

ESTUDIO

# Margaret Atwood: revisión y compromiso

La LIJ reescrita para adultos

**Antonio Mendoza Fillola\***



*Margaret Atwood tiene tanto obras para el público adulto, como para el infantil y juvenil, y tanto en unas como en otras utiliza iguales recursos discursivos y creativos, entre ellos, la metaficción relacionada, por ejemplo, con la revisión del cuento maravilloso, estrategia que le sirve para su análisis comprometido y crítico de la sociedad. Y como muestra: La gallinita roja cuenta todo, un relato para adultos, reescritura de un cuento popular en clave feminista.*

**E**l pasado mes de junio se concedió a Margaret Atwood el Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2008. Es un nuevo y merecido reconocimiento para su obra y para su persona, ambas implicadas en la revisión comprometida y crítica de la sociedad contemporánea. Como escritora, que además ha ejercido como profesora y crítica, es una excelente conocedora de los entresijos del texto literario y sabe disponer cada uno de los elementos del discurso literario para apelar y construir a su lector implícito, o para captar la reflexión de todo lector. Hay que destacar la inteligente y sobria utilización de todo tipo de recursos y de estrategias discursivas, con las que consigue que sus escritos trasciendan el mismo género o tema sobre el que escribe; la crítica ha dicho que cada una de sus obras está «en la frontera de los géneros», señal de que ofrece y recrea mucho más de lo que cabría esperar de un cuento, de una novela o de un poema.

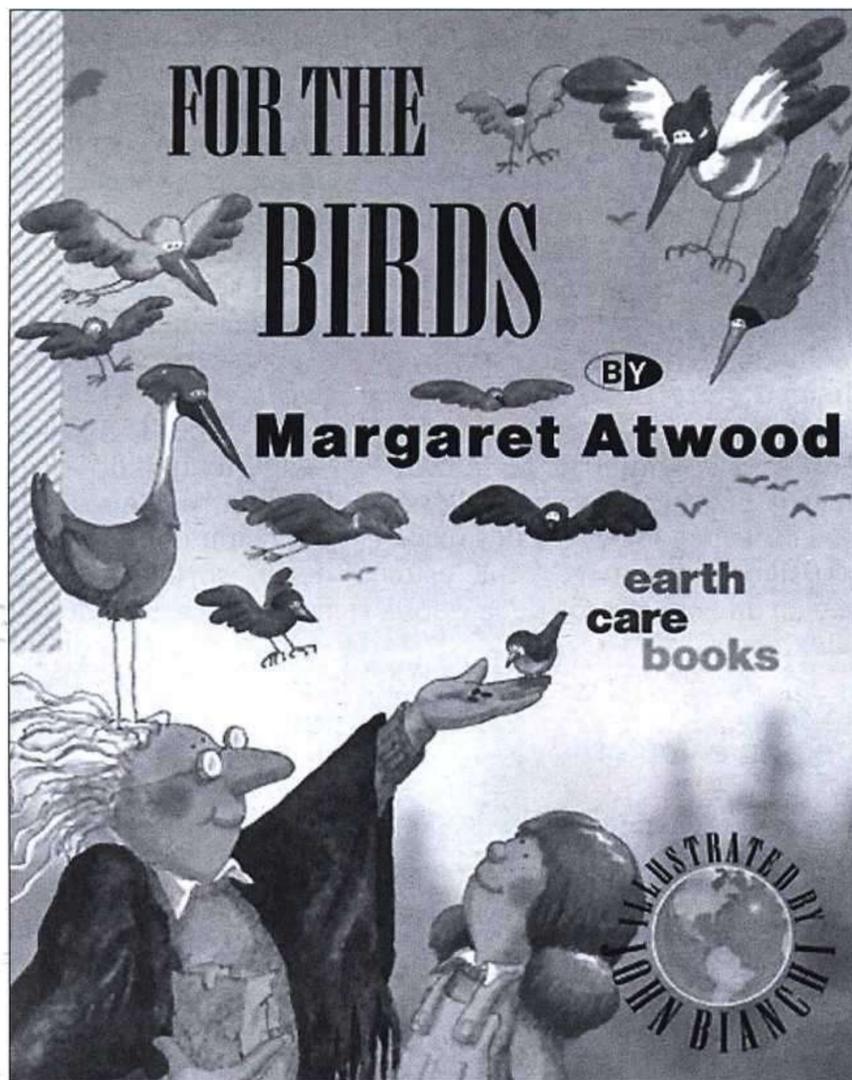
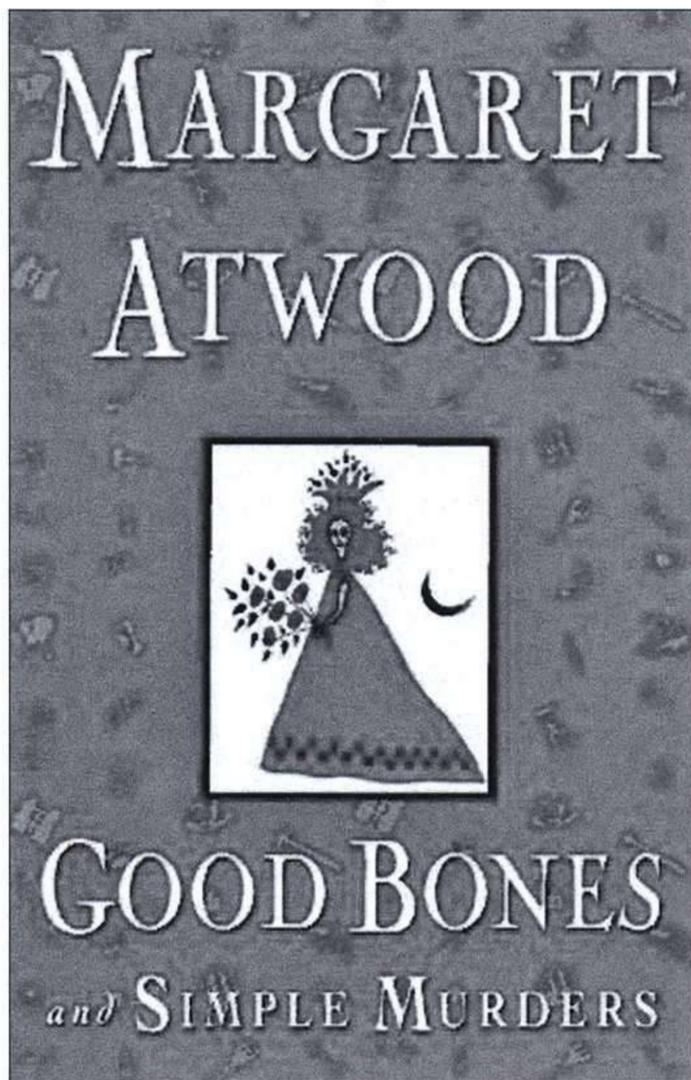
### Canadiense y feminista

Margaret Atwood (Ottawa, Ontario, 1939) se ha definido personalmente como «escritora canadiense y feminista». Y en el mismo espacio narrativo de una obra reciente ha señalado que: «La tendencia de la renovación literaria es incluir a los hasta ahora excluidos, lo cual a menudo hace que se conviertan en absurdas las convenciones anteriores a la innovación». <sup>1</sup> Estas referencias sintetizan varios rasgos de su creación literaria. Resulta difícil seleccionar una sola obra entre su producción, pero quizá podría aconsejarse la lectura de su novela *Lady Oracle* (1976) —inteligente parodia de cuentos de hadas y de novelas rosa, que fue su primer gran éxito—; *Good Bones and Simple Murders* (1994), recopilación de relatos breves, donde la metaficción juega con las revisiones del cuento maravilloso, de sus tópicos y de sus personajes; *El cuento de la criada* (1985), innovadora por el

peculiar enfoque de ciencia ficción y denuncia de la sociedad autoritaria; o más recientes *Penélope y las doce criadas* (2004) y *La maldición de Eva* (2005).

