

HISTORIAS DENTRO DE LA HISTORIA: DOS CASOS DE METAFICCIÓN EN LA LIJ

(SIETE HISTORIAS PARA LA INFANTA MARGARITA,

DE M. A. FERNÁNDEZ-PACHECO Y LA PRINCESA MANCA, DE G. MARTÍN GARZO)

ANTONIA MARÍA ORTIZ BALLESTEROS, FACULTAD DE EDUCACIÓN DE TOLEDO UCLM

RESUMEN: El trabajo reivindica el uso de la literatura infantil y juvenil en las aulas señalando su contribución a la competencia lecto-literaria de los alumnos. Para ello, se propone una selección de obras que satisfagan las mismas condiciones estéticas que se exigen a la literatura de adultos. A través de dos ejemplos, *Siete historias para la infanta Margarita* de M. A. Fernández-Pacheco y *La princesa manca*, de G. Martín Garzo, se comprueba que recursos aparentemente difíciles y propios de la novela experimental, como es la *metaficción*, pueden, por su presencia en la literatura infantil y juvenil, favorecer que el joven lector se convierta en un receptor activo, retándole a participar con lo que espera y también aportando otras lecturas realizadas. Además, se defiende que estas obras poseen también una recepción entre el público adulto, demostrando que no hay más que una literatura. **Palabras clave:** Literatura infantil y juvenil – metaficción – intertextualidad – educación literaria. **ABSTRACT:** This paper asserts the use of child and youth literature in the classroom. Remarking its contribution to the students' competence of literary reading. In order to do so, we select some literary works that share the same conditions that are found in adult literature. We propose two works, *Siete historias para la infanta Margarita*, by M. A. Fernández-Pacheco and *La princesa manca*, by G. Martín Garzo. They contain some apparently difficult resources such as metafiction, which belongs to the experimental novel and which may lead the reader towards active reading, challenging him to improve his reading skills. What is more, these types of works are also welcome among adults, showing there is just one literature. **Keywords:** Child and youth literature – metafiction – intertextuality – literary education.

I. A VUELTAS CON LA CALIDAD DE LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL-LIJ

Aunque hace ya algunas décadas que los investigadores están reivindicando el valor de la literatura infantil y juvenil (en adelante LIJ) como producto estético, y no exclusivamente su interés formativo (Cerrillo y Sánchez, 2006), todavía hoy encontramos quien cuestiona la calidad de la producción que, de manera general, se destina y lee el público entre 6 y 14 años. Frecuentemente se considera que las exigencias estéticas que deben hacerse a este tipo de literatura han de verse reguladas e incluso limitadas por las características de los receptores, presumiendo en ellos una carencia de sensibilidad que está muy lejos de la realidad. El problema se agrava porque la selección de las obras no la realiza el lector mismo, sino los llamados *mediadores* (editoriales, padres, docentes, bibliotecarios...), que a veces no tienen la voluntad de realizar una selección acorde a criterios estético-literarios e incluso, en el peor de los casos, no

tienen suficiente capacidad ni preparación para ello, aunque les reconozcamos su interés por hacerlo. Como señalan Cecilia Bajour y Marcela Carranza (2006):

Si observamos la historia de los estudios sobre literatura infantil y muchas de las formas actuales de abordarla, veremos que es infrecuente que la mirada literaria esté puesta en juego. Esto tiene mucho que ver con las marcas de origen de esta literatura. Desde su nacimiento la literatura infantil estuvo embarcada en lo formativo entrelazado con el deleite, como decía Perrault en la introducción a los cuentos de *Mi madre la oca*. Si el deleite en la lectura está más del lado del arte y del juego, y lo formativo, más del lado de los intereses educativos, podríamos decir que en la tensión entre ambos bandos, la mayoría de las veces, de las maneras más variadas, salió ganando el educativo. Es que la infancia, desde que empieza a ser mirada como algo distinto en la corriente de la vida (no mucho más de doscientos

HISTORIAS DENTRO DE LA HISTORIA: DOS CASOS DE METAFICCIÓN EN LA LIJ

(SIETE HISTORIAS PARA LA INFANTA MARGARITA, DE M. A. FERNÁNDEZ-PACHECO Y LA PRINCESA MANCA, DE G. MARTÍN GARZO)

años a esta parte), es una porción del tiempo humano que razonablemente es vista como la de los aprendizajes. La cuestión es en nombre de qué y bajo qué formas se promueven esos aprendizajes. En el caso de la literatura infantil, muchas veces ha sido a costa de la libertad del lector.

Surge así una oposición entre lo comercial (también lo didáctico) y lo literario (Lluch, 2006: 36) que, en el caso de la LIJ, debería ser objeto de particular reflexión, por cuanto la voluntad de quienes acercan los textos a los jóvenes lectores no tendría que convertirlos en consumidores indiscriminados de productos “literarios”, sino desarrollar en ellos un hábito lector paralelo a su educación literaria, incidiendo por tanto de forma integrada en la competencia lecto-literaria.

Lo dicho pretende hacernos cuestionar hasta qué punto quienes nos dedicamos a la literatura de manera profesional realizamos un trabajo que atiende, por un lado (desde la vertiente crítica e investigadora), a contemplar la LIJ como objeto de análisis (y no solo de consumo) pero también, (desde la práctica docente) a seleccionar de manera rigurosa la relación de títulos que recomendamos en las aulas y que, en consecuencia, contribuyen a la creación del intertexto individual de cada uno de nuestros estudiantes (Mendoza, 2001).

