

# Los recursos metaficcionales en la literatura juvenil: el caso de *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* de Benjamín Prado

José Manuel de Amo Sánchez-Fortún  
*Universidad de Almería*

## PALABRAS CLAVE:

Literatura Juvenil, Metaficción,  
Intertextualidad, Metalepsis.

## KEYWORDS:

Young People's Literature, Metafiction,  
Intertextuality, Metalepsis.

## RESUMEN:

En el amplio panorama de la Literatura Juvenil comienza a despuntar una práctica narrativa que se caracteriza por llamar la atención sobre su propia forma y su propio proceso de construcción, desvelando así su naturaleza ficcional. Se trata de una producción literaria que rompe con los códigos narrativos tradicionales y que requiere del lector una forma más activa de acercamiento. Con este artículo he pretendido analizar las técnicas y recursos literarios recurrentes en este tipo de obras, poco frecuentes en el ámbito literario que nos ocupa. Para tal fin, he indagado, por un lado, en el estado de la cuestión acerca de la teoría de la metaficción y, por otro, en las estrategias creativas utilizadas por Benjamín Prado en su novela *Dónde crees que vas y quién te crees que eres*, por ser esta una obra paradigmática.

## ABSTRACT:

In the field of the Youth Literature begins to stand out a narrative practice that is characterised for calling the attention on its own way and its own construction process, revealing thus its nature fictional. It is a literary production that breaks with traditional narrative codes and that requires of the reader a bouncier way of rapprochement. With this article I have expected to analyse literary techniques and resources recurring in this type of works, little frequent ones in the literary outlook that us squatter. For this, I have investigated, on one hand, in the state of the art about the theory of the metafiction and, for another, in the utilized creative strategies by Benjamín Prado in its novel *Dónde crees que vas y quién te crees que eres*, because it is a paradigmatic metafictional work.

## 1. ¿Qué es la metaficción?

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. Precisamente es esta ambigüedad la que permite emplear dicho marbete para referirse a aspectos tan dispares como: la novela cuyo contenido es su propio proceso de construcción, la revisión de la teoría de la ficción mediante la propia ficción (S. H. Fogel, 1974), el relato especular, el texto literario engarzado en otro, la obra en la que se difumina la frontera entre ficción y realidad, el texto narrativo en el que irrumpe de forma inusitada el autor en el mundo de los personajes, etcétera. (Orejas, 2003: 22).

Esta falta de rigor conceptual ha sido estimulada por el galimatías terminológico imperante, representado, de una parte, por la polémica acerca de la mala traducción del término inglés *metafiction*<sup>1</sup> y, de otra, por el abuso de vocablos supuestamente sinónimos (novela autorreferencial, autoconsciente, autorreflexiva, narcisista, ensimismada...) (cfr. Sobejano-Morán, 2003).

Sea como fuere, el lenguaje teórico, para ser operativo, debe permanecer unívoco. Por ello, antes de enumerar sus características y mecanismos narrativos, creemos necesario explicar qué entendemos por metaficción y describir el conjunto de términos a él vinculados.

Desde una perspectiva puramente formal, la metaficción es un tipo de escritura que llama la atención sobre su forma

\* Fecha de recepción: 01/04/2010  
Fecha de aceptación: 21/04/2010

<sup>1</sup> Como apunta Gil González: «Metaficción, entre nosotros, apuntaría ingenuamente al ámbito de la ficción en y/o sobre la ficción, si bien el significado del anglicismo "*fiction*", en cambio, remite específicamente a relato de ficción, y el derivado, por tanto mejor podría haberse traducido por *metanarrativa*». (2001: 39). Catalina Quesada prefiere el término metaliteratura, aunque justifica el uso de metaficción aduciendo que «la mayoría de obras teóricas que aborda la cuestión esté escrita en inglés y la conveniencia de la ya mencionada *variatio* [expresiva]» (2008: 27).

o sobre su propio proceso de construcción (convenciones, trama, personajes, instancia narrativa...), mostrando sin tapujos su naturaleza artificial y cuestionando la relación entre ficción y realidad (Waugh, 1984: 2; Dotras, 1994: 11). 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)<sup>2</sup>, 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. Esto se debe, como señala Caburlon (2009: 175-176), a que la práctica meta-

ficcional expresa perfectamente el desasosiego del hombre posmoderno despojado de sus certezas y creencias, mediante la ruptura de los niveles narrativos y el juego del lenguaje. De ahí que una gran parte de la crítica haya reservado el término *metaficcional* para referirse a un tipo de narrativa<sup>3</sup> que se cultiva en el último tercio del siglo XX ligado a la renovación del lenguaje literario y al experimentalismo formal<sup>4</sup>.

Cuesta más armonizar el binomio posmodernidad-metaficción si nos ceñimos al ámbito concreto de la Literatura Infantil y Juvenil. No es difícil encontrar especialistas que se resistan al uso del adjetivo posmoderno (cfr. Silva-Díaz, 2005: 24-27), dudando de que un producto dirigido a los jóvenes pueda regirse por los principios básicos del nuevo paradigma estético. Así, reducen las estrategias creativas a meros experimentos formales y estructurales (Lewis, 2001)<sup>5</sup>. En cambio, entendemos que la literatura cuyo destinatario explícito es el niño o el adolescente no es ajena (ni puede estarlo) a los cambios sociales, a la visión del mundo y/o al modelo cultural y filosófico que se tenga en ese momento. Los libros infantiles y juveniles son verdaderos documentos sociales, culturales e históricos (Sipe y Pantaleo, 2008); negar esta realidad implica volver a ubicar esta práctica en los arrabales del polisistema literario.

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.

<sup>2</sup> Linda Hutcheon (1980) sostiene que la metaficción moderna consiste en anteponer la mimesis del proceso de contar a la historia contada.

<sup>3</sup> No es una práctica privativa de la novela; abarca otros géneros literarios y otras manifestaciones artísticas.

<sup>4</sup> Recuérdese, por ejemplo, los adjetivos con los que Hans Felten y Ulrico Prill (1995) califican a la novela española actual de «intermedial y metaficcional».