Además, en el conjunto de su obra están sus obras para niños *Up in the Tree* (1978), *Anna's Pet* (1980), *For the Birds* (1990), *Princess Prunella and the Purple Peanut* (1995), *Rude Ramsay and the Roaring Radishes*, *Bashful Bob and Doleful Dorinda* (2006), que también recogen sus compromisos y motivaciones ideológicas.

Como rasgos de su creación se ha señalado la ironía y el humor, la agudeza y la crítica social, la actualidad entrelazada con referentes clásicos, con obras y personajes del canon universal, retomados para pasarlos por el tamiz de su perspectiva de intención crítica. <sup>2</sup> Sus obras, y en ellas sus personajes, transmiten su voz, sus compromisos de orden social; en *Érase una vez* aparece esta matización: «... no me convence la



palabra *pobre*. Lo de pobre es relativo. ¿No vivía en una casa? [...] Acompáñame al parque, a las estaciones de metro al anochecer, a los lugares donde viven entre cajas de cartón y te enseñaré lo que es ser pobre de verdad!».

Sus denuncias y sus críticas son directas y a la vez elaboradas en el mensaje literario. Los recursos, el tono y el equilibrio con que presenta el tema, la intención y el mismo discurso consiguen implicar al lector, atraer su atención y hacer disfrutar al lector experto, señal de su habilidad en el uso de los resortes del discurso literario para atrapar la atención y la cooperación de sus lectores.

En el tono representativo de su producción, está *La gallinita roja cuenta todo* (*The Little Red Hen Tells All*),<sup>3</sup> que considero un excelente ejemplo de reescritura (dirigida, en principio, a lectores adultos). Este breve cuento tiene por objeto denunciar la opresiva situación de la condición femenina. Atwood da voz a la gallina protagonista en el marco de los recursos metaficcionales —«ficción sobre la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario acerca de su identidad narrativa o lingüística», como explicó Hutcheon—<sup>4</sup> y construye un nuevo cuento gracias a la prevista colaboración de los lectores. El comentario sobre este cuento nos permite conocer a la escritora y, a la vez, comprobar las posibilidades de la proyección de la literatura infantil en el nivel de la literatura de los adultos.<sup>5</sup> No pretendo establecer paralelismos entre obras «para niños o para adultos», ni me parece necesario; para señalar la contigüidad de la creación literaria basta con mostrar que son obras que utilizan a la par iguales recursos discursivos y creativos, y que éstos se proyectan en la búsqueda de la implicación del lector.

## Diálogo con el lector

Los personajes, la trama y la procedencia hipotextual de muchas de las obras de Margaret Atwood se concretan en reescrituras en clave metaficcional e intertextual («La intertextualidad hace posible el perpetuo diálogo que la literatura teje consigo misma»).<sup>6</sup> Sus obras establecen el diálogo con el lector, pero se trata de



PABLO RAMÍREZ, LA GALLINITA ROJA, MOLINO 1962.

un diálogo de reflexión y valoración,<sup>7</sup> no sólo el genérico diálogo de la básica interacción lectora, porque sus temas suscitan complicidad y la clave de metaficción da lugar a textos que implican al lector, a modo de «yo cuento y tú, lector, ya sabes de qué va...» viene a ser como el encuentro de «viejos amigos en nuevos espacios», como señalara M. Meek.<sup>8</sup> De ese modo se pacta la actividad cognitiva de la lectura que se adjudica al lector. Todas estas facetas se dan en *La gallinita roja cuenta todo*.

Las obras de Atwood buscan un lector —adulto o niño— que sea capaz de detectar el juego, la perspectiva, la intención del nuevo texto, para trascenderlo, sorteando la ironía y leyendo entre líneas —«Me podía haber comido el grano de trigo directamente. Y hacerme un nutritivo favor. En cambio, lo planté. Lo regué...»—, supliendo lo que no está escrito, activando los implícitos conocidos —«Ya conoces mi historia. Seguramente te la has contado a ti mismo como un buen ejemplo a seguir. Seriedad y trabajo duro. Hazlo tú mismo...», dice la Gallinita Roja—. Posiblemente el éxito de ese implicado diálogo se deba a la base metaficcional.

En ocasiones, la LIJ recorre caminos de ida y vuelta, desde el espacio de las

obras para adultos hasta el de las obras infantiles y juveniles; en ocasiones, también hace el trayecto inverso. Esa itinerancia es una señal clara de que la literatura es recursiva en su propio sistema<sup>9</sup> y de que no se autoimpone fronteras en cuanto a las distinciones de obras según sus (previsibles) destinatarios. En este caso, el comentario viene desde la obra para adultos y surge de la literatura para niños, con la peculiaridad —un valor añadido más a nuestros intereses— de permitirnos poner en paralelo los genéricos recursos de la estética literaria posmoderna que emplea Margaret Atwood con algún otro ejemplo de autores para niños.

El imaginario literario envuelve a los lectores desde las primeras lecturas infantiles, a partir de las cuales se crea, de modo que la *sociedad adulta* guarda, evoca y transmite su memoria literaria como parte del componente cultural. Afortunadamente, ya es sabido y reconocido que la LIJ no es una vía secundaria de acceso al *gran sistema* de la literatura, porque sencillamente forma parte de él y avanza por el mismo camino. Por eso la LIJ está presente en la literatura para adultos compartiendo recursos y ofreciéndole hipotextos, con frecuencia procedentes del esquema genérico del

cuento. Además, en consonancia con ese flujo itinerante, también se trasladan las tendencias y las convenciones estéticas de la literatura para adultos. Sirva de ejemplo actual la presencia de recursos de la estética posmoderna en la literatura infantil, donde la desconstrucción, el juego metaficcional y las modalidades intertextuales de reescritura<sup>10</sup> se combinan en excelentes creaciones que actualizan los formatos y valores tradicionales.

La literatura metaficcional ha de recurrir al soporte intertextual —en cualquiera de sus modalidades— y a la reescritura. Por eso, estas obras, aun siendo innovadoras por su intención revisionista (en lo discursivo o en valores e ideología), siempre están expuestas a la dependencia del conocimiento previo o de las experiencias lecto-literarias que puedan aportar sus lectores en relación con el tema, la trama, el carácter, la significación del hipotexto concreto, etc., según prevé la autora en su reescritura. Como ha indicado A. Díaz-Plaja, «Los hipertextos de cuentos populares o narraciones popularizadas se dirigen a todo lector que conozca bien el referente, que esté preparado para nuevas lecturas y que sea capaz de crear una nueva interpretación».<sup>11</sup> En este tipo de revisiones, que en la LIJ están muy presentes en la actualidad,<sup>12</sup> evidentemente no se trata de volver a contar la historia o el cuento; por el contrario, se construye un nuevo *mensaje y discurso literario*, haciendo del referente canónico (en su caso, del cuento tradicional) y de su moral convencional un instrumento de denuncia, de reflexión y de revisión crítica.<sup>13</sup> Como ya hizo Atwood a través de la desconstrucción en otro breve relato, *There was once*.<sup>14</sup> Son obras que remueven el sedimento de la experiencia literaria y del imaginario social y cultural que dejan los cuentos tradicionales. Y con ello demuestran, en otra faceta, la importancia de la tradición literaria infantil.<sup>15</sup>

De modo que el texto metaficcional siempre juega con implícitos que ha de completar o matizar la lectura intertextual, mediante la que el lector suplente los implícitos, aportando su experiencia literaria y sus referencias activadas desde su intertexto lector. Por eso, Margaret Atwood en muchas de sus obras cuenta con la previsión de un modelo de *lector*

*tradicional* —rasgo que subyace en el tipo de lector implícito que realmente requiere su obra— que sea capaz de aportar lo que no se cuenta y de reubicar lo que se modifica y reinterpreta. Es interesante señalar este doblete: la autora prevé un lector implícito innovador que, a su vez, debe apoyarse en el buen conocimiento de los esquemas literarios canónicos o tradicionales que serán objeto de revisión crítica.

