqueda de destino de un grupo exclusivamente formado por mujeres. La madre es la voz de la sabiduría; la criada, el principio de realidad, y cada una de las cuatro hermanas representa un tipo de sensibilidad y de personalidad. Hay, en resumen, una intención de construir una "novela de formación", un *Bildungsroman* a la femenina, en la que no hay, teóricamente, decisiones arriesgadas, heroicidades ni enfrentamientos violentos con el mundo exterior. Pero como en cualquier novela de formación, los personajes dudan acerca del camino que han de tomar para asumir el mundo adulto. En *Mujercitas*, los personajes se debaten entre dos mundos: el doméstico y el exterior, que no siempre aparecen como contradictorios. Aunque Jo es el eje central del libro, no son menores las vacilaciones y las tomas de decisiones de las otras hermanas. Jo destaca porque es la muchacha más "varonil" de las cuatro y aquella en la que la identidad femenina se presenta como más conflictiva. Así, Jo manifiesta en muchos momentos un deseo de libertad propia del mundo masculino y un rechazo a algunas convenciones femeninas; sin embargo es capaz de reconocer en su madre las virtudes femeninas, a las que tampoco quiere renunciar. Es esta suma de titubeos y de contradicciones lo que, según Foster y Simmons, convierte esta novela tan poco apreciada por la crítica en una obra tan valorada por las lectoras de todos los tiempos.

### Una huérfana que no quiere conmisericordia

El siguiente libro a comentar, *Daddy Long Legs*, (a partir de ahora *Papaíto piernas largas*), presenta aún un caso más interesante, aunque sólo sea por la poca atención que se le ha concedido en los últimos tiempos. Su autora, Jean Webster, nació en 1876 y murió en 1916, de un padre inquieto que estuvo en estrecha relación con Mark Twain. Jean Webster realizó estudios superiores y se convenció pronto de la necesidad de reformas sociales, especialmente en lo tocante a la educación de la mujer y de las instituciones de acogida de desvalidos. No es extraño, pues, el fondo de la historia de *Papaíto piernas largas*. Jerusha, la protagonista, una muchacha muy lista y con dotes de escritora, es una huérfana redimida del asilo por un misterioso protector que quiere permanecer en el anonimato. Este costeará su educación para que ella pueda desarrollar sus aptitudes intelectuales; a cambio no deberá conocerlo nunca y se comunicará con él exclusivamente por carta. Jerusha abandona el siniestro asilo para internarse en un colegio de buena posición y de altura intelectual, pero su destino sigue en las manos de este poderoso protector al que, a lo largo de la correspondencia, aprende a amar y a odiar.

De nuevo nos encontramos con una novela cuyo aspecto transtextual principal es la forja de una escritora. La decisión de Jerusha de convertirse en autora no excluye, como en el caso de *Mujercitas*, vacilaciones y dudas. Jerusha sabe que su realización y su independencia económica pasan, indefectiblemente, por

el desarrollo de sus cualidades literarias. Ella conoce su talento natural, pero sabe que requiere un aprendizaje, y que la escritura no es un pasatiempo: ha de tomarse en serio las exigencias de la profesión a la que aspira y así se lo dice a su benefactor. Jerusha le mantiene informada acerca de sus progresos espirituales, de refinamiento intelectual, de conocimientos literarios, de lecturas. Así, el primer día, le cuenta:

*“Lo que me mortifica del colegio es que crean que tengo que saber una barbaridad de cosas que nunca he aprendido. Hay veces en que, al ver tantas y tantas cosas como ignoro, me dan ganas de llorar. Ahora, cuando las niñas tratan de asuntos que yo no conozco, las escucho en silencio y luego los busco en la enciclopedia para estudiármelos.*

*El primer día cometí una torpeza espantosa. Alguien dijo algo de Mauricio Maeterlinck y yo pregunté si era alguno de los estudiantes de primer año.” Mi respuesta ha corrido por todo el colegio, y ahora hay muchos niños que se burlan de mí (p. 26)*