<sup>5</sup> Desde esta perspectiva, los únicos paralelismos que pueden establecerse, por lo tanto, entre Posmodernismo y esta literatura infantil son exclusivamente estructurales y formales (Lewis, 2001: 100).

En la parcela concreta del álbum (ilustrado), se están viviendo no solo unas décadas de auge editorial caracterizadas por la calidad de sus productos, sino también una creciente atención por parte del mundo académico. Baste, por ejemplo, echar una simple ojeada a la oferta docente e investigadora universitaria actual para darnos cuenta de la posición ventajosa en la que se halla este (sub) género. Si nos centramos en la crítica anglosajona, se está consolidando una línea-marco de investigación consistente en analizar desde diferentes ángulos los álbumes metaficticiales y construir una teoría sobre la comprensión literaria de los jóvenes: una respuesta lectora mucho más compleja que la tradicional, que los estudiantes desarrollan gracias a la lectura en voz alta y a las discusiones en su comunidad interpretativa —el aula— (McClay, 2000; Sipe, 2008; Nikolajeva, 2005; Arizpe y Styles, 2003; Lewis, 2001).

Si por algo se caracterizan los álbumes metaficticiales —tales como *Los misterios del Señor Burdick* de Chris van Allsburg, *Wolves* de Emily Gravett, *En el bosque* de Anthony Browne, *Flicts* de Ziraldo, *An Undone Fairy Tale* de Ian Lendler y Whitney Martin o *Chester* de Mélanie Watt— es por representar un punto de inflexión en la manera de entender y hacer uso de las convenciones que integran el código literario infantil. En ellos se fracturan o subvierten los elementos que han definido la tradición literaria de los más jóvenes: el espacio y el tiempo de la narración, el papel del autor y del lector, los procedimientos de modalización narrativa —la voz, el punto de vista...—, los personajes, el valor narrativo del argumento, la función del lenguaje, la linealidad de la estructura narrativa, la mimesis, etcétera. Mediante estas estrategias se difumina la frontera entre ficción y realidad, se cuestiona la supremacía del mundo «real» frente al construido

lingüística y textualmente (Ródenas, 1998)<sup>6</sup>. Esta duda ontológica se acentúa gracias al empleo de la focalización interna múltiple, a la ruptura de la jerarquía convencional establecida entre personaje-narrador-autor, a la muerte del argumento en sentido tradicional, etcétera.

Resulta extraño, por el contrario, que apenas encontremos análisis críticos exhaustivos en la Literatura Juvenil encaminados a mostrar los procedimientos metaficticiales y sus cualidades formativas en el desarrollo de la competencia lecto-literaria de los adolescentes. Sorprende este mutismo cuando el canon literario cuenta con obras clásicas juveniles de incuestionable calidad como *La historia interminable* de Michael Ende, obra paradigmática de la técnica de duplicación especular, en el que el protagonista (Bastian) es un lector inmerso en la lectura de un texto homónimo (*La historia interminable*). Se trata de un procedimiento del que se seguirá nutriendo este tipo de literatura: *Corazón de tinta* de Cornelia Funke, por ejemplo, o *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* de Benjamín Prado.

En definitiva, el ejercicio narrativo metaficcional ha sido fecundo y variado, como variado ha sido también el catálogo de nombres que se han puesto a las obras que han participado de esta práctica. Sirva como botón de muestra la siguiente relación:

- *Novela autoconsciente*: novela que hace alarde de manera sistemática de su propia condición de artificio y que, por esta razón, examina la relación problemática entre la ficción y la realidad (Alter, 1975: X).
- *Novela autorreferencial*: aquella novela que se refiere principalmente a sí misma como proceso de escritura, de lectura, de discurso oral o como aplicación de una teoría exhibida en el propio texto (Spires, 1984 y Sobejano, 1989).

<sup>6</sup> En palabras de Brian McHale (1987: 60), estamos ante la dominante ontológica «(...) la escritura posmodernista está diseñada para elevar cuestiones tales como: ¿qué es un mundo?, ¿qué clase de mundo existen, cómo están constituidos y cómo los diferenciamos?... ¿cuál es el modo existencial de un texto, y cuál es el modo existencial del mundo (o mundos) que proyecta?, etcétera».

- *Novela narcisista*: la novela sobre la novela, es decir, la novela (o la narrativa en general) que incluye dentro de sí un comentario sobre su propia identidad narrativa y/o lingüística (L. Hutcheon, 1980: 1).
- *Novela introvertida (introverted novel)*: la novela que trata del proceso de su propia creación y de los aspectos explorados de la vida interior de sus personajes
- *Novela reflexiva*: aquella novela que examina el proceso mismo de la escritura, concentrándose en sus propios mecanismos con el fin de distanciarse del proyecto de representar un mundo imaginario. Sería «a species of criticism in fiction form» (Boyd, 1983: 23).
- *Novela autogeneradora*: un recurso narrativo de la novela dentro de la novela, donde «projects the illusion of art creating itself (...). It is an account, usually in first-person, of the development of a character to the point a which he is able to take up his pen and compose the novel we have just finished reading. Like an infinite recession of Chinese boxes, the self-begetting novel begins where it ends» (Kellman, 1980: 3).
- *Relato especular* (Lucien Dällenbach, 1989: 36) o *mise en abîme*: «any internal mirror that reflects the whole of the narrative by simple, repeated or "specious" (or paradoxical) duplication».

En el caso concreto de la crítica literaria hispánica, la lista incluye, además, otras etiquetas como las de novela literaturizada, novela ensimismada, novela escritural o escritiva, novela de ficción, novela autotemática... (Sobejano, 1989).

## 2. El lector de las obras metaficcionales

Los textos metaficcionales, al llamar la atención del receptor sobre su entramado narrativo e incluso sobre la textualidad

del mundo representado, se conciben como productos artístico-literarios que se vuelven hacia el lector, obligándolo a tomar un papel activo y crítico ante el acto de la lectura. A este respecto, ponía Julio Cortázar en boca de Morelli, su *alter ego* en *Rayuela*, una de las reflexiones que sintetiza perfectamente el papel rector de esta práctica narrativa: «el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extraviarlo, a enajenarlo» (1998: 608).