### Personaje de cuento cuenta su cuento

El personaje que nació con la obra canónica sabe más que sus lectores, conoce aspectos y datos que no se escribieron; sale del hipotexto en que nació para crear un nuevo espacio de ficción literaria, donde exponer sus verdaderas referencias. La estrategia no es nueva,

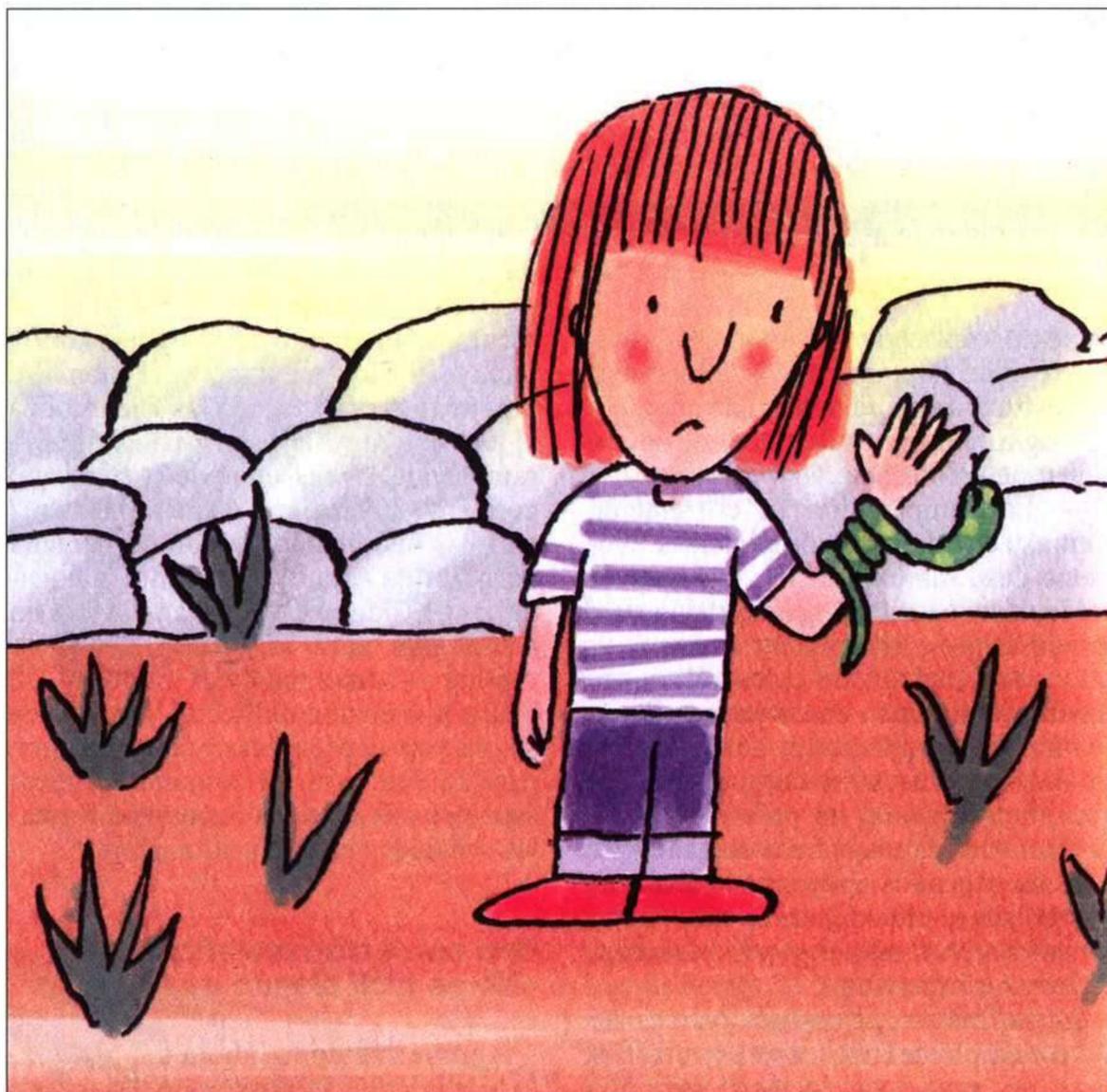
pero es característica de la escritura metaficcional. La Gallinita Roja pasa a ser narradora de su versión, de la revisión de su historia.

Frente a este planteamiento, hemos de tener en cuenta que estamos ante una obra (re)escrita en clave metaficcional que necesita diferentes apoyos:

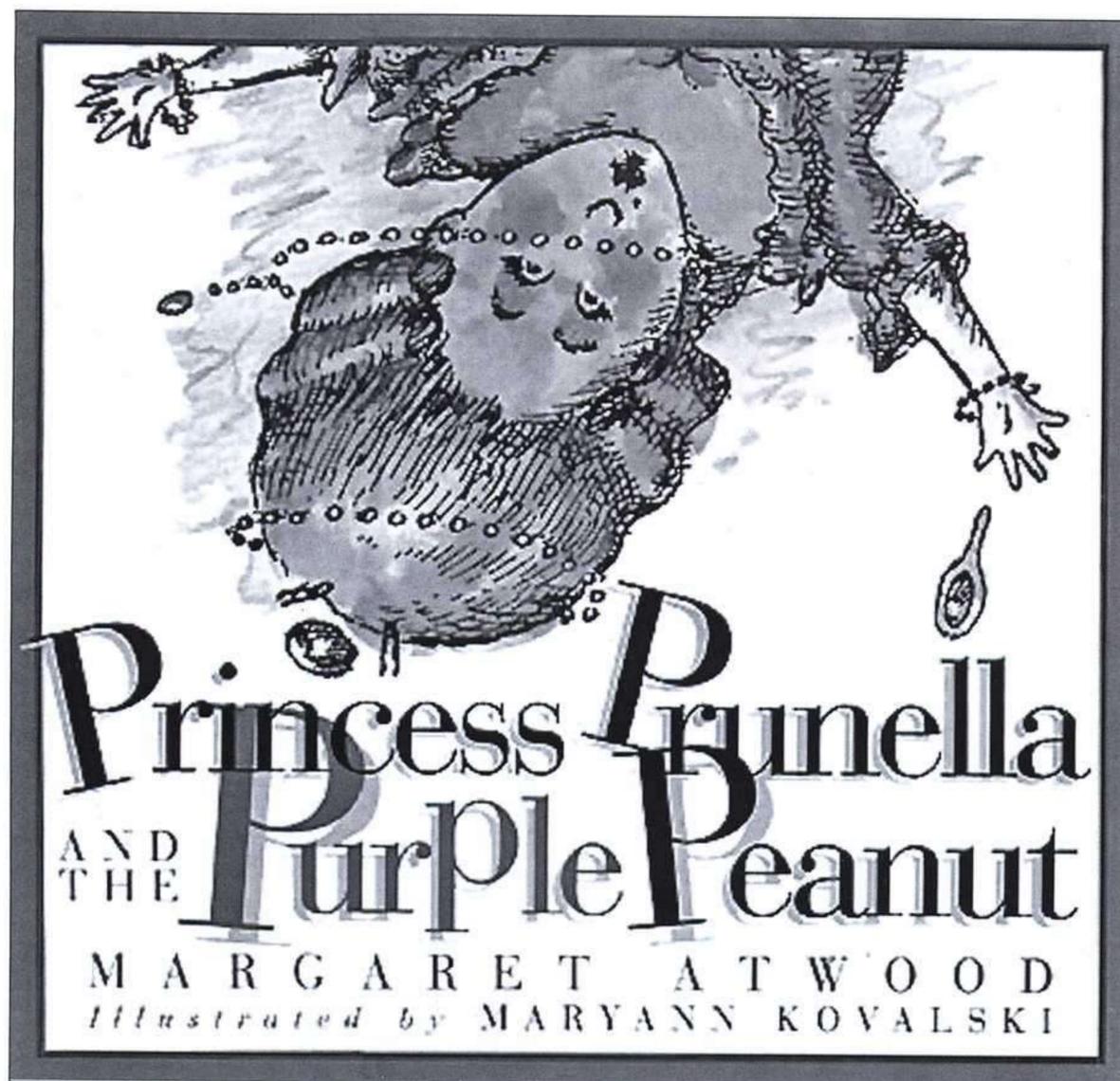
— La clave intertextual y su imprescindible reconocimiento por parte del lector (obviedad que hay que mencionar porque, si no, el reconocimiento de los valores del *texto revisado* perdería su eficacia).

