

Marizul sueña que sueña que sueña.
Rescate de un libro olvidado
Trad. Soledad Pérez (UNLP)

“Y si todavía tuviese el Françoise le Champi, (...) no lo miraría nunca; demasiado miedo tendría de insertarle poco a poco mis impresiones de hoy, cubriendo completamente las de antaño; mucho temería verlo transformarse hasta ese punto en una cosa del presente, que cuando le pidiera que suscitara una vez más al niño que descifró su título en el cuartito de Combray, al no reconocer su acento, el niño dejara de responder a su llamado y quedase enterrado para siempre en el olvido...”

Marcel Proust,
En Busca del tiempo perdido.

El propósito del presente trabajo es atreverse a lo que el narrador de Proust no podía: volver a leer un libro que uno adoró en su infancia, pero con ojos de adulto. No sólo es retomar lo que alguna vez embelesó y colmó la imaginación de mundos alternativos, sino agregarle la mirada que ha cambiado no sólo con la edad, sino con tantas otras lecturas, y realizar una 'lectura literaria' del mismo al sumarle conocimientos teóricos y metodológicos.

Ante la consigna planteada en el Seminario "[La literatura argentina para niños: géneros y poéticas](#)" de buscar *“textos que se alejan de ciertas representaciones cristalizadas de lo que es ser niño para proponer mundos imaginarios que apelan al lector desde la problematización del discurso literario”* (Blake y Sardi, 2009), no surgió ninguna duda de que *Marizul sueña que sueña que sueña* era el libro ideal para volver a leer, analizar y rescatar del olvido.

Teniendo siempre presente el contexto en donde surgió esta obra, la abordaremos desde el punto de vista de la *metaficción*, ya que saltan a la vista en ella mecanismos que se incluyen en esta teoría y han sido utilizados aquí de manera 'intuitiva' y magistral.

El libro y su contexto

Este libro fue publicado por la Editorial Atlántida el 25 de abril de 1983, la cual fue su única edición. Sin embargo, como lo expresa su autor, Bernardino Rivadavia, al cierre del libro, fue terminado de escribir el 9 de febrero de 1979. No parece un mero detalle el hecho de que éste sintiera la necesidad de dejar en claro el momento exacto de escritura, si tomamos en cuenta el contexto histórico y político que se estaba viviendo...

Bajo una dictadura que controló todos los aspectos de la sociedad y de la cultura, y vigiló de cerca muy especialmente lo que se escribía, publicaba y destinaba a la enseñanza de los niños, no había lugar para la creación propiamente literaria en los libros infantiles. Lo permitido era una escritura paternalista, de enseñanza de 'valores' (transmisión de 'buenas costumbres', respeto a las autoridades), que apuntaba a un adoctrinamiento y a una homogenización de los pequeños lectores, colmada de situaciones y personajes "*estereotipados y previsibles*" (Devetach, 2006). Se prohibieron libros para niños por decreto, se quemaron miles de libros considerados 'peligrosos' o 'subversivos', se forzó el exilio de editores y escritores por publicarlos...

Sin embargo, "*se seguía escribiendo, aunque de manera un poco subterránea (...) era una forma de resistencia*" (Machado y Montes, 2003), como, por ejemplo, lo vemos en esta obra, que podría, aún hoy, considerarse literariamente innovadora, y aplica técnicas que actualmente interesan al ámbito académico, y no sólo en la literatura infantil y juvenil.

No parece casual que recién se haya publicado en 1983,

aunque todavía en un régimen dictatorial, ya en su inminente caída. Podría verse como precursor (a pesar de su lamentable lugar de olvido) de *“una eclosión de la producción literaria para chicos y jóvenes y de los intentos de instalación de un campo particular con actores y reglas propias”* (Carranza, 2005) que tuvo lugar con el retorno de la democracia.