Poco a poco Jerusha va a adquiriendo seguridad lectora. Le entusiasma —cómo no— Shakespeare, especialmente *Hamlet*; aprende a recitar, lee a Stevenson. Pero pronto no es suficiente la información literaria o la soltura que va adquiriendo en temas culturales. Necesita referentes propios; modelos a los que dirigirse. Y lo curioso es que en los modelos busca la intensidad literaria, pero al mismo tiempo la clave de la relación entre vida, conocimiento y obra. Por eso siente entusiasmo por las hermanas Brönte. Le admira la capacidad de estas mujeres, que sabe poseedoras de una vida de re-

clusión y alejamiento, como por otro lado de muchas mujeres, para reflejar en libros la complejidad de la vida. Así dice de Emily:

*¿Cuál cree usted que es mi libro favorito?. ¡Bueno!. Quiero decir en este momento, ya que cada tres días suelo cambiar de opinión.*

*¡"Cumbres borrascosas"! Emilia Brontë, cuando lo escribió, era muy joven aún, no había conocido nunca ningún hombre, ni había atravesado jamás los límites del cementerio de Haworth...¿Cómo entonces pudo inventar a ese Heathcliffe?.*

*Yo no podría hacerlo. Soy bastante joven, y si no hubiese salido del asilo John Grier, creo que no habría sabido nunca lo que es la vida. (p. 63).*

Pero el entusiasmo mayor se lo suscita Charlotte Brontë con su *Jane Eyre*. Aquí comenta la necesidad de utilizar un lenguaje adecuado a las situaciones reales (lo que los clásicos llamaban "decoro"), la viveza de la acción:

*He estado la mitad de la noche despierta leyendo "Jane Eyre". ¿Es usted lo bastante viejo como para acordarse de lo que pasaba hace ochenta años?. Si es así, ¿es verdad que la gente hablaba de esa forma tan protocolaria y perfecta?.*

*La altiva Lady Blanca, dice a su mayordomo: "Termina tu insulsa charla y cumple mis órdenes, bribón". El señor Rochester, hablando del firmamento le llama "Techo de metal". Y toda esa parte referente a la loca que ríe como una hiena, prende fuego a las cortinas del lecho y rasga y tritura los velos de desposada, es dramatismo puro. Sin embargo, todo ello no ha impedido que me la lea de un tirón.*

*No me explico cómo puede existir una joven capaz de escribir un libro así, especialmente si se ha educado en un colegio. Hay algo que me seduce en esas Brontë. Todos sus libros tienen una vida y un espíritu que no sé de dónde lo han sacado. Cuando leí las peripecias que le ocurren a Jane en el Asilo, sentí una emoción tan profunda que tuve que salir a dar un paseo para serenarme. (p. 120-121)*

Pero el lector percibe también un guiño suplementario: las novelas que se comentan y que se citan son el entramado sobre el que se construyen las propias. Así, los pasajes del Hospicio de Jane Eyre son el modelo literario de la propia Jean Webster. Este modelo se transforma a partir de la ironía, incluso del sarcasmo, que Webster pone en la boca de su protagonista. Jerusha reivindica el modelo de la huérfana literaria, pero convierte el desvalimiento en valor y empuje; no en un lastre, sino en una mayor libertad. En esta utilización literaria del modelo del huérfano planea la influencia, nuevamente, de Dickens. Jerusha no tiene familia, ha crecido en un asilo, como Oliver Twist, y ha de depender de un protector misterioso, como el protagonista de *Great Expectations*. Sin embargo, este modelo melodramático se convierte aquí en un modelo irónico, muy metaliterario, por la vocación de escritora de Jerusha. Así se da cabida a varios objetivos, muy curiosos e interesantes en 1912: desarrollar sus aptitudes naturales, seguir los pasos de los escritores a los que lee y, por último, conquistar la independencia y autonomía personal que nunca ha tenido.

Sin embargo, además de estos mode-

los existen otros. Se ha señalado la relación de *Papaíta piernas largas* con la leyenda clásica de Pígmalión, - curiosamente, el *Pygmalión* de Bernard Shaw se publicó el mismo año que *Papaíta piernas largas*, 1912. Pero hay otro modelo muy curioso y que Webster no menciona: la *Pamela* de Richardson. *Pamela or Virtue Rewarded* es una novela epistolar publicada en 1741 y recoge las desoladas cartas de esta muchacha a su protector, que la mantiene recluida al cuidado de una siembra alcahueta. La joven, desde su exilio, le va comunicando por carta los progresos de virtud que hace y que convierte a su amo, al final de la novela, en su devoto y amante marido. Pues bien, Jerusha, pese a su sensación de títere dominado por la tiranía de su protector, acaba también convirtiendo a éste en su devoto y leal esposo. Las cartas enviadas desde el encierro, la lejanía del protector, el modelo de virtud que se proponen ambas heroínas -honor y castidad en Pamela; inteligencia e independencia en Jerusha- se acaban imponiendo en la vida de ambas protagonistas.