— La implicación del lector en la identificación y reconocimiento, para proyectar sus observaciones en la valoración de la nueva intención.

— La experiencia del lector para evocar el texto parcialmente ausente (que será su hipotexto de referencia) en el nuevo hipertexto y para poner en relación (crítica) los valores que, en sus



MARTÍ ROVIRA, L'ANNA VOL TENIR UN ANIMALLET, CRUÏLLA, 2008.



contextos respectivos (canónico y revisado), tiene cada uno de los componentes (estructurales, textuales, de género o tipología textual, estilísticos, de intención o de valores, etc.).

— La comparación (o correlación contrastada) de esos componentes evocados desde la experiencia y memoria del lector y suscitados como reacción o respuesta por el nuevo texto.

La combinación de estos referentes constituye el marco de las estrategias de lectura que correlacionan autor, texto y lector. Sin estos cuatro componentes, la obra metaficcional no podría alcanzar su finalidad. Y quizá puede considerarse que estos mismos apoyos sean indicativos de que se trata de una *opción literaria* escrita para mayor gloria y disfrute de lectores expertos.

La gallinita roja cuenta todo es un claro ejemplo de (re)escritura y metaficción: se modifican la estructura, los

recursos, el punto de vista narrativo; incluye alusiones a la «otra versión» (el hipotexto canónico) con las que implica al lector («Ya conoces mi historia. Seguramente te la has contado a ti mismo como un buen ejemplo a seguir...» / «Ya has visto las fotos, con mi delantal de gallinita roja, sosteniendo la hogaza...»). Todo esto se transforma en estrategias para un nuevo relato de réplica —como indica el título— que busca la atención del lector, a través de sus nuevas expectativas, y comprensión para su denuncia. El conjunto de estos aspectos nos remite a los puntos formales señalados en el párrafo anterior.

#### Una confesión metaficcional: «No es fácil siendo gallina»

Aprovechando la fábula del hipotexto tradicional, la versión de Margaret

Atwood, por su tono e intención, en realidad resulta una *parábola* sobre la condición femenina, en la que se cuestionan el rol, las «obligaciones», las virtudes y la actitud que se esperan, según convenciones establecidas en el contexto social que representa el corral de animales de todo tipo... El texto (de tres breves páginas) ofrece un sugerente análisis de sus facetas estructurales y formales y, por supuesto, de su contenido e intención. El lector de este artículo habrá de hacer un doble esfuerzo de evocación... para situarse como referente en el espacio intermedio que comparten la versión canónica, la revisada de Atwood expuesta en la voz de la misma Gallinita y este mismo comentario.

— *El título se modifica con una escueta adición* La Gallinita Roja (cuenta todo). Pero esa adición es muy relevante, porque la información de este elemento paratextual indica que se trata del relato de la protagonista en primera persona, que contiene nuevos datos o informaciones no conocidas, que el conocimiento previo del cuento canónico va a ser modificado y que la experiencia del lector habrá de generar nuevas expectativas al respecto.

— *La Gallinita Roja, narradora de su cuento.* En su función de narratorio, la Gallinita Roja usa un estilo conciso y directo; precisión de términos, ironía directa y reflexiones escuetas —el mismo estilo que caracteriza la obra de su autora—. La gallinita toma la palabra para explicar, aludiendo al *cotexto* implícito de la acción ya conocida por los lectores, su situación de indefensión y su actitud ante la violenta presión de los animales del corral. Su confesión transforma la historia canónica en una denuncia de los valores pasados y en un alegato implícito de los derechos y respetos que se le negaron. Sigue los procedimientos de la narración metaficcional, compartiendo con el lector la exposición y la presencia de los recursos metadiscursivos.

Todas las secuencias, desde el título hasta las reflexiones de la protagonista y el desenlace, de este relato de Atwood y la Gallinita Roja son *marcadamente significativas* a causa de los indicadores de crítica feminista, de los recursos metafictionales, de la exposición irónica

para exponer y denunciar la actitud sumisa (sometida), como dice la protagonista: «Así es que, ¿qué opciones tenía?». El cuento se inicia con una síntesis de recordatorio, que recoge los detalles de la acción canónica, aunque incorpora extraños animales en el corral tradicional, sin duda para marcar la diferencia y para subrayar la universalización de la problemática:

«Todo el mundo quería su parte. ¡Todos! No sólo el gato, el cerdo y el perro. También el caballo, la vaca, el rinoceronte, el orangután, el lagarto cornudo, el wombat australiano y el ornitorrinco de pico de pato, todos los que puedas imaginarte. Se acabó la paz y todo por esa maldita barra de pan.»

— *La clave de interpretación.* El escueto segundo párrafo consta de este único enunciado: «No es fácil siendo gallina». Se trata de una reflexión que lanza la protagonista (tan al principio que el lector posiblemente no advierta la intención del enunciado) y remite a sus

problemas que, como expondrá, serán matizadamente distintos de los que podrían suponerse según la versión canónica. Este enunciado se retomará hacia el final, para presentar la clave de su interpretación: «Como ya he dicho, soy una gallina, no un gallo».

A continuación, el tercer párrafo introduce al lector en el propio espacio metaficcional: la gallina-protagonista-narradora de su propia historia se dirige al lector y comparte con él conocimientos previos e incluso posibles valoraciones; a partir de este punto, la estrategia metaficcional queda explícitamente expuesta:

«Ya conoces mi historia. Seguramente te la has contado a ti mismo como un buen ejemplo a seguir. Seriedad y trabajo duro. Hazlo tú mismo. Invierte el capital. Y recoge los frutos. ¿He de suponer que yo soy un ejemplo de eso? No me hagan reír.»

Aquí se hace evidente que la complicidad buscada no se limita a la identi-

cación del cuento, sino que va dirigida especialmente hacia la reflexión sobre la moraleja, una compleja cuestión ética que puede resultar *incorrecta por convencional*, en una sociedad en la que se imponen los derechos individuales de unos... sobre otras... Los valores y cualidades señalados —«Seriedad y trabajo duro. Hazlo tú mismo. Invierte el capital. Y recoge los frutos...»— quedan en entredicho: «¿He de suponer que yo soy un ejemplo de eso? No me hagan reír». Es obvio que la protagonista se cuestiona la fiabilidad de esas afirmaciones sociales.

Hasta aquí han aparecido suficientes indicadores, para disponerse a seguir leyendo una confesión (relato de meta-ficción) con muchas matizaciones y, puesto que *la narradora sabe que el lector ya conoce su historia*, éste habrá de activar su memoria y su experiencia lectora para seguir el hilo narrativo. Efectivamente, previendo lo que sabe el lector, el discurso entrelaza las consabidas secuencias del relato canónico con las variantes, siguiendo las pautas de un pacto —algo así como «usted y yo sabemos de lo que hablamos...»— que toma la versión canónica como referente provisional, y presenta los nuevos datos para generar otro tipo de expectativas.

«Es verdad, encontré el grano de trigo. ¿Y qué? Hay muchos granos de trigo por ahí. No pierdas de vista la piedra de molerlo, y también tú encontrarás trigo. Yo vi uno y lo cogí. ¿Qué hay de malo en eso? El que se lo encuentra, se lo queda. Un grano ahorrado es un grano ganado. Y la ocasión la pintan calva.»

—*La amarga confesión de la Gallinita Roja.* La protagonista cuenta con ironía y amargo humor sus propias vivencias.<sup>16</sup> Puesto que el lector conoce la historia, seguramente encontrará sabrosas las acotaciones críticas —«... lloré lágrimas de gallinita roja. Lágrimas de sangre de pollo. Si ya sabéis qué pinta tienen, os habéis hinchado de eso. Hace un caldo estupendo...»— que en esta *versión personal* sí puede hacer la protagonista narrataria. Cuenta y comenta con la ironía, el humor agrio, la reflexión personal, la apreciación personal que se comparte con un confidente (el lector implicado):





MARGARET ATWOOD, DALT DE L'ARBRE, CRUÏLLA, 2008.