Marizul sueña que sueña que sueña, una lectura literaria

Existía, y aún hoy existe, el prejuicio de que los textos literarios destinados a los niños son 'simples'. Se considera que sus argumentos son lineales, *“sin digresiones ni tramas secundarias; [con] un orden cronológico de acontecimientos; un número limitado de personajes fáciles de recordar –personajes 'planos' (...), 'buenos' o 'malos'; (...) una voz narrativa bien definida, un narrador omnisciente que pueda brindar comentarios, explicaciones y exhortaciones a los lectores, sin dejar nada no-dicho ni ambiguo; (...) [sin] construcciones temporales y espaciales complejas”* (Nikolajeva, 2004: 167);²⁴ con finales cerrados; se evita la ambigüedad, y también se espera que el lector implícito esté en una posición absolutamente pasiva, dispuesto a recibir una única línea interpretativa.

En un texto como el presente, nada de esto es así. Aquí se pueden encontrar mecanismos y estrategias que corresponden a la (posterior) teoría de la **Metaficción**, que se define como *“...ficción que conscientemente llama la atención sobre su estatus de texto y de ficción (...) para reflexionar sobre los procesos a través de los cuales se construyen, se leen y se interpretan las ficciones narrativas”* (McCallum, 1999: 138), e incluye categorías previas como la de *intertextualidad*.

En *Marizul...* hay una referencia explícita al lector, rupturas secuenciales, estructuras narrativas complejas, alusiones a otros textos, tanto de la literatura infantil como de la literatura 'a secas', y mucho más, a pesar de su brevedad (cuenta

con sólo veinte páginas). El lector debe tomar un rol activo y asumir que hay más de una interpretación posible, y que entre las varias interpretaciones no hay jerarquías.

Una estrategia metaficcional que encontramos en este relato es la “**puesta en abismo**”, que es “*una representación o segmento narrativo que se encuentra incluido dentro de una narración mayor, y el cual refleja o reproduce un aspecto de la narración primaria más grande (...). Generalmente sirve para indicar modos en que se puede interpretar la narración mayor (...) [y] juega con la recursividad de la estructura de un 'relato dentro de un relato dentro de un relato'*” (McCallum, 1999: 146).

La estructura de este cuento posee un relato-marco, que podría identificarse como un 'cuento de hadas', cuyo problema es que el rey padece de insomnio y le pide al mago de la corte que lo cure. Con el pretexto del efecto somnífero de la fruta que éste encanta, y cuya sobrina come por accidente, entramos, a modo de muñeca rusa, a tres relatos más (tres sueños que ella tiene), uno dentro del otro. La introducción a cada uno y la salida de estos es formulaica, con frases como: “*y entonces Marizul se durmió y entró en un sueño*”; “*y se durmió y entró en otro sueño*”; “*ya casi se dormía en el sueño y entraba en otro sueño*”; luego: “*se despertó fugazmente en la tierra de lo que no fue para despertarse en la desordenada tierra de lo que se perdió y casi al instante se despertó sentada en el sillón del gabinete de su tío*”; y en último lugar, “*y entonces Marizul se despertó*”. En el final, luego de despertar en un sueño y otro y otro, siguiendo el orden de contención, se llega a un cierre típico de cuento de hadas, con la resolución del problema inicial: el rey “*simplemente no podía dormir porque su hijo, hasta ahora no se había enamorado*”, que sigue el patrón del tan conocido 'y se casaron y fueron felices para siempre'. Pero, sorpresivamente, ocurre un nuevo despertar, aunque no se sabe a qué. El lector

queda desorientado, preguntándose ¿quién es la Marizul que sueña todo esto?, ¿en qué mundo se encuentra?, ¿cuál es su realidad?

En cada sueño hay un anfitrión que es un personaje maravilloso perteneciente al folklore universal, cada uno de un color diferente, y le obsequia a nuestra protagonista, antes de que despierte, un “*recuerdo*” que se relaciona con uno de los cinco sentidos: en el primer sueño, en “*la tierra de lo que se perdió y jamás se encontró*”, la recibe el “*Genio de escarlata*” y le da el “*cofrecillo de todos los perfumes*”; en el segundo, en “*la tierra de lo que no fue pero bien pudo haber sido*”, está el “*Hada de Lapizlázuli*” y le regala el “*cuerno de todos los sonidos*”; en el tercero, en “*la tierra de lo que se te ocurra por más loco que sea*”, el “*Gnomo de Azafrán*” le brinda la “*esfera de todas las imágenes*”; y, luego de despertar nuevamente al cuento de hadas, aparece un “*duende todo de verde*”, que le da el “*bombón de todos los sabores*”, tras lo cual ella despierta no se sabe dónde. El hecho de que no haya habido un obsequio relacionado con el sentido del tacto, nos hace pensar que este último despertar en realidad sería un último sueño, y que allí aparecerá este souvenir faltante que le será dado antes de que despierte definitivamente.