El autor busca estrategias narrativas que sacudan el modo habitual de leer y fracturen el horizonte de expectativas del receptor, reclamando nuevos y sofisticados tipos de respuestas, así como la puesta en funcionamiento de estrategias receptoras más complejas para enfrentarse al nuevo fenómeno literario (Sipe, 2008: 32). En palabras de Linda Hutcheon (1980: 150): «The author seems to want to change the nature of literature by altering the nature of the reader's participation in it».

Desorientado y atrapado en un 'bucle' de hipótesis de lectura irresolutas, el lector debe no solo reconocer el sentido literal del texto, sino también ser consciente de su propio proceso de escritura (*ibid.*: 39). Se le solicita una complicidad lectora, la aceptación de un pacto mediante el cual el lector:

- Atienda tanto a la historia como al trasfondo literario de lo narrado.
- Se interese por una escritura narrativa con voluntad inventiva (no mimética), que niega toda posibilidad de correspondencia entre el mundo real y el literario (Orejas, 2003: 114).
- Acepte un tipo de texto en el que se rompe, tal y como afirma R. C. Spires (1984: 16), las distinciones tradicionales entre el acto de narrar, el acto de leer y el producto narrado.
- Se acerque, en definitiva, de manera distinta al texto literario.

Por ello, se insiste en que esta forma de escribir literatura postula un nuevo lector modelo: más capacitado para poner en funcionamiento un mayor número de conocimientos, habilidades y actitudes referidos al sistema literario y más experimentado en el juego de relaciones intertextuales (Amo, 2009). A este respecto, debe señalarse que se trata de artefactos literarios que potencian en el lector la búsqueda de un mayor número de asociaciones inter- e intratextuales, permitiendo tejer así una tupida red de conexiones que favorece una lectura semiótica mucho más compleja (Pantaleo, 2008).

Asimismo, el ensimismamiento formal del que hace gala la práctica metaficcional invita al lector a que preste atención sobre las convenciones, técnicas y/o recursos que se están empleando en el acto mismo de la creación literaria. De esta manera, enseñan el modo en que las obras se construyen textualmente o, como apunta Silvia Pantaleo (2010: 25), proporcionan lecciones sobre diferentes tipos de textos, códigos y convenciones, así como sobre la escritura, la lectura y la ideología.

### 3. La metaficción en la narrativa de Benjamín Prado

Para ilustrar el uso de los procedimientos metaficcionales en la literatura juvenil, he seleccionado una obra poco conocida para el gran público del escritor madrileño Benjamín Prado. En ella se resumen extraordinariamente todos los aspectos relacionados con la metaficción enunciativa: aquella en la que se deconstruye el propio concepto de novela [«esto no es un libro» (p. 23)] mediante el uso de procedimientos discursivos que arremeten constantemente contra las normas que regulan el código literario. Esta peculiaridad permite, por un lado, ofrecer un modelo narrativo nuevo en el panorama juvenil, definido por su experi-

mentalidad y, por otro, *textualizar* una teoría de la novela mediante las digresiones estético-literarias que realiza el autor a lo largo de la obra.

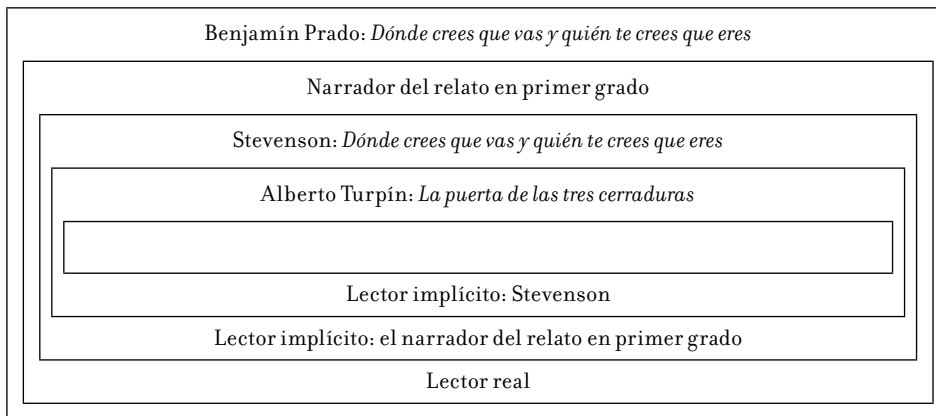
#### 3.1. La novela de la novela

En la narrativa metaficcional, el argumento deja de ser el eje del texto, cediendo el protagonismo al acto mismo de fabular. La novela, como reflejo en un espejo, se convierte en el contenido de la propia novela (Gil González, 2001: 57). Por ello, este tipo de artefactos, en cualquiera de sus manifestaciones, constituye un tipo de escritura que se mira a sí misma, que escudriña su propio proceso de construcción y que hace añicos el espejismo mimético —principio rector en la narrativa de corte realista—.

En este sentido, una de las estrategias creativas más utilizadas es aquella en la que dentro de la obra alguien escribe una novela que, a la postre, termina siendo la que el lector «real» tiene en sus manos. Es el caso del texto de Benjamín Prado, *Dónde crees que vas y quién te crees que eres*, en el que el narrador, Stevenson (adolescente, introvertido y sin demasiadas habilidades sociales), encuentra un libro en la biblioteca de su casa, con el mismo título y narrado por un tal Stevenson. Se intensifica el efecto especular cuando descubrimos que los elementos paratextuales aportados por el narrador de primer grado coinciden escrupulosamente con el publicado por Anaya:

En la portada había una foto de un niño saltando una valla y encima estaba el título: *Dónde crees que vas y quién te crees que eres*. (...) El niño iba descalzo. Detrás de él había una de esas casas de madera que se construyen en las playas (...) El niño iba descalzo (p. 10).