Aunque en la teoría pocos se atreven a defender que las exigencias para el uso en el aula de un texto de LIJ deban ser distintas a las que se reclaman a uno perteneciente a la literatura canónica, en la práctica, cuando se seleccionan libros para los jóvenes lectores, los requisitos estéticos quedan en un segundo plano y el análisis que se lleva a cabo sobre las obras se minimiza, limitándose a incidir en aspectos superficiales que no contribuyen a la formación literaria de los alumnos. Hay incluso quienes pretenden justificar este trato *cuasifrívolo* denunciando la escasez de obras de LIJ que puedan satisfacer la calidad requerida. En estas circunstancias, la LIJ se limita a favorecer el hábito lector, mientras que a los textos del canon clásico se les encomienda la siempre noble tarea de la educación literaria.

Ni que decir tiene que el resultado de esta injustificada disociación es completamente ne-

gativo. Implica reconocer, de partida, que con la LIJ no podemos formar lectores competentes pero también la ineficacia de los clásicos para crear hábito. El resultado es que los alumnos leen literatura canónica en las aulas y abandonan la lectura en su tiempo de ocio (porque vinculan lo literario a lo escolar) o bien concluyen su formación básica preparados exclusivamente para devorar *best-seller* en el tiempo de ocio, alimentando las arcas de ciertas editoriales que conocen cuáles son las claves para atrapar a lectores “fáciles” e ingenuos, con escasa formación literaria y por tanto exigencias mínimas. Un nuevo peligro acecha así a nuestros jóvenes lectores, ahora que habíamos superado el miedo a introducir la LIJ en las aulas: la escasa contribución que realizan algunas obras LIJ al desarrollo de la competencia lecto-literaria.

Sin embargo, la premisa de que la LIJ no pueda recoger los preciosismos y calidades que convierten a un relato en literario es completamente falsa (como también que la lectura exclusiva de clásicos entorpezca la creación de hábito lector). Los elementos habituales de cualquier narración están presentes en la LIJ por necesarios y la permeabilidad de esta literatura específica a la experimentación es la misma que la de la literatura de adultos; no evoluciona al margen, sino con ella. Un ejemplo es el que traemos a colación: la presencia de la *metaficción*. A través de un breve análisis queremos mostrar que la LIJ sigue las mismas tendencias que la literatura de adultos pero, además, los retos que algunas formas “experimentales” plantean al joven lector le resultan de un innegable valor formativo, por lo que deberíamos renunciar a considerar la LIJ como un conjunto de obras simples, sencillas, planas y por tanto carentes de calidad literaria. Al contrario, convendría estudiar sus potenciales teóricos de cara a una mayor rentabilidad en el trabajo práctico en las aulas y condicionar su presencia al cumplimiento de estos.

2. LIJ Y METAFICCIÓN

Aunque los estudios sobre la *metaficción* son numerosos en el campo de la teoría y la crítica literarias, los que se circunscriben a la LIJ resultan

más escasos. En general, el término se vincula a lo experimental pero no siempre aparece claramente delimitado. Puesto que nuestro interés reside en mostrar que los mecanismos que le son propios están presentes también en la LJ y cómo contribuyen de manera eficaz a la educación literaria de los alumnos (en sus distintos niveles), comenzaremos destacando aquellos trabajos que han abierto camino, en concreto, los de Lucía Borrero (2000), Juan Luis Luengo Almena (2002) y el más reciente de José Manuel del Amo (2010). Repasemos cada uno de ellos.

Lucía Borrero incluye la *metaficción* dentro de los “experimentos” de la postmodernidad y la define como “el tipo de ficción que pone en evidencia sus mecanismos de funcionamiento interno y reflexiona sobre sí misma” (Borrero, 2000: 6). La principal ventaja, según la autora, es que es un “antídoto contra la pasividad” y señala cuáles serían las principales características de la *metaficción*, al tiempo que pretende destacar las aportaciones a la LJ y definir las exigencias que las lecturas que se sirven de esta técnica imponen al lector. En relación a las características, señala las siguientes:

1. Circularidad narrativa o inscripción de unos discursos narrativos dentro de otros.
2. Uso simultáneo de varios focalizadores.
3. Empleo de varios planos y perspectivas gráficas.
4. Múltiples hilos narrativos que adquieren significación al entrelazarse.
5. Intertextualidad.
6. El juego y la artificialidad del texto.
7. Narrativas abiertas.

El análisis de la autora le permite finalmente, según su intención inicial,

redefinir la idea tradicional que se tiene de los libros infantiles como productos dirigidos exclusivamente a los niños, sin mayor complejidad discursiva, con un solo punto de vista, relaciones espacio-temporales simples y argumentos donde todo conflicto se resuelve. El fenómeno al cual asistimos en la actualidad traspasa los límites de

lo que se suele llamar literatura infantil y juvenil y adopta características de lo que se suele llamar literatura adulta. [...] Estas obras son de interés tanto para los niños como para los jóvenes y los adultos. (Borrero, 2000: 7).