Si nos dirigimos al paratexto inicial, nos encontramos con un trabajo de **intertextualidad**, a la que Genette define como: “*relación de copresencia entre dos o más textos (...); presencia efectiva de un texto en otro*” (1982: 10). Tenemos un epígrafe que toma una frase de *La Tempestad* de Shakespeare, “*estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños*”, por el que se puede deducir un intento de inscripción en una genealogía literaria 'alta'. También vemos una dedicatoria a grandes autores y obras que son parte de la llamada 'literatura universal' e incluso de la filosofía, y a la herencia de relatos familiares orales: Jorge Luis Borges, Ray Bradbury, Lewis Carrol, “*la musulmana*

Scheherezade”, Immanuel Swedenborg, René Daumal, y “*mis abuelas, quienes con sus relatos alimentaron mi memoria de impensado plagiaro*”:²⁵ Rivadavia lo considera plagio involuntario, en este trabajo lo leeremos con la lupa intertextual.

Debido a que “*las estrategias metaficcionales tienden a ser usadas en combinación, lo que significa que los textos individuales tienen un curioso hábito de resistirse a la clasificación*” (McCallum, 1999: 142), no podemos ubicar en una categoría única a los mecanismos utilizados aquí. De las tres categorías principales de intertextualidad, por ejemplo, este texto pertenecería a todas.

La primera se refiere a “*textos que citan o aluden a otras obras literarias o no*” (Wilkie-Stibbs, 2004: 181). Este relato alude constantemente a personajes, características de los mismos, y situaciones de *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*. Por ejemplo, al leer que: “*Como Marizul era muy golosa, no dudó mucho y, a pesar de que era también respetuosa, no dudó en comerse el tentador fruto*” –lo que hace que se duerma instantáneamente–, nos viene inmediatamente a la memoria la torta con la etiqueta de “*cómeme*” que Alicia encuentra y devora sin pensar en las consecuencias, por lo que aumenta extremadamente de tamaño.

Los “*dos señores que venían por un sendero cercano y que discutían a viva voz*”, nos recuerdan a la escena del segundo libro de *Alicia* con Tweedledum y Tweedledee. Cada uno afirma “*¡yo soy el más capaz!*” y le plantean a Marizul, a través de acertijos –como “*yo me olvido que me acuerdo que me acuerdo que me olvido*”, y “*yo me acuerdo que me olvido que me olvido que me acuerdo*”–, que ella decida la discusión. A esto ella responde, con la misma lucidez de su antecesora victoriana, “*yo recuerdo que recordaba pero ahora me olvidé hasta del olvido, si recuerdo el olvido no me olvidaré el recuerdo y podré ayudarlos finalmente. Es cuestión de esperar*”.

También, en el final de ambas *Alicias*, Alicia despierta de

un sueño; al final de este libro, leemos: “*Y entonces Marizul se despertó*”.

Por otra parte, “*el gran sillón en donde su tío solía meditar en cosas de mago*” es, para Marizul, una especie de alfombra mágica como la de Aladino, del tan conocido relato de *Las mil y una noches*: es un “*soñador vehículo*” para su “*insólito viaje en sillón*”.

Además, frases como “*los caminos eran circulares*”; “*si (...) los dos sueños te resultaron idénticos, ya eran distintos, porque en el segundo estaba el recuerdo del primero*”; “*no es necesario que me cuentes nada –dijo el mago–. Yo he soñado tus sueños mientras dormía*”; y la idea del soñador que sueña que sueña que sueña y es soñado y soñado por otro que es pero no es el mismo, aluden claramente a “*Las ruinas circulares*”, cuyo epígrafe es, justamente, una frase de *Alicia a través del espejo*.