En este relato de segundo grado (a partir de ahora relato A) se intercala otro nuevo, titulado *La puerta de las tres cerraduras* (relato B), esta vez escrito y narrado por Alberto Turpín (véase esquema nº 1).



Esquema nº 1

Como puede apreciarse en el esquema, estamos frente a una estructura recursiva. El autor desea reflejar todo el proceso de la narración mediante la *reduplicación repetida* y, por consiguiente, poner a la vista de todos el significado y la forma de la obra en sí:

(...) estaba leyendo un libro llamado *Dónde crees que vas y quién te crees que eres*, escrito por alguien llamado Stevenson pero que no era Robert Louis Stevenson, alguien que se dirigía todo el tiempo A MÍ para contarme la historia de cómo estaba leyendo un libro escrito por Alberto Turpín titulado *La puerta de las tres cerraduras*, donde Alberto Turpín le habla A ÉL. Y al final de todo eso parecía haber un terrible secreto que Alberto Turpín estaba a punto de contarle a Stevenson y que Stevenson estaba a punto de contarme a mí. Bueno, no me dirán que no era un buen rompecabezas (p. 28).

Con esta técnica metaficcional, el autor no se conforma simplemente con resumir el contenido de una obra, sino que además obliga al narrador del relato en primer grado a dar un salto de nivel narrativo y aparecer en la diégesis (o historia) del relato en segundo grado. Este aspecto será tratado más adelante con mayor profundidad.

Me gustaría hacer hincapié en que el objetivo de Benjamín Prado no solo es el de conculcar las normas que regulan los códigos narrativos tradicionales, sino también y sobre todo es el de hacer comentarios críticos para explicitar los

principios que rigen su ideario estético. Al hacerlo, el escritor está potenciando un nivel de comprensión textual mayor:

(...) tenía gracia ver a un escritor contándote su novela DESDE DENTRO del libro: te daba una impresión de cercanía, como si aquella página fuese lo único que te separaba del hombre que la estaba escribiendo. (...) Me dije que si alguna vez escribiese una novela lo haría también de esa forma (p. 23).

(...) Supongo que a veces utilizaba al pobre Romeo para ensayar todos los trucos que sospecho que debe tener un buen escritor: contar solo una parte de cada cosa, dosificar el suspense, esconder un poco de todo lo que enseñas... (p. 89).

(...) Stevenson sabía cómo contar una historia, de forma que parecía que era A TI al único que se la estaba contando. Y, sin embargo, es curioso: te llevaba muy cerca de sus personajes sin tener que decirte cómo eran, de modo que si estabas dispuesto a llegar a alguna parte fueses tú quien tenía que ir llenando todos los agujeros que él dejaba en el camino (p. 18).

### 3.2. Polifonía y desintegración de la unidad del texto

El concepto tradicional de unidad textual se desvanece para dejar paso a una narrativa de carácter fragmentario, polimórfico y heterogéneo, entrecruzada de diferentes voces narrativas y caracterizada a veces por complejas estructuras de muñecas rusas.

Lo que parece a simple vista un libro de libros con una estructura deslizada es en realidad un texto global, fuertemente cohesionado, en el que la organización textual se convierte en el tema de su escritura.

Emerge una novela coral en la que se cuestiona o *problematiza* la propia naturaleza de la voz narrativa, haciendo opaca una narración que de manera habitual ha sido transparente. El narrador de la literatura infantil y juvenil, que se había caracterizado por estar fuera de la historia y representar un punto de vista objetivo y único de la realidad, se rompe en mil pedazos exigiendo al autor ensayar otras formas de hablar y hacer ver al receptor. Se da paso, como ya hemos apuntado, a narraciones complejas, compuestas de relatos secundarios, cuyas historias se abordan desde diferentes y a veces contradictorias perspectivas.

Describo, a continuación, en términos genettianos los procedimientos de enunciación utilizados en la obra de Benjamín Prado que nos ocupa.

*Dónde crees que vas y quién te crees que eres*, al poseer una organización textual presidida por una historia marco dentro de la cual se intercalan otras, ofrece numerosos cambios de narración y, por consiguiente, la coexistencia de diferentes niveles narrativos con múltiples narradores:

- En el relato marco, aparece un joven narrador de primer grado (extradiegético) que cuenta aparentemente su propia historia (homodiegético).
- El primer relato intercalado (relato A) es contado por Stevenson, un narrador de segundo grado (intradiegético) de una historia en la que participa como protagonista (homodiegético).

- En el siguiente relato engazado (relato B), *La puerta de las tres cerraduras*, instalado como el anterior en el nivel hipodiegético, Alberto Turpín se convierte en narrador de segundo grado que cuenta su historia (véase tabla nº 1).

Frente al narrador extradiegético y heterodiegético propio de la práctica narrativa mimética, Benjamín Prado desarrolla un amplio y rico repertorio de instancias narrativas, que dan forma a un discurso cuyo eje temático es el propio discurso, la teorización acerca del código literario:

- La tematización del acto de leer. Como he dejado expuesto en el esquema nº 1, los narradores (y autores explícitos) de cada relato (tanto el relato marco como los intercalados) se convierten en lectores del siguiente; este recurso posibilita que, por un lado, al proyectarse lo leído sobre sus propias vidas (Quesada, 2009: 92), se ahonde en la idea del lector como verdadero autor de la obra y, por otro, al mostrar los entresijos de la narración, se intensifique su carácter artificial y autoconsciente:

Bueno, se dirán que lo cuento como si YO hubiese estado allí. Y acertarán. Porque a esas alturas estaba muy lejos del chico que leía *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* en la habitación de su padre y muy cerca de Stevenson. De hecho, DENTRO de él (p. 120).

- La renovación de la naturaleza misma de la novela: «si te convences a ti mismo de que esto no es nada más que la novela de siempre escrita de una forma distinta, entonces todos nosotros estaremos perdidos» (p. 27).