«Es verdad, encontré el grano de trigo. ¿Y qué? Hay muchos granos de trigo por ahí. [...] El que se lo encuentra, se lo queda. Un grano ahorrado es un grano ganado. Y la ocasión la pintan calva.

[...]

»Me podía haber comido el grano de trigo directamente. Y hacerme un nutritivo favor. En cambio, lo planté. Lo regué...

[...]

»Yo no, yo no, contestaron. Pues entonces lo haré yo sola, dije. No me escuchaba nadie, claro. Se habían ido todos a la playa.

[...]

»No creáis que no me dolió, todo ese rechazo. Allí empollando en mi nidito de paja, lloré lágrimas de gallinita roja. Lágrimas de sangre de pollo. Si ya sabéis qué pinta tienen, os habéis hinchado de eso. Hace un caldo estupendo.

[...]

»Así es que, ¿qué opciones tenía? Me podía haber comido el grano de trigo directamente. Y hacerme un nutritivo favor. En cambio, lo planté. Lo regué. Lo velé día y noche...

[...]

»Ya has visto las fotos, con mi delantal de gallinita roja, sosteniendo la hogaza y todo su aroma con las puntitas de las alas, sonriendo. Sonríe en todas las fotos, todo lo que se puede sonreír con un pico. Cada vez que decían "yo no", yo sonreía. Yo nunca pierdo los nervios.»

—*Ilustraciones del imaginario.* Avanzado el relato, en el párrafo noveno y con una nueva apelación al lector, se alude a la ilustración, o sea, a la imagen plástica que posiblemente recuerda de

los álbumes infantiles que leyó y ahora, tal vez, evoca el lector:

«Ya has visto las fotos, con mi delantal de gallinita roja, sosteniendo la hogaza y todo su aroma con las puntitas de las alas, sonriendo. Sonríe en todas las fotos, todo lo que se puede sonreír con un pico. Cada vez que decían "yo no", yo sonreía. Yo nunca pierdo los nervios.»

Considero que se trata de una clara alusión al álbum ilustrado, al imaginario plástico del personaje en las múltiples ediciones, y la autora lo quiere hacer presente también aquí como componente del discurso. Es un refuerzo más de la experiencia infantil y la versión canónica con su moraleja convencional, señalando un nuevo punto de implicación con el imaginario visual infantil del lector adulto.

— *La anécdota del conflicto.* Dando por conocido el desarrollo de la historia, la protagonista no se detiene en detalles consabidos, de modo que de su narración modifica ligeramente el orden lineal de los sucesos y los expone del modo muy sucinto:

«Es verdad, encontré el grano de trigo. [...] »Yo no, yo no, contestaron. Pues entonces lo haré yo sola, dije. No me escuchaba nadie, claro. Se habían ido todos a la playa. [...]

»Y creció. Claro, ¿por qué no iba a hacerlo? E hizo más granos de trigo. Y los planté. Y los regué. Y los hice harina. Y entonces tuve bastante para una barra de pan. Y lo cocí. [...]

Ahora bien, el conflicto surge por un inesperado y notorio cambio de la versión canónica; ahora no es una cuestión de apostilla, de matiz, sino de rango argumental: «¿Quién me ayudará a comer esta barra de pan?, dije». La respuesta es previsible: todos.

— *El desenlace.* Después de esa inesperada pregunta, los lectores de hoy vamos a enterarnos del auténtico comportamiento y de la actitud, aspectos hasta ahora no explicados, de todos los animales del corral —el gato, el cerdo y el perro, el caballo, la vaca, el rinoceronte, el orangután, el lagarto cornudo, el wombat australiano y el ornitorrinco de pico de pato, todos los que puedas imaginarte, el antílope, el yak, la mofeta de cinco rayas, la ladilla...—. Todos exigieron, todos agredieron, acosaron física y psicológicamente a la Gallinita Roja, la amenazaron, le faltaron al respeto, la chantajearon emocionalmente, la sometieron a un feroz *bullying*, en términos de actualidad:

«Y lo decían de verdad. Sacaban sus garras, lenguas, pezuñas, mandíbulas, colas prensiles. Me babeaban con sus ojos. Aullaban. Me echaban notas en el buzón. Se deprimían. Me acusaron de ser una egoísta. Amenazaron con suicidarse. Y dijeron que era culpa mía porque yo tenía una barra de pan y ellos no. Ahora parecía que todos y cada uno de ellos necesitaba esa maldita barra de pan más que yo.»

Estos hechos, que fueron ocultados por el autor del hipotexto canónico y silenciados durante generaciones, ahora cambian la historia conocida. Es una cuestión importantísima para el lector, porque el final y su moraleja que conocía de siempre... eran falsos.

En realidad, la Gallinita Roja *no pudo* actuar en la forma que se nos contó su historia. En esta secuencia cobra sentido la reflexión inicial: «No es fácil siendo gallina». Ahora sabe el lector lo que quería transmitir esa frase: puesta en evidencia la condición femenina, no es fácil hacer lo que se quiere.

«¿Y entonces qué? Sé lo que dice el cuento, lo

que se supone que dije: me la comeré yo solita, así es que os aguantáis. No creáis ni una palabra. Como ya he dicho, soy una gallina, no un gallo.»

Obsérvese que la ficción sobre la ficción —«Sé lo que dice el cuento, lo que se supone que dije...»— es en este párrafo esencialmente intensa, justo en las líneas donde está la clave de interpretación: la crítica del rol y de la consideración social de la mujer.

Y aún más ultrajes... La confesión de lo que verdaderamente hizo y dijo la Gallinita Roja aún intensifica el dramatismo del agravio a la condición de gallina. Los últimos párrafos son una auténtica novedad, una exclusiva, para el lector. La realidad aún resulta más lamentable; el acoso fue sólo parte de lo no conocido. Y de nuevo, otra llamada al lector —«No creáis ni una palabra»—, a su evocación de la historia implícita, la que todos compartimos antes de confesar lo que realmente dijo:

«Aquí tenéis, dije yo. Para empezar pido disculpas por siquiera haber tenido la idea. Pido dis-

culpas por haber tenido suerte. Pido disculpas por mi abnegación. Pido disculpas por ese comentario que hice sobre los gallos. Pido disculpas por sonreír, con mi lindo delantalito de gallina, con mi lindo piquito de gallina. Pido disculpas por ser una gallina.

Tomad un poco más.

Tomad mi parte.»