La segunda categoría intertextual es la de “*textos de imitación que buscan parodiar, hacer un pastiche, parafrasear, 'traducir' o suplantar el original (...), y que generalmente funcionan como pre-texto del original para lectores posteriores*” (Wilkie-Stibbs, 2004: 181). En este texto encontramos reescrituras de relatos ya canónicos de Borges, como:

-“*El jardín de senderos que se bifurcan*”, que para Marizul será “*la tierra de lo que no fue pero bien pudo haber sido*”. Allí “*las cosas pasan y son, pero el azar bien les pudo haber hecho tomar un camino diferente. Por ejemplo, en esta tierra hay una Caperucita Roja muy amiga del lobo, (...) un Julio César que jamás salió de Roma (...), un Sócrates labriego, un Don Quijote sensato acompañado de un Sancho Panza muy loco...*”.

Aunque Rivadavia hace algo más: incluye en su lista de cosas que podrían haber sucedido hechos tanto reales como ficcionales, por lo que complejiza aún más esta idea. Hay cosas que podrían haber sido *escritas* de otra manera y han cosas que podrían haber *sucedido* de otro modo... ¿Quién decidió que

fuesen como son? ¿Hay alguien que escribe nuestra historia?

-Por otra parte, tenemos “El aleph”, que aquí es “*la esfera de todas las imágenes*”, pero también “*el cofrecillo de todos los perfumes*”, “*el cuerno de todos los sonidos*” y “*el bombón de todos los sabores*”. Para los prodigios que cada uno de ellos ofrece, se hace una enumeración muy similar a la de Borges, sólo que apelando a (casi) todos los sentidos: ver “*...las perdidas pinturas de Grecia, el amanecer del primero de los días, los jardines flotantes de Babilonia (...), la ciudad de Machu Picchu en todo su esplendor de vida*”; sentir “*el olor a pólvora y a mar de la batalla de Trafalgar (...), las fragancias de los ungüentos del antiguo Egipto*”; oír “*el canto de las sirenas que pretendieron conquistar a Ulises, el graznar de los cuervos de la torre de Londres, el violín de Paganini (...), el sollozo de aquel califa cuando perdió Granada*”; saborear “*los dátiles de la vieja Arabia, el frescor de la hierbabuena (...), el cacao de los aztecas...*”.

Y una tercera categoría intertextual es la de “*textos genéricos en los que grupos de códigos compartidos e identificables y convenciones literarias se unen en patrones reconocibles que permiten que los lectores creen expectativas y sean capaces de (...) ubicarlos*” (Wilkie-Stibbs, 2004: 181).

Éste es un relato que se sitúa, como ya hemos dicho, dentro del género 'cuento de hadas', cuyas características son conocidas por todos los lectores –tanto niños como adultos– para darles un giro paródico. Como dice Machado, “*como esos cuentos tradicionales son los clásicos infantiles más difundidos y conocidos, sabemos que podemos referirnos a ellos y guiñarle el ojo al lector, pues él conoce el universo del que estamos hablando*” (2004: 93).

Aquí encontramos una fórmula de inicio que nos es familiar: “*Érase que se era, en un reino que quedaba lejos de todas partes...*”. Hay personajes y elementos característicos, como un mago de la corte, un rey, un príncipe, una doncella y su

madre viuda, y conjuros. También tenemos la boda de la doncella protagonista con el príncipe: “*la más linda fiesta de todos los tiempos. Acudieron todos los habitantes del reino*”. Aparecen arcaísmos, como: “*alzádose*”, “*encomendáis*”, “*sois*”, “*dejadme pensar*”, “*seréis*”, “*tendréis*”. Pero, por ejemplo, se hace una broma con respecto al rol de la manzana en este tipo de cuentos: cuando el mago ofrece hechizar una de estas frutas para hacer que el rey logre dormir, éste responde enojado “*¡Manzanas, no! Nunca me han gustado las manzanas*”, con un claro guiño a su conocido poder maligno en “Blancanieves...”. Y, en oposición a la clasificación típica de estos cuentos en personajes buenos o malos, aparece una viejecita que “*no es buena ni mala, es bue-la*”. Finalmente, se quiebra el final feliz con la ruptura estructural que descoloca al lector.

Otra estrategia metaficcional que se utiliza en este texto tiene que ver con las “*intrusiones narratorias y autorales*” (McCallum, 1999: 142), que sirven para “*comentar sobre los procesos involucrados en el acto de contar una historia y para poner en primer plano, implícita o explícitamente, la ficcionalidad de la narración*” (ibid). Se produce una ruptura del pacto de “*suspensión del descreimiento*” (Machado, 2004: 89), que hace que un texto resulte verosímil sin importar su grado de fantasía.

En *Marizul*... esto sucede en dos niveles: el del cuento propiamente dicho, cuyo narratario se identifica con un niño-lector; y el de los sueños-relatos dentro de ese cuento, cuya narrataria es Marizul. Estos sueños poseen el mismo mecanismo que los cuentos, ya que hay un narrador que le relata a esta niña de qué se trata esa tierra onírica y qué sucede allí.

Con respecto al cuento en sí, esta ruptura del pacto sucede cuando se lee, por ejemplo, “*en los tiempos de **nuestro cuento***”²⁶; frase que deja perfectamente en claro que se trata de una ficción;

y cuando se menciona que puede existir “*un lector como el que nos está leyendo que no está leyendo*”, frase que alude directamente al lector empírico.

Y, por otra parte, en los sueños-relatos, la narrataria tiene bien en claro que está viviendo una ficción, que está soñando. Piensa cosas como “*no me extrañaría que me durmiera también en este sueño*”; “*este sueño me gusta mucho*”; “*creo que me estoy despertando*”. Y también su narrador “*gnomo de azafrán*” le dice, por ejemplo, “*lo has notado en este sueño...*”.

Lo interesante que hace Marizul, como destinataria de la narración, es atreverse a dudar de la veracidad de lo que se le dice, y en ningún momento se plantea que eso que oye no sea un constructo ficcional. En “*la tierra de lo que se perdió y jamás se encontró*”, en un fragmento cargado de significancia, si se tiene en cuenta el contexto epocal, ella se cuestiona si es verdad lo que se le cuenta.

– *¿Y la gente que se pierde?*

– *No, ellos no están aquí –dijo **muy serio** el genio (...) – porque el hombre que se pierde si no es encontrado por otros halla de por sí su rumbo que bien puede ser distinto, semejante o igual al que seguía. Y aunque se sienta perdido ya se ha encontrado al seguir caminando. Algunos se entristecen en tan situación porque no se dan cuenta de que ya están haciendo un nuevo camino.*

Marizul no estaba muy convencida de lo que decía el genio.

– **Al fin de cuentas esto es un sueño –se dijo– y en los sueños todo lo que se dice es cierto en los sueños.**²⁷

Como plantea McCallum, la metaficción sirve para “*plantear preguntas acerca de las relaciones entre los modos en que interpretamos y representamos tanto la ficción como la realidad*” (1999: 138). En el presente texto, es notorio que el “*genio de escarlata*” se pusiera serio ante esta pregunta, ya que

a las anteriores las contestaba con mucha afabilidad. *“La gente que se pierde”* remite a “los desaparecidos”, una connotación muy clara para los argentinos. Lo que sorprende es que esta niña no se convenza con la respuesta, y esto hace que el que lee se plantee si debe creer todo lo que se le dice en la realidad...

Esta lectura entre líneas, muy probablemente podría haber hecho que este texto fuese considerado 'subversivo'...

A modo de conclusión, quisiera objetar otro prejuicio... Se suele pensar que un texto con tanta complejidad como el analizado es muy difícil para los niños. Es claro que no traerán al texto un gran conocimiento sobre otras obras, por ejemplo, para relacionarlas intertextualmente con éste, o una gran capacidad interpretativa. Sin embargo, ¿por qué privarlos de su lectura? Este tipo de texto puede *“fomentar una conciencia de cómo funciona un relato e implícitamente enseñar a los lectores cómo se estructuran los textos a través de códigos y convenciones específicas (...), y facultarlos para que sean más competentes en su lectura”* (McCallum, 1999: 139); y crear una base desde donde seguir leyendo, como una introducción a la literatura 'mayor'.

Por otra parte, no hay que olvidar que muchas obras de la biblioteca 'adulta' tienen una importante deuda con otras que se suelen relegar a la habitación del niño. Lo vimos con Borges y las *Alicias*, por citar un ejemplo. Y el hecho de que estén separados de la 'gran' literatura *“no significa que esos libros con tapas de colores e ilustración en su interior no 'dialoguen' ni mantengan deudas con los serios libros del living”* (Mariño, 1999).

Y finalmente, celebro que este autor aún ignoto para mí haya creado una obra infantil que representa un desafío literario, nada menos que en el año que yo nací, y a merced del terrorismo de Estado. Como dice Laura Devetach, “...no hay nada mejor en un mundo de califas y oropeles que ser

Scherezadas y valorar la artimaña creativa, que es nada menos que el arte de darse maña para que las buenas palabras crezcan” (2002).

Notas:

24- Todos los textos en inglés han sido traducidos por mí para este trabajo.

25- Remarcado mío.

26- Remarcado mío.

27- Remarcado mío.

Bibliografía:

Blake, Cristina y Valeria SARDI (2009). Programa del Seminario “La literatura argentina para niños: géneros y poéticas”, UNLP.

Blake, Cristina (2007). “Leer literariamente literatura para niños”, en *Actas del V Congreso Nacional de Didáctica de la lengua y la literatura. Homenaje a Maite Alvarado*, Buenos Aires, El Hacedor.

Borges, Jorge Luis (1998). *El Aleph*, Madrid, Alianza.

Borges, Jorge Luis (1998). *Ficciones*, Madrid, Alianza.

Carranza, Marcela (2006). “La literatura al servicio de los valores, o cómo conjurar el peligro de la literatura”, en *Imaginaria*, n° 181,

<http://www.imaginaria.com.ar/18/1/literatura-y-valores.htm>, página consultada el 18/01/10.

Carrol, Lewis (1994). *Alice's Adventures in Wonderland*, Londres, Penguin Popular Classics.

Carrol, Lewis (1994). *Through the Looking Glass*, Londres, Penguin Popular Classics.

Devetach, Laura (2006). “Primer cubo: algunas ideas sobre *La torre de cubos*”, en *Imaginaria*, n° 176.

<http://www.imaginaria.com.ar/17/6/la-torre-de-cubos.htm#4>, página consultada el 24/03/10.

Genette, Gerard (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Machado, Ana María y Graciela MONTES (2005). *Literatura*

infantil- Creación, censura y resistencia, Sudamericana, Bs. As., Cap. 6.

Machado, Ana María (2004). *Clásicos, niños y jóvenes*, Norma-Catalejo, Bogotá, Cap. 7.

Mariño, Ricardo (1999). “Cambiando de tema...”, en *Imaginaria*,

<http://www.imaginaria.com.ar/00/4/cambiandodetema.htm>, página consultada el 24/03/10.

MCCallum, Robyn (2004). “Metafiction and Experimental Work”, en *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, HUNT, Peter (ed.), Nueva York, Routledge.

MCCallum, Robyn (1999). “Very Advanced Texts: Metafiction and Experimental Work”, en *Understanding Children's Literature*, HUNT, Peter (ed.), Nueva York, Routledge.

Nikolajeva, Maria (2004). “Narrative theory and children's literature”, en *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, HUNT, Peter (ed.), Nueva York, Routledge.

Rivadavia, Bernardino (1983). *Marizul sueña que sueña que sueña*, Buenos Aires, Atlántida.

Shavit, Zohar (1991). “La noción de niñez y la literatura para niños”, en *Criterios*, La Habana, N° 29.

Wilkie, Christine (1999). “Relating Texts: Intertextuality”, en *Understanding Children's Literature*, Hunt, Peter (ed.), Nueva York, Routledge.

Wilkie-Stibbs, Christine (2004). “Intertextuality and the child-reader”, en *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, HUNT, Peter (ed.), Nueva York, Routledge.