El trabajo de Juan Luis Luengo se centra en la obra juvenil *Palos de ciego* de Eduardo Alonso (1998) y señala particularmente las relaciones que esta novela establece con el clásico *Lazarillo de Tormes*. Al tratarse de una narración en segundo grado, el autor valora la exigencia que hacen este tipo de lecturas a los alumnos, porque “este modo de leer coincide con un particular proceso de recepción productiva que obliga a la reactivación continuada de lecturas yacentes, realizadas con anterioridad” (Luengo, 2002: 90) por lo que “cobra así un particular sentido novedoso la vinculación entre *el acto de leer y el hecho de haber leído (a los clásicos)*” (Luengo, 2002: 89). Otro de los aspectos de interés es la mención del destinatario implícito que estos textos requieren, denominado aquí “lector con lecturas”, ya que solo el conocimiento de otros textos y saberes culturales adicionales permiten al receptor participar activamente. No se trata, como puede deducirse, de lecturas sencillas y fáciles sino al contrario, de auténticos retos para recordar lo que se sabe, lo que se ha leído o bien, interpretarlo a la luz de claves literarias, poniendo de relieve tanto la potencialidad didáctica de la intertextualidad como de la literatura comparada ya puestas en valor por Mendoza (1994). Así pues, coincide con Borrero en que este tipo de obras exigen un lector activo, objetivo irrenunciable de cualquier acción formativa.

El trabajo de J. M. del Amo, a pesar de focalizar su interés en la obra de Benjamín Prado *Dónde te crees que vas y quién te crees que eres*, comienza con una síntesis teórica de carácter general en la que asienta las bases para su investigación. Advierte al iniciar su trabajo de que “apenas existen términos tan controvertidos en los estudios literarios como el de *metaficción*. Se trata de un concepto equívoco, de gran complejidad, que contiene disparidad de matices y/o acepciones” (Amo, 2010: 21) y realiza un repaso al estado

actual de lo que se entiende por *metaficción*. Es de indudable interés la presentación del término *metaficción* junto a otros como *metanarración* o *metaliteratura*, en la voluntad de establecer un lenguaje unívoco que evite las confusiones y también la valoración del término desde su perspectiva histórica. Concluye que:

La mayoría de la crítica suele identificarla con una tendencia o corriente literaria y datarla a partir de los años sesenta. Por esta razón, relato metaficcional suele equipararse erróneamente con relato posmoderno.

Esta confusión se debe a que se asume, de manera casi unánime, como característica esencial de la literatura actual la consideración del texto como un artefacto o una construcción artificial (Sipe, 2008: 31). Olvidamos que esta práctica literaria, que pone énfasis sobre su propia naturaleza textual (Hutcheon, 1980), no es exclusiva de este periodo concreto, sino que ha existido desde el origen mismo del género novelístico. Sirva en este sentido como ejemplo *El Quijote*; donde se tratan, entre otros aspectos:

- El juego de narradores y autores ficticios.
- La inserción de los relatos de segundo grado.
- La autoconciencia por parte de los personajes (don Quijote y Sancho de la Segunda Parte) de su propia su identidad ficticia.
- La parodia de architextos (libros de caballerías, por ejemplo).

En realidad, por metaficción debe entenderse no un subgénero, sino una tendencia o una función inherente a toda ficción narrativa (Waugh, 1984: 5), caracterizada por el empleo de numerosos recursos narrativos y estilísticos. Bien es verdad que debe reconocerse que es en el panorama literario contemporáneo donde la práctica metaficcional se hace sistemática y adquiere mayor notoriedad. (Amo, 2010: 22).

Respecto a su presencia en la LIJ, Amo señala:

En la actualidad comienza a despuntar de manera tímida una producción literaria para jóvenes

etiquetada de metaficcional, que postula un lector mucho más sofisticado que el requerido por la narrativa de corte tradicional. Se trata de obras, como veremos más adelante, que juegan deliberadamente con el horizonte de expectativas del receptor, con el fin claro de desestabilizar su hasta ahora cómodo y poco activo papel lector, así como de dinamitar sus certezas construidas en el seno de su intertexto lector. (Amo, 2010: 22)

Se repite la idea de que la *metaficción* tiene el mérito de conseguir lectores activos, implicados en el proceso de lectura.

Dado que las posibilidades de la *metaficción* son innumerables y han sido estudiadas con profusión desde la teoría de la literatura¹, en este trabajo entenderemos que *metaficción* alude a la creación de mundos ficcionales (historias) dentro de otras ficciones (otra historia), centrándonos por tanto en la modalidad conocida como *mise en abyme*, aun admitiendo que las relaciones que mantienen unos textos con otros en la obra de referencia pueda ser bien distinta. Hemos elegido dos obras de autores que tienen entre su público (no de forma exclusiva) al infantil y juvenil para ver de qué forma participan de los descubrimientos que se realizan en la literatura de adultos. En el caso de *Siete historias para la infanta Margarita*, de M. A. Fernández-Pacheco observaremos cómo la *metaficción* se une a la *metaliteratura* e incluso permite clasificar esta obra dentro del controvertido género que es el *ciclo de cuentos*. Por su parte, *La princesa manca*, de Gustavo Martín Garzo presenta una *estructura de caja china dentro de una novela-marco* que comparte algunos rasgos que, en nuestra opinión, diferencian la *metaficción* en la LIJ de la que se produce en la literatura adulta.

3. METAFICCIÓN Y METALITERATURA EN SIETE HISTORIAS PARA LA INFANTA MARGARITA

Siete historias para la infanta Margarita toma como motivo el cuadro de Velázquez *Las*

1. Vs. una síntesis en el número 208 de *Anthropos*.

Meninas. El pintor se encuentra con el problema de que no puede realizar su trabajo por las numerosas ausencias y quejas de la infanta Margarita, quien declara abiertamente, con la espontaneidad de sus seis años, que se aburre mientras posa. Para conseguir que el pintor concluya el encargo, el rey le pide que cuenten cuentos a su pequeña, con el ánimo de distraerla. Sin embargo, no es tan sencillo, pues la infanta tiene sus propios gustos:

Durante toda mi vida, no han hecho otra cosa que contarme cuentos. ¿Y sabéis lo que os digo? ¡Que estoy harta! Yo lo que quiero oír son historias de amor.