### Una "niña bien" con los parias

El tercer libro a analizar es el más desconocido por el lector actual, ya que, como hemos dicho, no se ha reeditado jamás ni mucho menos se ha realizado de él ninguna película. *Maribel y los elefantes* fue publicado por editorial Agora en 1945 con el valor añadido de unas extraordinarias ilustraciones del pintor Ramon Rogent. *Maribel y los elefantes* es uno de las pocas obras de los años cuarenta consideradas de interés, como recuerda Jaime García Padrino en *Libros para niños en la España contemporánea*.

Sin embargo, su autora, María Luz Morales, es hoy poco recordada y merecería una pronta reivindicación. Escritora, ensayista, periodista y activista cultural desde antes de la guerra civil, su cultura y sus saberes incluían varios campos (fue, por ejemplo, la única mujer, que participó en los famosos Cursos de Cine en la Universidad de Barcelona en 1931); y la única mujer que ha dirigido el diario *La Vanguardia*, durante la guerra civil. En la posguerra, como infatigable trabajadora que era, prodigó sus colaboraciones en diversos ámbitos de prensa y editoriales. La literatura infantil de esa época le debe, ni más ni menos, que la mayor parte de adaptaciones de clásicos de Editorial Araluce.

*Maribel y los elefantes* formaba parte de un proyecto más ambicioso que no llegó a cuajar; así lo anuncia la autora en la solapa del libro, donde se prometen nuevas aventuras de Maribel. No sabemos si los otros "maribeles" hubieran supuesto el mismo ejercicio transtextual que supone *Maribel y los elefantes*. En esta obra no se cita ningún libro ni ninguna lectura que lea la protagonista, como en *Mujercitas* o *Papaíta piernas largas*; no estamos ante la forja de ninguna escritora, como el caso de Jerusha Abbot o de Jo March. *Maribel* nos ofrece el ensueño de una lectora, que se dedicará en cuerpo y alma a un sólo libro: *Kim*, de Rudyard Kipling, una obra publicada en 1901. *Maribel y los elefantes* reelabora la novela de Kipling.

*Maribel* es una niña de buena familia sin proyectos definidos. En el primer capítulo la vemos haciendo los deberes en compañía de su hermano y vigilada por su "miss". En un momento de descanso se zambulle en la lectura de *Kim*:



Abrió el libro y leyó, leyó largo rato, acaso horas enteras, hasta que los nervios se le aflojaron y cesó el cosquilleo de los pies y las manos (...) No era un cuento lo que leía, sino una novela extranjera que se desarrollaba en la India. Su autor, Rudyard Kipling, retratado en la primera página, tenía unos espesos bigotes que a Maribel no le gustaron nada. En cambio, el héroe le encantó.

El héroe era un niño vagabundo, más listo que el hambre; su nombre era Kim; le llamaban también el Amigo de todo el Mundo. Recorría los caminos del vasto y misterioso país acompañando a un santón mendicante que iba en busca de un río prodigioso. (...) (p.12-13)

Pero a partir de una travesura del hermano, que recorta unos elefantes de la ilustración del libro de "Historia Natural", la magia empieza a desarrollarse y Maribel aparece en el seno de *Kim*. De repente, se encuentra en la India y su misión es liberar a los elefantes de su yugo en compañía de Kim. A partir de ahí, *Maribel y los elefantes* va siguiendo, más o menos, los episodios que componen *Kim*; pero, sobre todo, el elemento conductor del libro es el apasionante personaje de Kipling. Maribel recorre los mercados, vive en un harén y mil cosas más, hasta que, ya en el último capítulo, vuelve a aparecer en el cenador de su casa, con su hermano, con su "miss" y con sus elefantes recortados la misma noche en que todo empezó. La delicada señorita crecida entre algodones se convierte en la compañera de Kim, una mezcla de pícaro y místico. Es un referente curioso para la educación no sólo literaria, sino también espiritual e ideológica de una "niña bien". La búsqueda de la libertad

para los elefantes, la trashumancia, el sentido espiritual del viaje y la vida nómada de Kim crean un auténtico espacio de reflexión en la vida de la protagonista. El carácter cíclico del libro -la vuelta al cenador al final del relato - no supone la recuperación de su vida anterior, sino el avance en espiral hacia un crecimiento espiritual de su protagonista; un viaje interior realizado de manos de la literatura. Como en *Mujercitas*, el regreso a lo conocido sirve como constatación del cambio y no como eterno retorno a lo ya conocido. Una vez más, la descripción de la formación de una adolescente.