Tabla nº 1

	Extradiegético	Intradiegético
Heterodiegético		
Homodiegético	Narrador 1º	Stevenson Alberto Turpín

Esta conciencia metaficcional se ve reforzada por el juego narrativo que el escritor madrileño realiza con el punto de vista. Opta por una narración de focalización interna múltiple: cuando una misma realidad o acontecimiento se ve desde la perspectiva de distintos personajes. En este sentido, Prado elabora una fórmula mestiza por medio de una simultaneidad y concurrencia de voces o palabras; el libro, así, orquesta un *concierto de ecos múltiples*, y como consecuencia de ello el lector juvenil real tiene la ardua responsabilidad de hacerse una idea de la realidad de unos hechos en función de los datos que aportan todos y cada uno de los personajes-narradores.

Se trata, al fin y al cabo, de una novela dialógica, caracterizada por la integración de los discursos de los diferentes protagonistas —con sendas visiones del mundo— y definida por la coexistencia de diversos modos de hablar (Bajtín, 2003). Este plurilingüismo viene organizado en *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* por el recurso paródico, entre otros, de los estilemas de Walter Scott, Charles Dickens y Hans Christian Andersen.

### 3.3. Revisión crítica del lenguaje referencial

En la narrativa de corte tradicional, el lenguaje era el instrumento mediante el cual el lector miraba el objeto designado; por eso, el lenguaje era una lente transparente. Ahora ya no interesa la representación mimética de la «supuesta» realidad; esta se concibe como una construcción lingüística, al igual que cualquier otro mundo posible. En este contexto, el lenguaje remite a sí mismo y se vuelve opaco, «en tanto en cuanto el lector no mira tanto a su través como al lenguaje mismo» (Spires, 1984: 9). Por este carácter autorreflexivo, se convierte en el instrumento privilegiado de la narrativa metaficcional y pasa a vincularse directamente con aspectos

tan posmodernistas como la muerte del argumento en el sentido tradicional.

En *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* se deconstruye el lenguaje; se pone en entredicho el discurso narrativo homogéneo y se experimenta con un medio expresivo más plural, moteado por diferentes registros, estilos y niveles de lengua. Ya no importa que el lenguaje esté al servicio de la trama, sino que se utilice y se proyecte para indagar en los propios mecanismos de creación literaria.

### 3.4. La metalepsis

Cuando el sujeto de la enunciación irrumpe inopinadamente en el mundo de los personajes o estos en el de aquel, se produce una violación de los límites ontológicos del libro y se da autorización, por lo tanto, para que dialoguen entidades pertenecientes a mundos narrativos distintos (Ródenas, 1998: 102). Asistimos, entonces, a uno de los mecanismos literarios más relevantes de los textos metafccionales: la metalepsis. Con la intromisión del narrador en el mundo diegético (historia) o del personaje en el extradiegético, se desestabiliza la estructura narrativa, sus niveles y los límites de la ficción (cfr. Malina, 2002: 132). Este procedimiento narrativo abre la posibilidad al autor de introducir comentarios acerca del acto mismo de escribir literatura y explicitar la naturaleza ficticia de la obra. De ahí que sea aceptada unánimemente por parte de la crítica la afirmación de que la metalepsis potencia en el texto su carácter autorreflexivo y de que sea, por ello, uno de los pilares sobre los que se asienta el edificio metaficcional.

Es frecuente ver al narrador hacer numerosas incursiones en el espacio narrativo reservado a los protagonistas. Unas veces las hará para comentar aspectos de la organización textual y otras para referirse explícitamente al proceso de elaboración de la escritura. Por ejemplo, en la obra de Jordi Sierra i Fabra, *Una [estupenda] historia de drago-*



nes y princesas [... más o menos], la historia se ve interrumpida continuamente por diálogos metaliterarios entre el narrador extradiegético y su «Sentido Común»:

- Oye, oye, espera, ¿esto va de princesas y dragones?
- Pues... sí.
- No fastidies.
- ¿Qué pasa? Para algo es un cuento, ¿no?
- Sí, pero a estas alturas, en pleno siglo XXI, con el rollo de la princesita buena y el dragón malo... ¿También hay hadas? (p. 8)

También pueden registrarse el movimiento contrario: la irrupción de un personaje en el nivel narrativo básico o en el hipodiegético, desmontando la ilusión ficcional. Se produce, por lo tanto, el resquebrajamiento de la frontera que creíamos sólida entre la historia y la narración, entre el tiempo de lo narrado y el tiempo de la narración, en definitiva, entre el mundo en el que se narra y el mundo desde el que se narra. Los textos paradigmáticos, en este sentido, son *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino y, en el ámbito concreto de la Literatura Infantil, *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos* de Jon Scieszka y Lane Smith.

En la obra de Benjamín Prado, la intrusión en espacios narrativos vedados a los personajes o al narrador es bastante clara y puede detectarse en numerosas fases de la novela: el narrador de primer grado se presenta en casa de Romeo Portugal, personaje de una de las historias intercaladas:

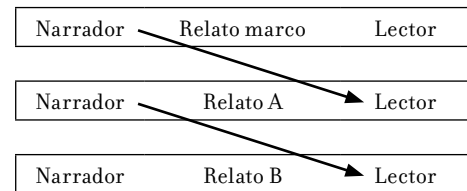
Llamé a su puerta. Y cuando abrió vi que él era EXACTAMENTE la misma persona que yo había visto en el libro (p. 123).

De la misma forma, Stevenson, narrador de segundo grado, conoce a Diana, una de las protagonistas de la obra de Alberto Turpín. Estos incesantes "allanamientos" potencian en la mente del lector la idea de que se halla frente a un artefacto, cuyas costuras no permiten

diferenciar la realidad empírica de la construida por la ficción:

(...) Miren, tal y como yo lo veo, hay dos posibilidades: que TODO lo que les voy a contar a partir de ahora esté ocurriendo EN REALIDAD o que me haya quedado dormido. Tal vez estoy donde yo creo que estoy, en este barco que acaba de llegar a mi ciudad, o tal vez jamás haya salido de la casa de mis padres. Pero, díganme, ¿verdaderamente hay entre todos ustedes alguien a quien ESO le importe? (p. 122).