¡Historias de amor?- preguntó, perplejo, el artista.

Sí, señor. Historias de amor como las que se ven en las comedias.

[...]

¡Ah! Pero es que yo no digo amor de “fueron felices y comieron peridices”. Yo digo amor... contrariado. (Fernández-Pacheco, 2001: 24)

A partir de ahí, el pintor consigue, con la complicidad del resto de personajes que posan en el cuadro, mantener dispuesta a la infanta mientras la luz es la adecuada para realizar el cuadro. Durante ese tiempo se suceden en los dieciséis capítulos que forman el libro las siete historias anunciadas en el título, a saber:

1. *Leyenda del enano enamorado*, que cuenta el pintor Diego Velázquez. (Cap. III).
2. *Crónica de Alcaucín y Nicolassilla*, en boca de María Agustina Sarmiento. (Cap. V).
3. *Cuento del Príncipe Jabatón*, narrada por Isabel de Velasco. (Cap. VII).
4. *Fidedigna relación de los amores de Marcela de Ulloa con un bucanero*, que relata Diego Ruiz de Ancona. (Cap. IX).
5. *Más allá de la muerte*, segunda historia que cuenta Isabel de Velasco (Cap. XI).
6. *Historia del siervo de Dios Juan Arconado*, en boca de la enana Maribárbola. (Cap. XIII).
7. *Verdadera historia del perro Salomón*, narrada por el enano Nicolás de Perusato. (Cap. XV).

El autor reserva el capítulo I para presentar al pintor y al resto de personajes del cuadro, apareciendo en el II la infanta Margarita. A partir de ahí, según puede deducirse, se suceden los capítulos alternando *capítulos-historia* (de relativa autonomía, los antes enunciados) con los *capítulos-enlace* (que realizan reflexiones metaliterarias y dan paso a la siguiente historia). Esta doble función se revela también en la extensión de los capítulos, pues mientras que los *capítulos-enlace* (IV, VI, VIII, X, XII y XIV) tienen muy pocas páginas (entre 3 y 5), los *capítulos-historia* (III, V, VII, IX, XI, XIII y XV) alcanzan entre 10 y 30 páginas. Respecto a los capítulos I y II funcionan como introducción o planteamiento, en tanto que el capítulo XVI es el desenlace. De esta forma se consigue una unidad que incluye elementos independientes de menor rango pero igualmente completos narrativamente. De hecho, desde el título, el lector puede reconocer que se enfrentará a siete historias. La sorpresa es lo que las une, destacándose:

- El *destinatario* de todas las historias: es la infanta Margarita.
- Los *receptores* de las historias: son todos los personajes del cuadro que, a su vez, se convierten también en *narradores*.
- La *presencia del mediador*: es el rey, que ordena, como solución a un problema previo, que cuenten cuentos a su hija.
- El *tema*: todas son historias de amor, porque así lo ha decidido el destinatario.
- La *finalidad*: es básicamente lúdica, entretener a la niña para que no se aburra y así permita el posado ante el pintor.

Con estas premisas comienza un juego en el que la *metaficción* (relato que incluye otros relatos) acoge un sinnúmero de complicidades *metaliterarias*, siendo la primera que: *todo relato tiene un destinatario implícito (aquí es la infanta) aunque pueden existir otros receptores (aquí los personajes) que valoran de forma diferente el hecho literario en cuestión*. La segunda inferencia, por el tipo de destinatario seleccionado (la infanta) es que *los niños son agentes activos de la recepción*,

poseen criterio y gusto para seleccionar sus propias lecturas, que no siempre están en acuerdo con los criterios de quienes eligen por ellos (mediadores; aquí el rey).

Desde la perspectiva genérica, creemos que convendría clasificar *Siete historias para la infanta Margarita* como un *ciclo de cuentos*, solo reconocido y tratado como género narrativo en el presente siglo, en opinión de M. Luisa Antonaya, quien señala también su existencia precaria en la literatura española. Esta investigadora destaca la flexibilidad de este género, relacionado tanto con la novela como con los cuentos, y lo define como “un libro de relatos breves interrelacionados por el autor de manera que el lector experimenta en varios niveles la estructura del todo, lo cual modifica su experiencia de cada una de las partes que lo integran” (Antonaya, 2000: 435). Destaca, en conexión con lo dicho en el epígrafe anterior, que “el lector desempeña un papel activo en la dinámica del ciclo de cuentos, ya que completa la tarea del autor, reuniendo las piezas para descubrir el todo” (Antonaya, 2000: 435).

Ahora bien, cabe preguntarse cuál es el todo que, en este caso el joven lector, deberá descubrir. A pesar de que la extensión de este trabajo no permite un despliegue exhaustivo de ejemplos, nos atreveríamos a afirmar que el todo lo constituye una muestra de la narrativa juvenil y de la propia literatura, o lo que es lo mismo, el autor pretende exhibir en su novela, con el mismo afán que definía a Cervantes, numerosos géneros que poseen el indudable atractivo de enraizar a los jóvenes lectores en una tradición cultural conocida (*intertextualidad*) pero también la capacidad de entretener (*función lúdica* del hecho literario). Así surgen siete relatos bien diferentes, dirigidos a un destinatario explícito (la infanta) que, sin embargo, logran conmovir a públicos bien distintos, desde el propio Diego Velázquez hasta el perro Salomón, pasando por la enana Maribárbola, el bufón Nicolasillo, el soldado Diego Ruiz de Ancona o las damas de la corte Isabel de Velasco, María Agustina Sarmiento e incluso doña Marcela de Ulloa. Porque, tercera lección de metaliteratura: *la buena literatura no entiende de edades y gusta a todos por igual*.