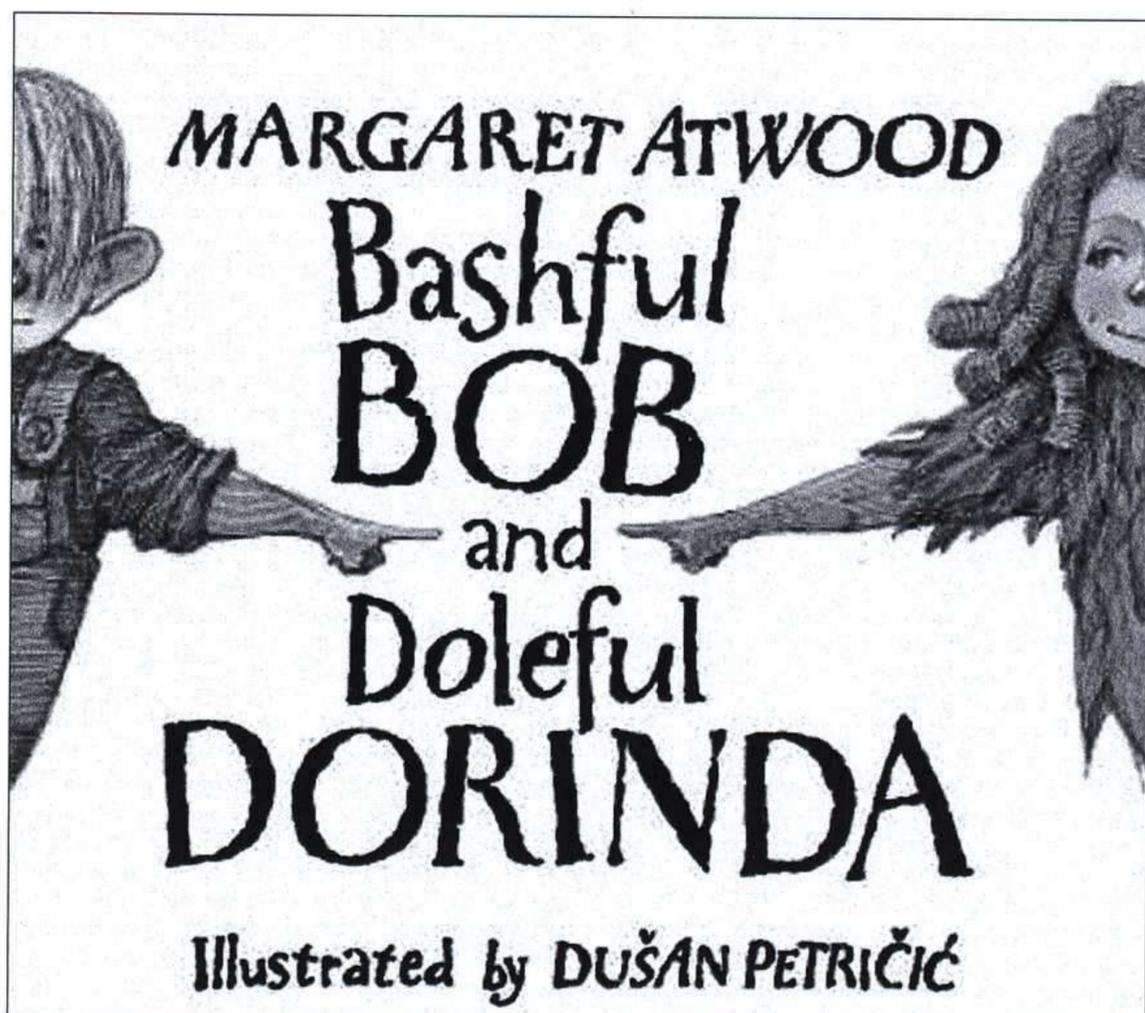
Entre los recursos de reescritura que ofrece el cuento tradicional —la LIJ nos ofrece muchos ejemplos—,<sup>17</sup> Margaret Atwood ha concedido la palabra al personaje, una gallina que, según la versión canónica, es aparentemente dueña de sus actos... en un corral de animales insolidarios, agresivos. El texto ha jugado con las expectativas del lector, especialmente con aquellas que, con ligeras matizaciones, hubiera hecho un lector convencional; pero la cuestión es que de lo que trata el cuento es de desmontar los esquemas de ese tipo de lector. La autora y la Gallinita Roja exponen la revisión de la ficción, creando un nuevo espacio narrativo para conectar la narración literaria y la realidad actual y para denunciar que los valores que aprendi-

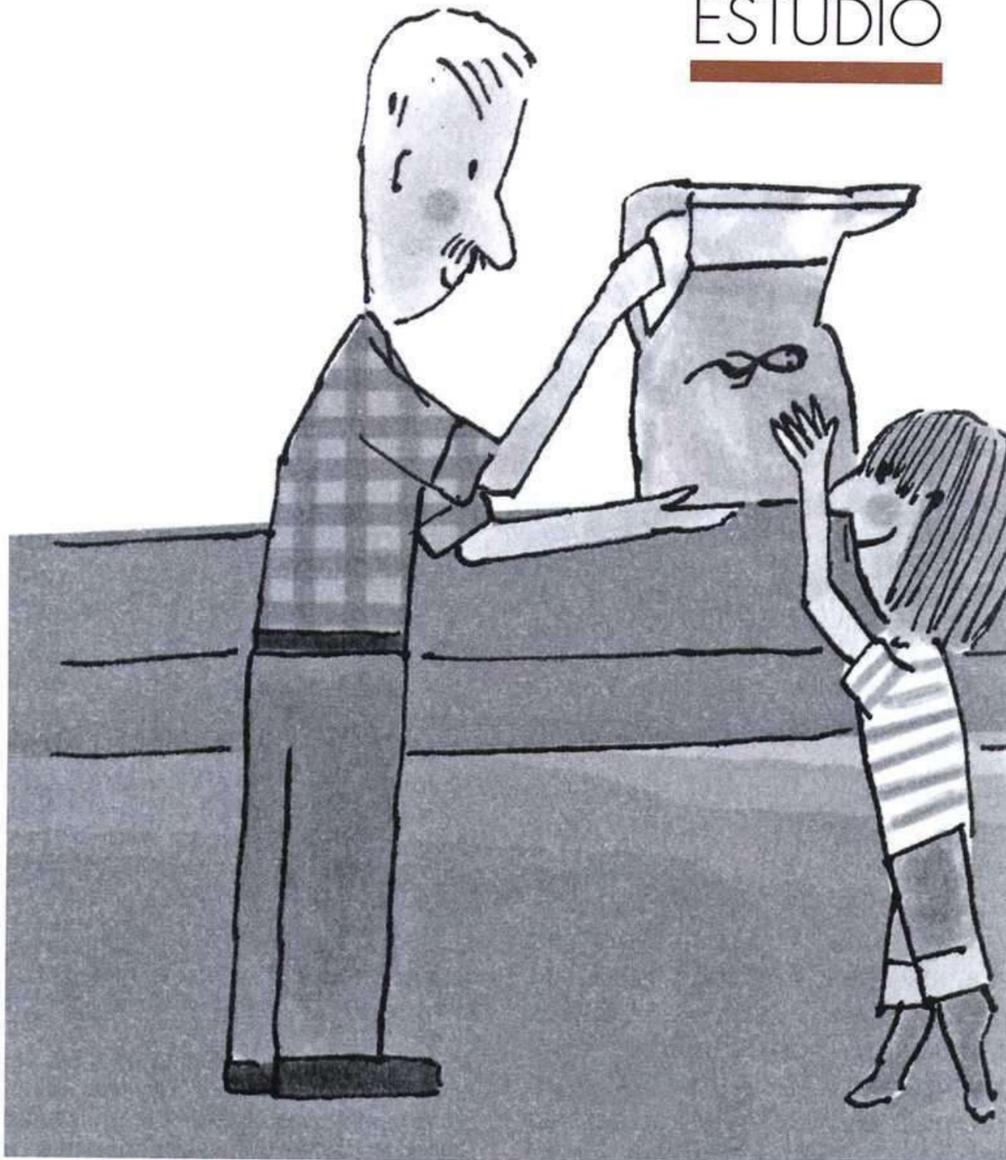
mos y algunas moralejas de nuestras lecturas infantiles requieren una revisión personal, una puesta al día acorde con el sentir de la sociedad contemporánea. ¿Cuál es pues la moraleja ahora? La interpretación queda en manos del lector. ■

\*Antonio Mendoza Fillola es catedrático en el Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura de la Universitat de Barcelona.