Desde el punto de vista de la trans textualidad, *Maribel y los elefantes* es un ejemplo claro de lo que Genette (1.962) denomina hipertextualidad. Esta novela mezcla dos historias, una dentro de otra, de la que es deudora, en un artificio que en otro lugar hemos llamado "injerto". Se trata de dos relatos que se cruzan, que se entremezclan, de manera que los personajes y la acción del texto A (hipotexto) se "injerta" en el texto B o hipertexto. Para crear una historia dentro de otra, Maribel utiliza un recurso muy frecuente en la literatura fantástica: el relato circular en que un personaje parte de su realidad cotidiana, "cae" en lo fantástico, y vuelve a la realidad casi en el mismo momento en que cayó, aunque haya vivido dilatadas aventuras. Esta "suspensión de tiempo" es un motivo recurrente en la literatura tradicional (por ejemplo, en la historia del abad que vuelve al convento tras un breve paseo y descubre que han transcurrido mil años.) La "caída" en otro mundo es también un tributo al género fantástico, como ya señalaron J. Held o J. Díaz Armas. En *Maribel y los*

*elefantes* se produce a través de un libro, que es el punto de inflexión entre la literatura fantástica y la metaliteratura.

### Conclusiones

Al principio de este artículo presentábamos los dos ejes de nuestro análisis: el valor de estas tres novelas como “textos en textos” y su postergación como clásicos juveniles. A la hora de cerrarlo, se confirman muchos interrogantes y, en cambio, quedan abiertos otros que muestran la fecundidad del terreno elegido.

Hemos visto cómo los libros analizados confirman el juego intertextual, “quijotesco” que mencionábamos en las primeras páginas. Las novelas citadas en las narraciones actúan como eslabón de realidad entre el lector y el personaje de ficción. Jerusha o Jo, personajes de ficción, citan *Ivanhoe* o las obras de las Brontë, que pertenecen al mundo real de los lectores. Éstos, en un juego de espejos, parecen convertirse en personajes tan ficticios como las protagonistas de los libros que tienen entre las manos. Por lo que respecta a los libros parafraseados, es decir, aquellos que se constituyen en modelo, implícito o explícito —*Jane Eyre*, o *Pamela*, o *Ivanhoe*— entran en lo que Genette denomina relación architextual, es decir, la pertenencia a un mismo género o modelo que el lector puede o no reconocer. Pero hay que observar que casi todas las obras referenciadas pertenecen a la tradición anglosajona. Tanto L.M. Alcott como J. Webster citan solamente autores de su propia cultura (si exceptuamos el caso de Maeterlinck que hemos visto más arriba). Pero incluso M.L. Morales presenta en *Maribel y los elefantes* un libro de la misma tradición,

*Kim*, que no es particularmente popular entre los lectores españoles. (De hecho, parece que hubo una traducción al español en 1944, a cargo de J. I. Croselles; seguramente la primera, y muy posiblemente la que conoció María Luz Morales) Los anglosajones suelen moverse exclusivamente en su propia tradición cultural, aún a riesgo de descuidar otras, como ha podido comprobarse en Harold Bloom y su canon, occidental o infantil, pero además, han sido y son divulgadores potentes. No hay más que recordar, como Lluch (2002), el número de versiones cinematográficas de literatura infantil que llevan el sello americano. Toda esta asunción de una tradición lleva también a interrogantes acerca de qué referencias encontraríamos en los textos más conocidos por los lectores de nuestra propia cultura.

La cuestión del canon nos permite también elaborar otra nueva hipótesis. El olvido o la tergiversación de los libros que hemos revisado aquí, ¿no cuestionan los principios por los que se construye un canon?, ¿a qué creencias obedece la crítica o qué baremos se establecen para considerar un libro como clásico?. Como hemos dicho ya, las “novelas femeninas” o “novelas para niñas” difícilmente se consideran una posible corriente dentro de los clásicos juveniles. Así, en las novelas de aventuras del XIX —clásicos juveniles indiscutidos— un héroe se enfrenta a peripecias arriesgadas, un campo vetado a las protagonistas femeninas. También el *Bildungsroman*, otro género reivindicado como clásico juvenil, se considera también género de protagonista masculino, como se puede comprobar en la inicial *Wilhelm Meister*

de Goethe, o en la epigonal *The Catcher in the Rye*, de Sallinger. En cambio, los ejemplos femeninos de este tipo de novela son prácticamente inexistentes. Éste es un aspecto muy poco señalado por la crítica, como recuerda J. Portell, (2004) y que debería propiciar nuevas interpretaciones. El presente trabajo ha pretendido también mostrar que este sector olvidado, despreciado y marginado, muy a menudo ridiculizado, que eran los libros para niñas, ofrece lecturas en claves sorprendentes e interesantes. Estos libros, que surgen también en el XIX, que esbozan diferentes tradiciones según el país de origen, y que balbucean buscando una grieta propia entre una literatura dirigida a los muchachos, no han recibido de la crítica más que escasa atención. La novela para niñas, enseguida superpuesta a la novela rosa, despreciada como producto que busca un lector específico, aparece considerada como una de las

sub-culturas propias de la mujer, que se mueven en los márgenes de la gran cultura, como recuerda D. Juliano. De momento, la revisión de *Mujercitas*, *Papaíto piernas largas* o *Maribel y los elefantes* puede hacernos reflexionar acerca de los hallazgos que se esconden en los terrenos de la marginalidad.

(1) Utilizo para las citas las siguiente ediciones: *Mujercitas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1999. *Papaíto piernas largas*, Madrid, Gilsa Ediciones, 1952 y *Maribel y los elefantes*, Barcelona, Agora, 1945. *Little women* ha sido llevada al cine más de una docena de veces y en numerosos países, desde una versión de 1917, dirigida por Alexander Butler. De *Daddy Long Legs* se hizo una primera versión en 1919, dirigida por Marshall Neilan, pero quizás la más famosa –y la más acaramelada– sea la de Jean Negulesco, de 1955, un musical protagonizado por Leslie Caron y Fred Astaire.

### Referencias bibliográficas.

- Alkalay-Gut, K. “Jean Webster (July 24, 1876-June 11, 1916)” en <http://karenalkalay-gut.com/index.html>
- Bloom, L. (1994) *The Western Canon*. Trad. Esp. *El canon occidental* Barcelona, anagrama, 1995. trad. Damián Alou.
- Bloom, L. (2001) *Stories and Poems por extremely Intelligenbt Children of All Ages*. Trad. Española: *Relatos y poemas para niños extremadamente inteligente* Barcelona, Anagrama, 2002. Damián Alou
- Dawson, J. (2003) “Little women out to work”, *Childreen’s Literature in Education*, vol. 34, n. 2, june 2003, p. 11-130.
- Díaz Armas, J. (2002) “Las puertas de acceso a lo maravilloso” en *Lazarillo*, n. 7, p. 16-27.
- Díaz-Plaja, A., “Les reescriptures a la literatura infantil i juvenil dels últims anys”, en T. Colomer, *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*. Barcelona, ICE de Universitat Autònoma, 2002., p. 147-160.
- García Padrino, J. (1992): *Libros y literatura en la España Contemporánea*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

- Garralón, A. (2001) *Historia portátil de la literatura infantil*. Madrid, Anaya.
- Genette, G. (1962) *Palimpsestes*. Trad. Esp. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989. Trad. Celia Fernández Prieto.
- Foster, S. y Simmons J. (1995). *What Katy read*. Iowa, Iowa University Press.
- Juliano, D. (1998) *Las que saben. Subculturas de mujeres*. Madrid, Horas y horas.
- Lluch, G. (2002) : "Literatura infantil y globalización". En *CLIJ*, n. 152, septiembre, p. 44-54.
- Mackey, M. (1998) "Little women" go to market: shifting texts and changing readers", *Children's Literature in education* vol, 29, n. 3, sep. 153-173.
- Portell, J. (2004) "Clàssics, què i per què?", n *Faristol*, 49, juny.3-5.