Pero si hay algo que caracteriza realmente la obra *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* es su empleo de la metalepsis ontológica del lector; es decir, la onda expansiva de la metalepsis en el texto del escritor madrileño alcanza al receptor empírico. El juego especular de la novela propicia que el autor-narrador homodiegético de cada relato se convierta en el lector del siguiente.



Este permanente deseo de sacar a la superficie textual al autor-narrador y otorgarle las funciones de lector termina, como señala Lozano (2007: 169), por:

- Ficcionalizar al autor y asesinarlo como ente real.
- Introducir al lector empírico en el universo ficcional, haciéndolo personaje del mismo.

Por otra parte, en esta proyección narrativa hasta el infinito (un lector que lee un texto que está leyendo otro lector que están leyendo otros lectores...), resulta crucial el papel de los destinatarios internos de los relatos. Son todos receptores inmanentes de una novela fenoménica, cuya existencia se justifica porque muestra el acto de la lectura como tema. Estos están recibiendo una lección

de cómo puede percibirse una obra literaria que está en continuo proceso de construcción. Por esta razón, todos los (para)narratarios coinciden con los lectores explícitos representados:

- En el relato marco, su destinatario interno comprende un lectorado amplio (los lectores empíricos). Los identificamos mediante las apelaciones directas del narrador y los elementos deícticos referidos al pronombre de cortesía de segunda persona del plural: «he venido a contarles» (p. 7), «¿Sabéis qué es lo que siempre recuerdo de él?» (p. 7), etcétera.
- En el relato A, el paranarratario es el narrador del relato marco.
- Ya su vez, el paranarratario del relato B es el narrador del relato A.

### 3.5. El espacio y el tiempo

La caída del muro de separación entre la realidad y la ficción, debida principalmente a los efectos de la metalepsis, quiebra las relaciones lógicas espacio-temporales que se han venido estableciendo de forma tradicional en la narrativa. Se simultanean, confluyen y se funden los tiempos y los espacios propios de los tres relatos (marco, A y B), tradicionalmente incompatibles o irreconciliables. El resultado es la construcción de un *cronotopo* (de mayor complejidad arquitectónica) al servicio del discurso metaficcional. En él podrán converger personajes de diferentes épocas históricas y lugares, así como de diferente naturaleza ontológica (entes reales y ficticios). Por ello, no es de extrañar que el lector, Benjamín Prado, Stevenson el narrador, Alberto Turpín, Charles Dickens, Hans Christian Andersen y Walter Scott puedan reunirse y dialogar en el mismo mundo posible, ni que el tiempo y el espacio de la historia y los del relato se superpongan.

### 3.6. El libro como objeto

Se borra la gruesa línea que de manera tradicional ha dividido el libro como objeto y el libro como mundo de ficción

en el que se sitúan los personajes, situaciones y acontecimientos de la historia. En este sentido, la organización textual y el artificio narrativo adquieren un papel fundamental en tanto que elemento temático. De ahí que los componentes paratextuales se conviertan, por un lado, en una pieza clave en el proceso de construcción y de interpretación de la obra y, por otra, en una estrategia con la que la narrativa metaficcional se hace consciente de su propia existencia como artefacto. Desde esta perspectiva, el relato se extiende más allá de sus propios contornos. El título, la portada y contraportada, el índice, etcétera, nos ofrecen variedad de oportunidades para realizar hipótesis de lectura y generar el horizonte de expectativas. Estos elementos, definidos por Genette (1989) como *paratextos*, cobran sentido en obras como *Me importa un comino el rey Pepino* de Christine Nöstlinger, que se vale de un prólogo donde pone en solfa las técnicas narrativas tradicionales. En él se justifican la estructura deslavazada del texto, la elección de un narrador-protagonista juvenil, así como el uso del monólogo interior. Este elemento para- y metatextual será clave para activar el intertexto lector y comprender, así, el tono paródico de la obra, su división en capítulos (siguiendo el modelo de «estructura del profesor de Lengua») y el título de cada uno de ellos.

En el caso concreto de *Una [estupenda] historia de dragones y princesas [más o menos]*, su autor utiliza una serie de recursos paratextuales (el título, el prólogo, el uso de diferentes tipos de letras, los encabezamientos de los capítulos...) con los que advierte al lector, por un lado, la filiación genérica o architextual de la obra (el cuento tradicional) y, como se verá en el siguiente apartado, su carácter paródico.

En *Dónde crees que vas...* la materialidad textual se manifiesta expresamente mediante dos procedimientos literarios:

1. La profundidad narrativa por medio de los relatos intercalados se manifiesta visualmente mediante el juego de diferentes fuentes tipográficas, consistente en el empleo de diversos colores en función del narrador que cuente la historia: negro para el relato marco, azul para el relato A y rojo para el B.
2. La alusión constante a determinados elementos paratextuales. Como he indicado más arriba, la portada del libro real coincide con la del relato de segundo grado que alberga.

### 3.7. Intertextualidad irónica

Por su propia definición, la metaficción es una práctica intertextual. La tematización del proceso creativo conlleva necesariamente una referencia explícita a las convenciones literarias (género en el que se enmarca, procedimientos narrativos que pone en evidencia, etcétera) o alusiones hipertextuales. Parafraseando a M. P. Lozano (2007: 142), el escritor actual es consciente de que no es un genio que crea desde la nada un texto literario; sabe que solo puede ser un artesano que se apropia de un texto ya existente, porque ya se han escrito todos los libros. Lo que cabe hacer con ellos es transformarlos mediante la parodia y el pastiche. Si se concibe la parodia como la desviación de un hipotexto (o architexto) con intención irónica, esta se convierte en una estrategia metafictional esencial por el que «new forms appear to revitalize the tradition and open up new possibilities to the artist» (Hutcheon, 1980: 50). De esta forma, se pone en cuarentena el concepto de originalidad, para dar paso a una práctica que manifiesta explícitamente el modo en que el hipotexto se transforma y adquiere sentido en un nuevo espacio textual.