#### Notas

1. En «Villanas de manos manchadas. Los problemas del mal comportamiento en la creación literaria», en *La maldición de Eva*, Lumen, 2006, p. 86.
2. A propósito de los tópicos del cuento maravilloso, en *Érase una vez (There was once)* una voz crítica anónima del relato señala las revisiones de lo convencional: «... ¿No crees que podemos ahorrarnos lo de hermosa? Las mujeres de hoy en día ya se sienten bastante intimidadas con los modelos físicos de esas “barbies” de los anuncios. ¿No puedes hacer que sea poco más normalita? [...] Buena y malvada. ¿No crees que deberías ir más allá de esos epitetos moralistas y puritanos? Quiero decir que la mayoría de estas categorías condicionan, ¿verdad?». Para lograr su objetivo, se recurre a cambios de términos que resulten más acordes con una ficción actualizada. Así, «bosque» se cambia por «suburbio»; «pobre» por «de clase media»; «hermosa» dará lugar a «con un poco de exceso de peso» y «Con los dientes salientes...»; los términos *buena* y *malvada* serán suprimidos por considerarlos epítetos moralizantes; *madrastra*, para evitar las *imágenes femeninas negativas* será cambiado por *padastro*; *joven* sustituido por *de mediana edad*. Y aún se incluirá la referencia al color (raza), para dejarlo en *Bueno, continúa. Puedes hacerla étnica*.
3. «La gallinita roja cuenta todo» pertenece al volumen *Good Bones and Simple Murders* (1994), obra en la que M. Atwood fusionó dos libros anteriores, *Murder in the Dark* (1983) y *Good Bones* (1992).
4. Hutcheon, L., *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Nueva York: Methuen, 1985.
5. Silva-Díaz, M. C., *Libros que enseñan a leer: Álbumes metaficcionesales y conocimiento literario*, 2005 Accesible en [http://www.tesisenxarxa.net/TESIS\\_UAB/AVAILABLE/TDX-0621106-000248/mcsd01de1.pdf](http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0621106-000248/mcsd01de1.pdf): «Aun cuando el planteamiento metaficcional pertenece a las preocupaciones de la teoría literaria, la metaficción se ha puesto al alcance del lector en formación a través de álbumes metaficcionesales, sin necesidad de incluir discursos teóricos y sin que la función crítica ahogue la ficción.»
6. Samoyault, T., *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. París: Armand Collin, 2005.
7. Véase Pérez Valverde, «Género y géneros: revisionismo y metaficción en textos breves de autoras contemporáneas» en A. G. Cano y C. Pérez Valverde (coords.), *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003,





MARTÍ ROVIRA, L'ANNA VOL TENIR UN ANIMALET, CRUILLA, 2008.

pp. 101-120. El autor señala en M. Atwood los rasgos de autorreflexión, revisión y parodia, en la línea de los criterios apuntados por Patricia Waugh en *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres: Routledge, 1990.

8. Meek, M., *How Texts Teach What Readers Learns*, South Woodchester-Glos (Gran Bretaña): Thimble Press, 1988.

9. «Como recurso de creación, la vinculación intertextual es un medio/procedimiento de uso y de difusión de formas y modalidades (literarias, comunicativas, culturales...) que (re)crean producciones [...]. Es un hecho que sucede en toda la historia de la cultura y que, en la actualidad, se manifiesta especialmente en ciertas tendencias de la literatura infantil y juvenil, donde algunas estrategias de creación (desmitificación, parodia, reelaboración...) recurren a la multiplicidad de los referentes intertextuales como soporte. El texto resultante predetermina la actividad del lector, porque exige la cooperación, la recepción, la implicación, el reforzamiento de la interacción con este tipo de discurso literario» (Véase Mendoza, A. «La multiplicidad de referentes» en T. Colomer (ed.), *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*, Barcelona: ICE-UAB, 2002, pp. 145-150).

10. Véase Díaz-Plaja, A., «Les reescriptures a la literatura infantil i juvenil als últims anys», en T. Colomer (ed.), *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*, Barcelona: ICE-UAB, 2002, pp. 161-170, en relación con procedimientos de transtextualidad, ha explicado las modalidades de reescritura más frecuentes en la LIJ: reescrituras simples, expansiones, modificaciones y collages.

11. *Ibidem*, nota 10.

12. Véanse las siguientes referencias bibliográficas:

—Colomer, T., *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis, 1999.

—Colomer, T. (dir.), *Siete llaves para valorar las historias infantiles*, Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.

—Díaz-Plaja, A., «Les reescriptures a la literatu-

ra infantil i juvenil als últims anys», en T. Colomer (ed.), *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*, Barcelona: ICE-UAB, 2002.

—Tabernero, R., *Nuevas y viejas formas de contar*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

—Tabernero, R., «Intertextualidad heterorreferencial: una vía para la formación del lector literario» en *Lenguaje y Textos*, 26, Barcelona: SEDLL/Horsori, 2007, pp 53-62.

—Silva-Díaz, M. C., *Libros que enseñan a leer: Álbumes metaficcional y conocimiento literario*, 2005 Accesible en [http://www.tesisenxarxa.net/TESIS\\_UAB/AVAILABLE/TDX-0621106-000248/mcsdo1de1.pdf](http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0621106-000248/mcsdo1de1.pdf)

13. «Los problemas de las sociedades urbanas, la multiculturalidad, la ecología, la marginación social, la incorporación de la mujer al espacio público, los cambios en la estructura familiar, etc., marcan las temáticas o el telón de fondo narrativo que pueden conocer —o reconocer— los niños y niñas actuales. Es así, pues, que las transformaciones de la sociedad en la que viven los niños y las de la educación que se valora en ellas han hecho cambiar de qué hablan las nuevas historias. Pero no ha cambiado menos cómo hablan de ello. Porque una cosa lleva a la otra», en Colomer, T., *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis, 1999, p. 51.

14. *Érase una vez (There was once)* es un ejemplo de cómo las convenciones del cuento maravilloso —sus tópicos y valores— se modifican para reelaborar una *creación analítica* que responde a la estrategia de desconstrucción de la estética posmoderna. Este relato parte de un mínimo núcleo inicial: «Había una vez una niña pobre, tan hermosa como buena, que vivía con su malvada madrastra en el bosque». La propuesta de M. Atwood es desmontar todo el género a partir de una sucesión de revisiones y cuestiones de cada uno de los tópicos enunciados en esas líneas. (Véase Mendoza, A., «Textos dentro de textos: reescritura metaficcional para formar al lector. *There was once*, de Margaret Atwood: revisión intertextual», en A. Mendoza [coordinador], *Textos entre textos. Análisis de las conexiones tex-*

*tuales y la formación del lector*. Barcelona: Horsori, 2008, pp. 66-85).

«The Little Red Hen tells all», «There was once», «Unpopular gals», recogidos en *Good Bones and Simple Murders* (1994), tienen estrategias y características similares y ejemplifican la tendencia genérica de su autora. Además, aunque sean para adultos, literariamente, son creaciones muy próximas a las revisiones metaficcionales para niños.

15. Señala M. Cecilia Silva-Díaz —*Libros que enseñan a leer: Álbumes metaficcional y conocimiento literario*, 2005 Accesible en [http://www.tesisenxarxa.net/TESIS\\_UAB/AVAILABLE/TDX-0621106-000248/mcsdo1de1.pdf](http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0621106-000248/mcsdo1de1.pdf), p. 123—: «En las narraciones metaficcionales se rompen las convenciones narrativas que conocemos y esta ruptura constituye un llamamiento para que los lectores se den cuenta de que ellos se han apropiado de estas convenciones a partir de su experiencia de leer historias normales. Estos libros “raros” tienen potencial para enseñar nuevas cosas: por una parte, sus lectores aprenden sobre la existencia de convenciones y, por otra, se percatan de que existen narraciones en las que se rompen estas convenciones».

16. «El atractivo de la metaficción puede ser totalmente intelectual. [...] Más que nada, en este terreno, al leer pensamos. Pensamos en las alusiones del autor, en su empleo de recursos o mecanismos inesperados, en su valentía a la hora de romper todas las reglas que le salgan al paso» (Véase Gardner, J., *El arte de la ficción: apuntes sobre el oficio para jóvenes escritores*, Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2001, p. 118).