Para mostrar la fertilidad de la narrativa, el autor, con indudable maestría, ofrece diferentes géneros y voces. Los narradores no están elegidos al azar, sino que de alguna manera conectan con sus historias. Además, los subgéneros tampoco se repiten, sino que revelan en toda su plenitud el vasto alcance del tratamiento que un mismo tema (el amor) puede recibir en la literatura, también en la que se destina a los niños. Para comprenderlo mejor, veamos someramente las características de cada uno de estos relatos.

1. *Leyenda del enano enamorado*. (Cap. III). En esta historia, el pintor Diego Velázquez nos cuenta la historia de amor entre un enano y una dama casada, esposa de un conocido gentilhombre. Se satisface así el requisito de “amores desiguales” que demandaba la infanta Margarita y se adereza la historia con un cúmulo de malentendidos y equívocos que, finalmente, dejan la historia abierta pues, a pesar de que Diego Velázquez ofrece un desenlace, este no satisface a la niña, que precisa de aclaraciones. Tanto es así que las que el narrador le ofrece son calificadas por otro de los receptores (el enano Nicolasillo, que al parecer conoce también la historia) como falsas y sugiere un segundo final. Uno y otro ofrecen la diferencia de ser un “final feliz”, literario por tanto o un “final real”. El perspectivismo como técnica narrativa se hace presente en este relato caracterizado como *leyenda*, o lo que es lo mismo, historia que pudo ser verdad pero que la transmisión oral ha cambiado y deformado, y esto justifica tanto las dos versiones del final como que lo real y lo imaginario se unan, sin que sea posible deslindarlos y, por tanto, conocer el “verdadero” desenlace. Por eso también hay dos narradores, ambos externos y ajenos a la historia, que relatan los hechos según las noticias que otros les han dado, y las versiones podrían multiplicarse porque se trata de una *leyenda*, género de la literatura popular con marcado carácter oral.
2. *Crónica de Alcaucín y Nicolasilla*. (Cap.

HISTORIAS DENTRO DE LA HISTORIA: DOS CASOS DE METAFICCIÓN EN LA *LIJ*

(SIETE HISTORIAS PARA LA INFANTA MARGARITA, DE M. A. FERNÁNDEZ-PACHECO Y LA PRINCESA MANCA, DE G. MARTÍN GARZO)

V). El relato está puesto en boca de María Agustina Sarmiento, menina de la infanta Margarita, y narra también una historia de amor que, en lugar de tener un final abierto, presenta un final feliz. No se trata de un hecho real, como el anterior, sino una recreación literaria a partir de una “crónica provenzal del medievo”, en la que la narradora decide realizar algunos cambios, incluyendo la traducción de los nombres de los personajes para hacerlos más familiares. Se trata de la historia de amor de Alcaucín de Bokaire y Nicolasilla de Cartagena, una adaptación a partir de la historia de Aucassín y Nicolette². Se hace explícita aquí la actividad de quienes adaptan los clásicos y los ofrecen a los nuevos receptores, de acuerdo a sus características. Se trataría pues de una **adaptación o recreación** de un texto clásico.

3. *Cuento del Príncipe Jabatón*. (Cap. VII). Esta es la primera de las dos historias que se ponen en boca de la menina Isabel de Velasco. La narración entronca con los numerosos cuentos populares en los cuales, merced a un hechizo, un príncipe se convierte en un animal salvaje o un monstruo que, solo por amor de una doncella recobra su belleza original. Se trata pues de un **cuento mágico o fantástico**, a la manera de *La Bella y la Bestia*. Lo mágico y sobrenatural está presente en este relato, como también en el otro narrado por Isabel de Velasco, sin duda porque su juventud la hacen proclive a este tipo de relatos, que también son del gusto de la infanta Margarita, quien afirma que es el que más le ha gustado.
4. *Fidedigna relación de los amores de Marcela de Ulloa con un bucanero*, que relata Diego Ruiz de Ancona. (Cap. IX). En este caso, el narrador se presenta como idóneo por su conocimiento del contexto en que sucede la acción. Como soldado, se recrea en

la descripción de elementos marítimos y aventuras de piratas, lo que hacen que este relato sea uno de los más extensos. Según el narrador, se trata de un **relato verídico de aventuras**, basado en hechos que él ha conocido de primera mano, con lo que estaríamos ante un *narrador interno y testigo*, con cercanía espacio temporal: “hace cerca de un cuarto de siglo” (Fernández-Pacheco, 2001: 73). La verosimilitud es tal que todos los receptores, y también la infanta Margarita, creen que efectivamente los hechos así han sucedido aunque en el capítulo XII, Marcela, supuesta protagonista de los hechos, desmiente estos. Nos hallamos aquí también ante una reflexión sobre los límites, siempre imprecisos en la literatura, entre ficción y realidad y las licencias que los autores pueden (y deben) tomarse cuando convierten una historia en literatura.

5. *Más allá de la muerte* es la segunda historia que cuenta Isabel de Velasco (Cap. XI). Se trata esta vez de una **historia de fantasmas** o historia de miedo, en el que lo sobrenatural, desde el inicio, toma protagonismo. Aunque la joven ya ha contado otra historia, desea narrar los hechos, según afirma, para desahogarse, con lo que, una vez más, encontramos reflexiones metaliterarias, esta vez sobre la función de la literatura además de conexiones intertextuales. Compárense el texto que nos ocupa y el inicio de *El gato negro* de Poe³:

En verdad raros y en general penosos son los idilios que se vienen refiriendo aquí, pero os juro que ninguno tan fuera de lo común, ni tan doloroso, como el que *me dispongo a narrar*.

Me he dicho a mí misma a menudo que jamás se lo contaría a nadie, ya que se trata de acontecimientos, de una parte, rigurosamente íntimos, y de otra, misteriosos en extremo, de modo que

2. Los interesados en esta historia pueden consultar el trabajo de García Pradas, Ramón (2003): “Aucassín y Nicolette o la inversión en el rol de géneros”, *EPOS XIX*, 151-164.

3. Las cursivas son nuestras, para realzar las convenciones del género.

HISTORIAS DENTRO DE LA HISTORIA: DOS CASOS DE METAFICCIÓN EN LA LIJ

(SIETE HISTORIAS PARA LA INFANTA MARGARITA, DE M. A. FERNÁNDEZ-PACHECO Y LA PRINCESA MANCA, DE G. MARTÍN GARZO)

siempre dudé que resultarían creíbles, al tiempo que temía el escándalo que pudieran provocar.

Pero la tristísima relación que acabamos de oír me ha emocionado tanto, que es como si se hubiera roto, dentro de mí, la esclusa que retenía el sentimiento, que ahora fluye incontenible y, por primera vez en mi vida, *siento la necesidad de aliviarme* revelando lo que hasta hoy habría permanecido celosamente oculto. (Fernández-Pacheco, 2001: 107).

No espero ni pido que alguien crea en el extraño aunque simple relato *que me dispongo a escribir*. Loco estaría si lo esperara, cuando mis sentidos rechazan su propia evidencia. Pero no estoy loco y sé muy bien que esto no es un sueño. Mañana voy a morir y *quisiera aliviar hoy mi alma*. Mi propósito inmediato consiste en poner de manifiesto, simple, sucintamente y sin comentarios, una serie de episodios domésticos. Las consecuencias de esos episodios me han aterrorizado, me han torturado y, por fin, me han destruido. Pero no intentaré explicarlos. Si para mí han sido horribles, para otros resultarán menos espantosos que barrocos. (Poe)

6. *Historia del siervo de Dios Juan Arconado* (Cap. XIII). A partir de un suceso ciertamente curioso, la ocultación de un clérigo en un arcón para huir de una dama que le acosaba, la enana Maribárbola nos narra un **relato de santos con base histórica** que, según afirma, por lo que incluye la datación precisa de la muerte del protagonista: 1578. La historia, que es la que menos gusta a la Infanta (Fernández-Pacheco, 2001: 137), pretende ser, ante todo, edificante y moral. Encontramos aquí una nueva reflexión metaliteraria: *los receptores, y más si cabe los infanto-juveniles, no buscan aprender ni adoctrinarse, sino divertirse*. Cuando se pretende disfrazar el objetivo fundamental de un texto (educar) con ropajes literarios, el lector lo nota y deduce la falsedad del producto, de ahí que la infanta rechace esta historia y la valore como “falsa”.
7. *Verdadera historia del perro Salomón*, narra-

da por el enano Nicolás de Perusato. (Cap. XV). Este relato ya había sido publicado de forma independiente. Todos los personajes que aparecen en el cuadro han contado ya sus historias a la Infanta, excepto el enano Nicolasillo (aunque había participado en la primera) y el mastín Salomón. Fernández Pacheco atribuye al bufón la capacidad de entender el lenguaje de los animales y al perro la de expresarse, análogamente a lo que hace Cervantes en *El coloquio de los perros*. De esta forma, Nicolasillo se convierte en “traductor” de la historia que, si pudiera, hubiera contado el perro. Volvemos a encontrar reflexiones metaliterarias, esta vez sobre la tarea del escritor que, en casos como este, tiene el deber de dar a conocer historias que otros le han transmitido o que son necesarias, haciendo uso generoso de su peculiar capacidad. Estamos ante un **relato fantástico con ingredientes históricos**, en el que incluye a personajes como Quededo o al conde duque de Olivares junto a elementos mágicos (hechizos, hadas...). El motivo es de raíces populares: un muchacho, de forma voluntaria y por amor, pide como deseo convertirse en animal, simplemente para poder estar con su amada, de forma análoga a como sucede en *La sirenita* o en la “Historia de Raquel” de *La princesa manca*. Lamentablemente, se arrepiente de la impetuosa decisión cuando ya es tarde y nada sale como se pensó.

4. METAFICCIÓN EN LA PRINCESA MANCA

El segundo caso que nos ocupa, *La princesa manca*, de Gustavo Martín Garzo, ha obtenido de la crítica especializada más atención que *Siete historias para la infanta Margarita*, de ahí que remitamos al interesado a los artículos de Vilches (1999) o Senís (2005). En el primero, la autora realiza un estudio bastante completo de la obra y reivindica su uso en el aula. En el segundo, se cuestiona la lectura de la obra desde un único receptor (el infantil) y se analizan sus características a partir de un nuevo enfoque, el que permite una lectura como obra destinada a adultos.