La parodia, en este sentido, se convierte en una de las estrategias metafictionales esenciales. En el ámbito de la Literatura Infantil y Juvenil, la mayoría de estas prácticas metafictionales paro-

dian el cuento tradicional, en tanto que subgénero literario altamente codificado y caracterizado por numerosos clichés y/o estereotipos. Téngase en cuenta que la comprensión de un texto metafictional está supeditada, en gran parte, a nuestro conocimiento de los intertextos que se parodian y/o al grado de desarrollo de la competencia genérica (Mendoza, 2008). En el caso concreto de *El apuesto Hombre Queso...*, Scieszka apela al intertexto lector infantil para que se generen procesos de identificación, reconocimiento, asociación e interrelación de sus conocimientos implícitos ante los estímulos textuales: además de sus esquemas referidos a las características estructurales del género «cuento», deben ponerse en funcionamiento todos los conocimientos intertextuales necesarios para descubrir los hipotextos parodiados (Ruiz, 2008; Amo y Ruiz, 2010).

Otra forma de parodia es la transformación del código narrativo tradicional inserto en el hipotexto: en las novelas de aventuras o en los cuentos de hadas, el narrador omnisciente en 3ª persona y la secuenciación lineal; que son sustituidos por narradores homodiegéticos y por complejas estrategias de reduplicación especular. Cuantas más variantes de una historia lea un niño o adolescente más aumentará su intertexto lector. Las variantes de un hipotexto se reconocen como tales porque comparten muchos elementos estructurales comunes, personajes y temas. Esta peculiaridad es la que permite al joven lector establecer con gran facilidad conexiones intertextuales entre diferentes hipertextos, aunque su competencia literaria sea mínima (Sipe, 2008: 232).

Centrándonos en la obra de Benjamín Prado, debe hacerse hincapié en el papel que juegan las innumerables incursiones inter- y metatextuales. Al convertir lo (meta)literario en el elemento medular de la narración, las citas a autores, obras, normas del código narrativo... refuerzan el carác-

ter autorreflexivo y autorreferencial de la nueva literatura. Nos hallamos frente a una novela de novelas, ya no solo porque en ella se recogen múltiples referencias a un verdadero canon juvenil, sino también por la imitación de estilos de autores (Charles Dickens, Hans Christian Andersen y Walter Scott) y la explicitación de una teoría de la novela.

Con respecto al canon literario que la obra establece, hay que señalar que estaría formado por escritores que han explorado magistralmente la literatura de aventuras: Mark Twain, Herman Melville, Jack London, Rudyard Kipling, R. L. Stevenson, Fenimore Cooper, Joseph Conrad, etcétera.

He de comentar, a este respecto, algunos guiños intertextuales: por un lado, el narrador de primer grado incluye en la lista la obra *La bahía del tiburón azul*, escrita por el autor, narrador y personaje del relato A, Alberto Turpín; por otro, el nombre del escritor Benjamín Prado aparece reseñado en el texto: «estaba en un libro que se titulaba *Cobijo contra la tormenta* y lo había escrito un hombre llamado Benjamín Prado» (p. 92). Si a esto le sumamos el nombre que eligen los dos primeros narradores, Stevenson, nos encontramos en un juego metaficcional donde, además de reforzar la verosimilitud de las historias que narra, se pretende romper la jerarquía ontológica establecida en los diferentes niveles narrativos: el autor real, el autor inventado y el autor clásico consagrado comparten el mismo nivel de diégesis; lo real y lo imaginario, por lo tanto, quedan dispuestos en el mismo plano espacial.

Asimismo, la obra que nos ocupa muestra el *double coding* (cfr. Eco, 2005: 225), o sea, el uso en el mismo texto de modelos culturales altos (apropiaciones paródicas de textos canónicos) con otros eminentemente populares o paraliterarios. Se localizan en la obra:

- Un homenaje a la obra cervantina. Antonia Ortiz (2005) ha estudiado, por ejemplo, las similitudes entre don Quijote y Stevenson: su doble personalidad, su amor por la lectura o la necesidad de un amigo-escudero.
- La imbricación de recursos, técnicas y/o estrategias literarias de corte tradicional con aquellas otras relacionadas con la experimentación y renovación del lenguaje narrativo: los niveles múltiples de diégesis, la estructura recursiva, la plurivocidad narrativa, etcétera.
- La superposición de aspectos temáticos del viaje y la intriga fantástica con los relacionados con los puramente metaficcionales: la novelización como tema, la inclusión del autor y el lector en la naturaleza ficcional, etcétera.

#### 4. A modo de cierre

La revisión de la teoría de la metaficción y el análisis de la obra de Benjamín Prado han permitido entender que las estrategias literarias que las identifican no son meros juegos florales, sino una propuesta firme de revisar a fondo los presupuestos clásicos sobre los que se construye la narrativa juvenil. Nos enfrentamos a una práctica que se caracteriza por romper con los códigos de producción y recepción vigentes en el ámbito de la Literatura, así como por mostrar cómo se hace una obra y cómo se construye el significado. Se deja entrever, por lo tanto, un nuevo horizonte de expectativas y la exigencia de un lector modelo mucho más complejo.

Desde esta perspectiva, se ha podido comprobar cómo *Dónde crees que vas...* promueve una manera de activar los componentes de la competencia literaria y del intertexto lector diferente a como lo hace la práctica tradicional. Por su propia naturaleza metaficcional, constituye un texto modelo para formar al lector juvenil. A la par que proporciona

lecciones sobre convenciones literarias y que favorece en el lector la toma de conciencia de cuál es su papel en el proceso de recreación del texto (Hutcheon, 1980: 139), lo entrena en el complejo proceso de recepción intertextual, en el reconocimiento y apreciación de la tupida urdimbre de dependencias y relaciones que la obra establece con otras y que requiere para ser interpretada.