17. Sugiero la lectura comparativa de la historia de la gallinita roja en el álbum de Jon Scieszka y Lane Smith (1992): *El apuesto hombre de queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos (The Stinky Cheeseman and Other Fairly Stupid Tales)*, Barcelona: Thule, 2004). Aquí, la gallinita roja es un exponente de la posibilidad extrema de reescritura metaficcional: su cuento ni está en el índice, no tiene espacio previsto para ser contado, no tendrá la ayuda del narrador para contar su cuento, tampoco del autor, ni del ilustrador, ni del editor. Total marginalidad para la gallinita roja, a la que nadie va a ayudar a contar su cuento —como tampoco tuvo ayuda en su *primer mundo de ficción*— en el espacio del libro sólo se le asignan espacios secundarios (contraportada, página de cortesía...). Y sin embargo, el personaje y su historia recorren las secuencias del libro. Sin poder contar su historia —o al menos eso es lo que aparentemente sucede por gracia y efecto del juego metaficcional—, afortunadamente, cuenta con el apoyo incondicional del lector implícito que sí es capaz de leer lo implícitamente obviado y elidido. Pero esta gallinita roja cumplirá otras funciones —además de ir dando cuenta de su tarea consabida desde que encontró el grano de trigo—. Con sus intervenciones mostrará al lector: los componentes formales del libro (ISBN, páginas de cortesía, página en blanco, secuenciación dispersa de su historia...); la diferenciación entre autor, narrador, ilustrador, personaje; y la posibilidad de hacer presente un relato sin que propiamente sea objeto de narración, en el colmo del juego metaficcional, haciendo además que cambie su final y, con ello, su intención/moraleja.

## Bibliografía

Bajour, C., «¿Quién es el dueño de la verdad? Los problemas de la ficción en *¡La verdadera historia de los tres cerditos!* de Jon Scieszka y Lane Smith», en *Imaginaria*, 188, agosto 2006. Accesible en: <http://www.imaginaria.com.ar/18/8/el-dueno-de-la-verdad.htm>.

Cerrillo, P., *Literatura infantil y juvenil y educación literaria*, Barcelona: Octaedro, 2007.

Colomer, T., «Cuentos para las nuevas generaciones. El valor de los cuentos IV», en *CLIJ*, 118, pp. 48-54.

De Amo, J. M., *Literatura infantil. Claves para la formación de la competencia literaria*, Archidona: Aljibe, 2003.

De Amo, J. M., «El papel del álbum en el desarrollo del intertexto lector», en *Campo Abierto*, 28, pp. 61-80.

Díaz Armas, J., «El libro dentro del libro. Aspectos de la metaficción en la literatura infantil y juvenil» en *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil I*, 2002, pp. 21-51.

Díaz Armas, J., «Aspectos de la transtextualidad en la literatura infantil» en A. Mendoza y P. Cerrillo (eds). *Intertextos. Los componentes del intertexto lector*, Cuenca: Publicaciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2003.

Ensslin, A., «Reconstructing the deconstructed - hypertext and literary education» en *Language and Literature*, vol. 13, nº 4, 2004, pp. 307-333.

Mendoza, A. y Cerrillo, P. (eds.), *Intertextos. Los componentes del intertexto lector*, Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.

Mendoza, A., *La educación literaria. Bases para la formación de la competencia lecto-literaria*, Archidona: Aljibe, 2004.

Mendoza, A., «Un comentario sobre el intertexto discursivo. El caso de *laluna.com*», en *CLIJ* 185, 2005, pp. 7-20.

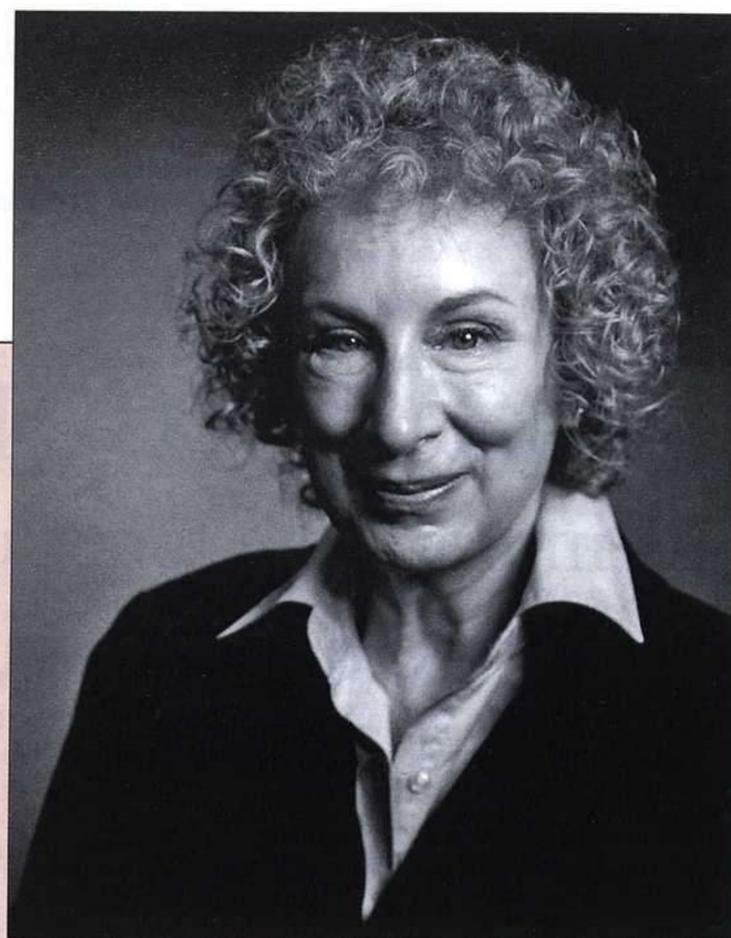
Mendoza, A., «Intertexto lector y literatura infantil», en R. Taberero y otros (coords.), *Palabra e imagen en el discurso literario infantil y juvenil*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006, pp. 11-34.

Silva-Díaz, M. C., *Libros que enseñan a leer: Álbumes metaficcionales y conocimiento literario*, febrero 2008. Accesible en [http://www.thesisenxarxa.net/TESIS\\_UAB/AVAILABLE/TDX-0621106-000248//mcsdo1de1.pdf](http://www.thesisenxarxa.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0621106-000248//mcsdo1de1.pdf)

### Obras infantiles de M. Atwood

*Anna's Pet.* (con Joyce Barkhouse), Toronto (Canadá): J. Lorimer, 1980. Ed. en catalán —*L'Anna vol tenir un animallet*—, Barcelona: Cruïlla, 2008.

*For the Birds*, Buffalo (Nueva York): Firefly Books, 1990.



*Princess Prunella and the Purple Peanut*, Toronto (Canadá): Key Porter Kids, 1995.

*Rude Ramsay and the Roaring Radishes*, Toronto (Canadá): Key Porter Books, 2003.

*Bashful Bob and Doleful Dorinda*, Toronto (Canadá): Key Porter Kids, 2004.

*Up in the Tree*, Toronto (Canadá): Groundwood Books, 2006. Ed. en castellano —*Arriba en el árbol*—, Barcelona: Ekaré, 2008; y en catalán —*Dalt de l'arbre*—, Barcelona: Cruïlla, 2008.

### Otras obras

*The Edible Woman*, Toronto: McClelland & Stewart, 1969. Ed. en castellano —*La mujer comestible*—, Barcelona: Ediciones B, 2003.

*Lady Oracle*, Toronto (Canadá): McClelland & Stewart, 1976. Ed. en castellano —*Doña Oráculo*—, Barcelona: El Aleph, 2001.

*Murder in the Dark: short fictions and prose poems*. Toronto: Coach House Press, 1983. Ed. en castellano —*El asesino ciego*—, Barcelona: Ediciones B, 2001; y en catalán —*L'assasi cec*—, Barcelona: Suma de Lletres Catalana, 2003.

*The Handmaid's Tale*, Toronto (Canadá): McClelland & Stewart, 1985.

*Wilderness Tips and Other Stories*, Toronto (Canadá): McClelland & Stewart, 1991.

*Good Bones*, Toronto (Canadá), 1992. Ed. en castellano —*Érase una vez*—, Barcelona: Lumen, 2007

*Good Bones and Simple Murders*, Reed Business Information, Inc. 1994

*Curosius Pursuits*. O. W. Toad. Ltd. 2005. Ed. en castellano —*La maldición de Eva*—, Barcelona: Lumen, 2007.

*The Penelopiad*, Toronto (Canadá): Vintage Canada, 2006. Ed. en castellano —*Penélope y las doce criadas*—, Barcelona: Salamandra, 2005.