HISTORIAS DENTRO DE LA HISTORIA: DOS CASOS DE METAFICCIÓN EN LA *LIJ*

(SIETE HISTORIAS PARA LA INFANTA MARGARITA, DE M. A. FERNÁNDEZ-PACHECO Y LA PRINCESA MANCA, DE G. MARTÍN GARZO)

Para quienes no conozcan la pieza, resumiremos algunos de los rasgos. Sobre el género, Vilches destaca que las reseñas “sobre *La princesa manca* no se ponen de acuerdo a la hora de encajillar el libro y se habla de novela, de cuento, de relato, de texto, de su relación con la narración popular” (Vilches, 1999: 98) aunque ella apuesta por una “novela de iniciación” (Vilches, 1999: 99). Senís se refiere a la obra siempre como una *novela* aunque en su estudio establece paralelos con el *Sendebär*:

es innegable que, ya desde su comienzo, *La princesa manca* revela lazos con un amplio corpus narrativo que abarca varios siglos y países, tradiciones y civilizaciones diversas, y con una manera de narrar peculiar y reconocible, sujeta a unos convencionalismos que también lo son. Por eso creemos interesante leerla a la luz de estas tradiciones. [...] para llevar a cabo dicha lectura hemos elegido la cuentística medieval española y en concreto una obra (*Sendebär*). (Senís, 2005: 392).

Bien es verdad que cuando se presentan las similitudes, se señala la presencia de un *marco*, con lo cual, implícitamente, nos estamos refiriendo al modelo metaficcional en el que un relato superior acoge a otros de menor nivel.

En fechas posteriores, Llanos Navarro califica la obra de *libro de cuentos*:

La princesa manca es un libro de cuentos cuya estructura nos remite a las más remotas colecciones de relatos imbricados uno sobre otro, o dispuestos al modo de las muñecas rusas, o bien enmarcados en la excusa de los caminantes que entretienen su reposo con el placer de narrar o escuchar historias. Pero la adscripción de esta obra al ámbito del cuento tradicional va más allá de aspectos formales, pues el autor logra dotar a todos los elementos narrativos de las características propias de este género antiguo (espacio y tiempo inconcretos, personajes-tipo, univocidad del narrador —pese a que varíe quien cuenta—, presencia de lo mágico y otros elementos temáticos perfectamente constatables en los cuentos de Andersen o los Grimm), creando así un relato

capaz de evocar en el lector adulto las sensaciones de inquietante atracción y curiosidad que presidían en su infancia los avatares de los héroes recreados por sus mayores. (Navarro, 2007)

La historia comienza cuando Esteban, un joven leñador, encuentra a un anciano y, movido por su buen corazón, decide satisfacer su hambre voraz. Cuando no le queda ya nada que ofrecerle, el misterioso personaje desaparece prometiéndole que le pagará en ese mismo lugar cuando pase un mes y dejando olvidado un cofre, en el que Esteban encontrará una delicada manita con vida propia. A partir de ahí, y siendo la relación del joven con esta mano la historia-marco, se sucederán otras historias. Primero, al encontrarse con unos pastores y un estudiante, que relata la *Historia de Solimán*. En ella, toma la palabra un marino que también se hace narrador de un sueño en el que, a su vez, aparece un jardinero que también cuenta un relato. Cuando termina la de Solimán comenzará la *Historia de Raquel*, en el capítulo VIII, a la que seguirá *la de los dodos* (capítulo X).

Igual que van cambiando las voces, también los espacios y los tiempos son diversos aunque, a diferencia de *Siete historias para la infanta Margarita*, aquí el género al que pertenecen todos los relatos permanece invariable, dentro de un mundo mágico propio de los cuentos populares maravillosos pero la metaficción, como reconoce Senís al final de su trabajo, es innegable:

Estas historias de Marta y Fernando que figuran en el título esconden un artificio metanarrativo, pues son tanto los acontecimientos que viven ambos personajes como las historias que se cuentan el uno al otro y que ayudan a conformar el mapa verbal y sentimental en que se sitúa su cotidianeidad. Intercaladas dentro de una historia principal, estos relatos hacen de la novela otro ejemplo de narración marco y otra muestra del amor que Gustavo Martín Garzo parece tener por la narración. Un amor que se plasma con gran belleza y sencillez en *La princesa manca*. (Senís, 2005: 402)

5. ACABAR POR EL PRINCIPIO

Tras este breve repaso podemos ya echar la vista atrás y contrastar si las dos piezas seleccionadas, bien distintas entre sí, pero ambas con presencia metaficcional, poseen las características que Borrero señalaba propias de estas obras. Efectivamente así es, como también la validez de las mismas para cualquier público. Así mismo, podemos ratificar que en efecto, una y otra obligan al lector a situarse en una posición activa, merced al uso de la intertextualidad, particularmente vinculada a la tradición literaria, en donde los clásicos ocupan un lugar preferente.

Admitir que ambas hacen gala del artificio de la metanarración con la riqueza que creemos queda demostrada nos lleva a desmentir que sea difícil seleccionar obras destinadas al público infanto-juvenil con calidad estética contrastada. Además, el hecho de que *La princesa manca* posea, como ha demostrado Senís, dos lecturas y pueda dirigirse a dos receptores, nos lleva a valorar las obras en lo que son, y no, de forma limitada, solo por el destinatario. También en *Siete historias para la infanta Margarita* existían varios receptores (la infanta-niña y los personajes del cuadro-adultos), luego ambas comparten esta característica. Por otro lado, sin duda el rasgo más notorio en los dos textos seleccionados es la presencia de intertextualidad, muy abundante y arraigada en la tradición cuentística medieval en el caso de *La princesa manca* pero igualmente fértil en la obra de Fernández-Pacheco, como revelaría un estudio más en profundidad que el que este trabajo permite. A todo lo dicho nos gustaría añadir otro rasgo que sí consideramos casi exclusivo de la metaficción cuando se dirige

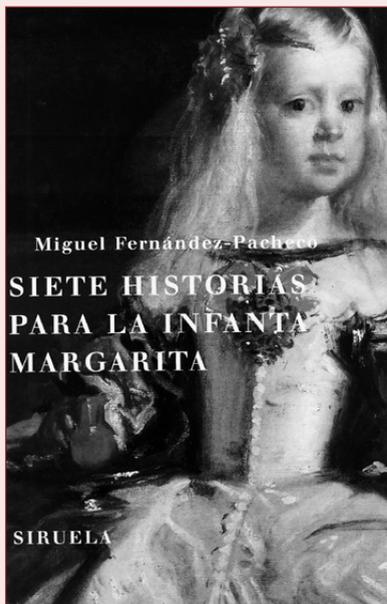
al público más joven y es el entronque popular que todos los relatos deben mantener. La obra de Martín Garzo lo revela sin tapujos pero también en *Siete historias para la infanta Margarita* la presencia de lo oral, de aquello que se transmite por la palabra, adquiere una importancia vital, no solo porque así es como los niños reciben la primera literatura (oyendo) sino también porque captan, junto a la historia, los sonidos, los matices, las inflexiones de una voz que después, invariablemente, será la del poeta, la del autor... Seguramente la última lección metaliteraria de la obra de Fernández Pacheco es que a todos, pequeños y mayores, nos gustan las buenas historias, que las disfrutamos más si nos las cuentan y que compartirlas es la mejor manera de crear y recrear la literatura, es así como los lectores dejan de ser pasivos y ese es el reto de quienes nos dedicamos a la educación, hacer viva la palabra. Bien lo sabe José María Merino, autor que también con frecuencia se sirve de la metaficción en sus obras, al expresar la experiencia de esta manera:

En cierta ocasión, ante un auditorio improvisado, rústico pero sensible, rico en palabras viejas y en hermosas fabulaciones, tuve que descomponer uno de mis relatos para convertirlo en un relato oral, y desde entonces me reconozco heredero de los narradores orales y a la vez ajeno a ellos. Heredero, en cuanto practicante del oficio de contar, que consiste en mover unas conductas, y por lo tanto un tiempo, dentro de una invención, para mantener sujeto y despierto el interés del oyente. (Merino, 2004: 29). ■

MONOGRÁFICO: EL ARTE DE NARRAR

HISTORIAS DENTRO DE LA HISTORIA: DOS CASOS DE METAFICCIÓN EN LA LIJ

(SIETE HISTORIAS PARA LA INFANTA MARGARITA, DE M. A. FERNÁNDEZ-PACHECO Y LA PRINCESA MANCA, DE G. MARTÍN GARZO)



BIBLIOGRAFÍA

- ◆ Álamo Felices, Francisco (2012): "La ficcionalidad: las modalidades ficcionales", *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, págs. 299-325.
- ◆ Amo Sánchez-Fortún, José Manuel de (2010): "Los recursos metaficcionales en la literatura juvenil: el caso de *Dónde crees que vas* y *quién te crees que eres* de Benjamin Prado", *Revista OCNOS*, 6, págs. 21-34.
- ◆ Antonaya Núñez-Castelo, M. Luisa (2000): "El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española". *Revista RILCE*, 16 (3), págs. 433-478.
- ◆ Bajour, Cecilia y Marcela Carranza: <http://www.imaginaría.com.ar/15/8/abrir-el-juego.htm> Imaginaria 158, 6 de julio de 2005. [Consultado el 10/10/2014]
- ◆ Borrero, Lucía (2000): "Narrativas de fin de siglo para niños y jóvenes". *Revista latinoamericana de literatura infantil y juvenil-Relalij*, 12, jul-dic, págs. 6-15.
- ◆ Cerrillo, P y Sánchez, C. (2006): "Literatura con mayúsculas". *Revista Ocnos*, 2, págs.7-21.
- ◆ Navarro, Llanos (2007): *La princesa manca*. En http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/marzo_07/02032007_02.htm [Consultado el 10/10/2014]
- ◆ Lluch, Gemma (2006): "La selección de libros infantiles: un libro para cada lector", en VVAA: *La motivación a la lectura a través de la literatura infantil*. Madrid: MEC, págs. 27-42.
- ◆ Luengo Almena, Juan Luis (2002): "Metaficción y lectura juvenil: la sobreinterpretación textual en una novela histórico-literaria. (Experiencia didáctica)". *Lenguaje y textos*, 18, págs. 87-99.
- ◆ Mendoza, Antonio (1994): *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: La Muralla.
- ◆ Mendoza, Antonio (2001): *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Ediciones de la UCLM.
- ◆ Merino, J. M. (2004): *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral.
- ◆ *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento* (2005). 208, dedicado a "Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas".
- ◆ Rodríguez Almodóvar, Antonio (2006): "Entre Europa y la India. Las raíces comunes de los cuentos populares". *CLIJ* 195, págs. 7-14.
- ◆ Senís Fernández, Juan (2005): "Las raíces del bosque (*La princesa manca* de Gustavo Martín Garzo y la cuentística medieval)". *Estudios humanísticos. Filología*, 27, págs. 391-406.
- ◆ Vilches Dueñas, Amelia (1999): "*La princesa manca*: un estudio para el aula". *Tavira: Revista de Ciencias de la Educación*, 16, págs. 93-112.