## Referencias bibliográficas

### Textos primarios

- ALLSBURG, Chris van (1996). *Los misterios del señor Burdick*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BROWNE, Anthony (2004). *En el bosque*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CALVINO, I. (1999). *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Siruela.
- CORTÁZAR, Julio (1998). *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- ENDE, Michael (2007). *La historia interminable*. Madrid: Alfaguara.
- FUNKE, Cornelia (2006). *Corazón de tinta*. Madrid: Siruela.
- GRAVETT, Emily (2005). *Wolves*. London: McMillan Children's Books.
- LENDLER, Ian y MARTIN, Whitney (2005). *An Undone Fairy Tale*. New York: Simon & Schuster Books for Young Readers.
- NÖSTLINGER, Christine (1984). *Me importa un comino el rey Pepino*. Madrid: Alfaguara.
- PRADO, Benjamín (1997<sup>2</sup>). *Dónde crees que vas y quién te crees que eres*. Madrid: Anaya.
- SCIESZA, J. y SMITH, L. (2004). *El apuesto Hombre Queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos*. Barcelona: Thule.
- SIERRA I FABRA, Jordi (2007). *Una [estupenda] historia de dragones y princesas [... más o menos]*. Madrid: Alfaguara.
- WATT, Mélanie (2007). *Chester*. Toronto: Kids Can Press.
- WIESNER, David (1991). *Tuesday*. New York: Clarion Book.
- ZIRALDO (1987). *Flicts*. Buenos Aires: Emecé.

### Bibliografía secundaria

- ALTER, R. (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- AMO, J. M. de (2009). "El lector modelo en la narrativa infantil: claves para el desarrollo de la competencia literaria". *Textos de Didáctica de la Lengua y de la Literatura*, 51, 29-43.
- AMO, J. M. de y RUIZ, M. M. (2010, en prensa). "Metatextualidad: estrategias de creación en la obra de Jon Scieszka", en MENDOZA, A. y ROMEA, C. (Coords.). *El lector ante la obra intertextual. (Un análisis de la interacción y de la metacognición en la recepción)*. Barcelona: Horsori.
- ARIZPE, E. y STYLES, M. (2003): "Picturebooks and Metaliteracy: How children describe the processes of creation and reception", en STYLES, M. y BEARNE, E. (Eds.). *Art, Narrative and Childhood*, Stoke-on-Trent: Trentham.
- BAJTÍN, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- BOYD, M. (1983). *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*. London & Toronto: Associated University Press.
- CABURLON, I. (2009). *Metaliteratura y cultura posmoderna*. [en línea]. Granada: Universidad de Granada [ref. de 4 de noviembre de 2009]. Accesible a través de WWW. <http://hera.ugr.es/tesisugr/18269199.pdf>
- DÄLLENBACH, L. (1989). *The Mirror in the Text*. Chicago: University of Chicago Press.
- DOTRAS, A. M. (1994). *La novela española de metaficción*. Madrid: Júcar.
- ECO, U. (2005). *Sobre literatura*. Barcelona: Mondadori.

FELTEN, H. y PRILL, U. (Comps.) (1995). *La dulce mentira de la ficción*. Bonn: Romanischer Verlag.

FOGEL, S. H. (1974). "‘And All the Little Tiptopus’: Notes on Language Theory in the Contemporary Experimental Novel". *Modern Fiction Studies* XX, 3, 328-336.

GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GIL GONZÁLEZ, A. J. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

HUTCHEON, L. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen.

KELLMAN, S.G. (1980). *The Self-Begetting Novel*. New York: Columbia University Press.

LEWIS, D. (2001). *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. London-New York: Routledge-Falmer.

LOZANO, M. P. (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.

MALINA, D. (2002). *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus, OH.: The Ohio State University Press.

McCLAY, J. (2000). "‘Wait a second...’: Negotiating complex narratives in Black and White". *Children’s Literature in Education*, 31, 91-106.

McHALE, B. (1987). *Postmodernism Fiction*. London & New York: Routledge.

MENDOZA, A. (2008). "Introducción: textos e intertextos para la formación del lector", en MENDOZA, A. (Coord.). *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*. Barcelona: Horsori, 11-25.

NIKOLAJEVA, M. (2005). *The Aesthetic Approach to Children’s Literature*. Lanham: Scarecrow.

OREJAS, F. G. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros.

ORTIZ, A. M. (2005). *Preparar para El Quijote: Aportaciones de la narrativa juvenil española*. [en línea]. Cuenca: Centro de Profesores y Recursos de Cuenca. [ref. de 10 de noviembre de 2009]. Accesible a través de WWW. <http://pagina.jccm.es/edu/cpr/cuenca/cepcuenca/prepararelquijote.pdf>

PANTALEO, S. (2008). *Exploring Student Response to Contemporary Picturebooks*. Toronto: University of Toronto Press.

PANTALEO, S. (2010). "Mutinous Fiction: Narrative and Illustrative Metalepsis in Three Postmodern Picturebooks". *Children’s Literature in Education*, 41, 12-27.

QUESADA, C. (2009). *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco/Libros.

RÓDENAS, D. (1998). *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península.

RUIZ, M. M. (2008). "Rasgos del álbum metaficcional: *El apestoso Hombre Queso* y otros cuentos maravillosamente estúpidos", en MENDOZA, A. (Coord.). *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*. Barcelona: Horsori, 27-35.

SILVA-DÍAZ, C. (2005). *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. [en línea]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona [ref. de 14 de febrero de 2008]. Accesible a través de WWW. [http://www.tesisenxarxa.net/TESIS\\_UAB/AVAILABLE/TDX-0621106-000248/mcsd01de1.pdf](http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0621106-000248/mcsd01de1.pdf)

SIPE, L. R. (2008). *Storytime. Young Children’s Literary Understanding in the Classroom*. New York: Columbia University.

SIPE, L. R. y PANTALEO, S. (Eds.) (2008). *Postmodern Picturebooks. Play, Parody, and Self-Referentiality*. London: Routledge.

SOBEJANO, G. (1989). "Novela y metanovela en España", *Ínsula*, 512-513, 4-6.

SOBEJANO-MORÁN, A. (2003). *Metaficción española en al postmodernidad*. Kassel: Edition Reichenberger.

SPIRES, R. C. (1984). *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: University Press of Kentucky.

WAUGH, P. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen.