

Las raíces del bosque (*La princesa manca*, de Gustavo Martín Garzo, y la cuentística medieval)

Juan SENÍS FERNÁNDEZ

CEPLI (Universidad de Castilla-La Mancha)

Para Ana Rodado, que fue la responsable de que emprendiera el camino que me llevó hasta este artículo.

Y para Gustavo Martín Garzo, que con su dedicatoria me llevó de vuelta a la cabaña del bosque.

“Hace muchos años, en el corazón de un remoto bosque, vivió un muchacho bondadoso. Se llamaba Esteban y era leñador. Sus padres murieron muy pronto, quedando así al amparo del abuelo, quien se había ocupado de él hasta el momento en que cumplió doce años. Entonces también murió su abuelo, haciéndole comprender que todo lo que nacía estaba destinado a morir”¹.

Si en los tiempos que corren cae en nuestras manos una novela que empieza así, escrita por un reconocido y premiado novelista como Gustavo Martín Garzo, podemos pensar que se trata de una incursión de su autor en la Literatura Infantil. Sin embargo, tras leer los extractos de reseñas que ocupan la contracubierta de la edición de bolsillo, parece muy poco probable que *La princesa manca* fuera considerado sólo un libro infantil cuando se publicó, pues no es habitual que los críticos literarios más importantes de los periódicos y suplementos culturales del país presten tanta atención a la literatura infantil, por mucho que lleve la firma de un autor conocido por sus novelas para adultos. De hecho, varios de estos extractos insisten en que el libro puede ser leído por adultos y niños, que es adecuado para todas las edades. Bien podría ser *La princesa manca* un caso claro de lo que Zohar Shavit considera un texto ambivalente, es decir, un texto *que se lee de forma diferente (aunque al mismo tiempo) por dos grupos de lectores, que divergen en sus expectativas así como en sus hábitos de lectura*².

Si consideramos *La princesa manca* una obra infantil, no deben extrañarnos algunas de sus características más importantes, como la presencia de elementos no normales y de contenidos fantásticos y fabulosos, la claridad en la exposición de las acciones, la sencillez ex-

¹ G. MARTÍN GARZO, 1996: 15.

² SHAVIT, Zohar. 1999: 151.

presiva, la agilidad de la narración y el esquematismo en la situación espacial y temporal de la acción, rasgos todos ellos señalados por Pedro C. Cerrillo como propios de la literatura infantil³. Y tampoco desentona el uso de la narración marco o de fórmulas propias de la literatura popular tradicional, cuya presencia en la literatura infantil es, según M^a Victoria Sotomayor, tan frecuente como para haberse convertido en rasgos de estilo propios⁴.

Pero si no es así, es decir, si consideramos *La princesa manca* como un caso de literatura para adultos (o no exclusivamente infantil), la cosa cambia: esos mismos recursos que pasaban desapercibidos (por previsibles) al leer la novela como una obra para niños son ahora los que nos ponen en guardia, debido a que no son frecuentes en una novela para adultos. Y son los que hacen que *La princesa manca*, desde este punto de vista, demande de los receptores una interpretación y una actitud distintas.

Sea cual sea el punto de vista que elijamos, es innegable que, ya desde su comienzo, *La princesa manca* revela lazos con un amplio *corpus* narrativo que abarca varios siglos y países, tradiciones y civilizaciones diversas, y con una manera de narrar peculiar y reconocible, sujeta a unos convencionalismos que también lo son. Por eso creemos interesante leerla a la luz de estas tradiciones. Ante la imposibilidad de abarcar en un trabajo de estas características y esta extensión todo el *corpus* narrativo al que acabamos de referirnos⁵, para llevar a cabo dicha lectura hemos elegido la cuentística medieval española y en concreto una obra (*Sendebär*). La razón fundamental es que la cuentística medieval posee unas características propias que hacen muy interesante, como veremos, la comparación con una obra narrativa contemporánea como *La princesa manca*. Sobre todo en lo referente a la economía narrativa, que es además lo que guía nuestra elección del *Sendebär* de entre todas las colecciones de cuentos medievales, ya que quizás sea esta colección de *exempla* el ejemplo más acabado de esa economía narrativa propia de la cuentística medieval. Asimismo, también nos anima el impulso de mostrar que la cuentística medieval, a pesar de su didactismo, puede tener ramificaciones en la literatura actual. Y por último, y no por ello menos importante, está lo que Roland

³ CERRILLO, Pedro C. 2001.

⁴ SOTOMAYOR, M.V. 2003.

⁵ Que abarcaría desde el cuento tradicional y maravilloso hasta aquellas obras y géneros que se construyen usando la narración-marco, como *Las mil y una noches*, el *Decamerón* o *Los cuentos de Canterbury*, así como con la novela pastoril y, por supuesto, *El Quijote*.

Barthes ha llamado *placer del texto*, la alegría que supone descubrir, como simples lectores, concomitancias y relaciones entre obras muy alejadas en el tiempo. Barthes dice haber experimentado ese placer al oír ecos de Proust en un texto de Flaubert⁶, y en nuestro caso sucedió otro tanto al hallar en el *Sendeban* resonancias de *La princesa manca*.

De entrada, y aunque no se trata del aspecto más importante, hay una serie de similitudes en los motivos principales y la ambientación que no pasan desapercibidos al leer ambas obras. M^a Jesús Lacarra afirma que en el *Sendeban* “la narración que constituye el marco (...) es una curiosísima mezcla de vestigios de antiguos ritos iniciáticos, combinados con motivos folklóricos y tradiciones literarias diversas”⁷, y otro tanto podemos decir de *La princesa manca*, pues su lectura nos lleva por un bosque de resonancias de cuentos de hadas y narrativa popular. La trama iniciática y el modelo cortesano, señalados por Lacarra como elementos principales del marco del *Sendeban*⁸, no dejan de ser a su vez aspectos importantes en la obra de Martín Garzo. Otro rasgo común es que el conflicto principal del marco se origina en la corte, tiene como protagonistas a un monarca y a su vástago -hija en *La princesa manca*; hijo en el *Sendeban*- y coloca al rey (que es dibujado en las dos obras como hombre bueno y justo) ante una prueba que pone en tela de juicio dichas cualidades. Ahí entra en juego un grupo de personajes fundamental, el constituido por los consejeros del monarca, generalmente sin rasgos individualizados excepto en el caso de un sabio que destaca sobre los demás y que por ello acaba teniendo protagonismo en la trama: Çendubete en el *Sendeban*, Arcimboldo en *La princesa manca*. Esta figura remite a otro motivo importante presente en las dos obras: la relación entre el viejo y el joven, el aprendiz y el sabio. En el *Sendeban*, esta pareja corresponde de manera inequívoca al príncipe y Çendubete; en *La princesa manca*, la situación se desdobra en dos relaciones: la de Esteban con su abuelo y la de Esteban con Arcimboldo. Son los dos casos sendas transferencias de saber, de una enseñanza fundamental en el camino del héroe.

Una buena manera de sistematizar estas concomitancias de contenido, vistas aquí de manera algo somera e intuitiva, es sin duda recurrir a Vladimir Propp y su conocida *Morfología del cuento*, que es lo que, por ejemplo, hacen M^a Jesús Lacarra⁹, M^a Dolores Nieto¹⁰, las

⁶ BARTHES, R. 1973.

⁷ *Sendeban*. 1989: 31.

⁸ *Ibid.* 8, 31.

⁹ En la introducción a su edición del *Sendeban* y en su libro *Cuentística medieval en España. Los orígenes*.

dos a propósito de la cuentística medieval española, o Antonio Rodríguez Almodóvar¹¹, en el campo de los cuentos populares españoles. Con ello se comprueba que el *Sendebár* presenta una gran confusión en el cumplimiento de las funciones, y también una gran parcialidad, y otro tanto sucede con *La princesa manca*. Pero no vamos a detenernos en estas concomitancias. La aplicación de las ideas de Propp a la cuentística medieval española, a la narrativa popular española o a *La princesa manca* revela cierta afinidad estructural y temática: se cumplen algunas funciones y algunas organizaciones de las mismas, pero nunca hay una correspondencia total entre la teoría y la práctica. Esto no es grave, y tampoco puede extrañarnos. Al fin y al cabo, Propp estudia un *corpus* concreto y cerrado, el del cuento maravilloso ruso, y en este sentido su *Morfología* no tiene por qué funcionar al ser trasladada a otras tradiciones. Sin embargo, no pocos estudiosos (como los ya mencionados) lo hacen, y al hacerlo revelan una innegable conexión. Empíricamente, esta relación, aunque irregular, es innegable, y también demasiado sospechosa como para obedecer a la casualidad, sobre todo por el hecho de que se presente en dos obras tan alejadas en el tiempo como *La princesa manca* y el *Sendebár*. Ahora bien, a pesar de las afinidades señaladas, nada demuestra con seguridad que exista una relación directa e irrefutable entre ellas, ni siquiera que el *Sendebár* haya influido en Gustavo Martín Garzo a la hora de escribir su novela (ni siquiera sabemos si lo ha leído). Mas no es nuestro objetivo establecer un vínculo indiscutible entre ambas, tarea que además de imposible nos parece perfectamente inútil, sino más bien poner de manifiesto dos aspectos: de un lado, que los motivos y la estructura de novela de Martín Garzo revelan que su autor ha bebido de una tradición a la que también pertenece el *Sendebár*; y, de otro, que, a pesar de esta ligazón indudable, la de Martín Garzo es una novela escrita por un autor actual y dirigida asimismo a un lector actual.

Desde este punto de vista, *La princesa manca* aparece como un claro caso de intertextualidad o, siguiendo las ideas que Gérard Genette expone en *Palimpsestos*, de práctica hipertextual, concretamente de imitación seria o *forgerie*¹². Lo que ocurre es que en este caso el hipotexto no es uno, sino diverso (y casi infinito). Gustavo Martín Garzo hace, como decíamos al principio, una relectura de una tradición narrativa que incluye, entre otras formas, la cuentística medieval, el folklore o los cuentos maravillosos, pero lo hace creando una histo-

¹⁰ NIETO, M.D. 1993.

¹¹ RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. 1989..

¹² GENETTE, G. 1982: 45.

ria en la que se suceden motivos clásicos -el bosque, la princesa con una tara física, la princesa que duerme, el rey que promete todo a alguien a quien ha dañado, el héroe, la maldición- enhebrados a su manera.

El uso que se hace en *La princesa manca* no sólo de la narración marco, sino también de otras características de los cuentos tradicionales, localizables ya desde el primer párrafo, no son consecuencia de una imitación servil o una reproducción mimética, sino de una relectura y una actualización de la tradición, determinadas por (y puestas al servicio de) su propio horizonte de expectativas, que es el de un escritor / lector (el propio Gustavo Martín Garzo, que es las dos cosas a la vez) contemporáneo.

La princesa manca no es, pues, una obra surgida directamente del folklore y de la tradición oral y popular, sino de un intento de recuperar esas tradiciones desde una óptica contemporánea. Es una relectura, no sólo por esta adaptación personal y original de materiales, técnicas y fórmulas tradicionales, sino más bien porque, a pesar de ello, la composición de la novela revela que ha sido escrita por un autor de hoy. Cierta aire arcaizante, cierto manierismo narrativo (en el sentido de hacer las cosas *a la manera de*) no pueden ocultar todo esto. Si volvemos a comparar *Sendeban* y *La princesa manca*, salta a la vista que entre ambas obras hay diferencias que se derivan de dos maneras de narrar casi opuestas y de unas intenciones completamente dispares. Por ejemplo, a pesar de que en ambas se use un recurso común como es el de la narración marco (quizás el rasgo más evidente que une a *La princesa manca* con la tradición y que le da gran parte de su aire arcaico), su uso no hace sino recalcar las diferencias entre ambas obras.

El marco del *Sendeban* se caracteriza por una combinación diáfana y funcional del estatismo -que predomina- y cierta evolución narrativa, que sólo aparece cuando es absolutamente necesaria. Así, encontramos una estructura evolutiva al principio de la obra¹³, en el momento en que el narrador debe plantear los prolegómenos de la acción y llegar al conflicto que va a provocar la sucesión de narraciones. Toda esta primera parte se caracteriza por cierto dinamismo, por un encadenamiento de sucesos estrechamente relacionados -preocupación del rey por la esterilidad, nacimiento del hijo, instrucción del príncipe, silencio, conflicto con la mujer- y por un predominio de la acción. Sin embargo, a partir del momento en que el destino del príncipe se pone

¹³ *Ibid.* 7, 65-75.

en juego, es decir, a partir del momento en que comienzan a sucederse los cuentos narrados por los privados, entramos en lo que podría llamarse un estatismo alternante con predominio de la dicción: la acción de la narración marco se detiene, con lo que el peso narrativo de la obra queda exclusivamente reducido al acto de narrar de los personajes -a la dicción, pues- y a expensas de un nivel ficcional diferente. La única inflexión dentro de este estatismo, de esta suspensión -algo paradójica, eso sí, pues el rey de hecho sí desea actuar, pero son las historias las que se lo impiden- tiene lugar cuando el infante toma la palabra para justificarse y los sabios dan sus opiniones¹⁴; pero enseguida se vuelve al estatismo anterior con un cuento que posee gran relación con lo ocurrido (el del veneno que cayó en la leche que llevaba una muchacha) y se continúa con el estatismo hasta el final, en que el rey manda quemar a la mujer.

En *La princesa manca*, por el contrario, el marco narrativo es fundamentalmente evolutivo, y hay una diferente distribución de las historias insertadas, que se organizan en dos grandes bloques. El primero resulta del encuentro casual del protagonista, Esteban, con dos pastores y un estudiante en un aserradero, donde cada uno de ellos narra un cuento; el segundo, en cambio, consta solamente de una narración, pero es fundamental para resolver la trama, ya que, por un lado, es un salto atrás que explica el misterio de la mano viva y, por otro, supone el revulsivo que empuja a Esteban a actuar y a llevarnos hasta la resolución de la novela. Por lo tanto, la estructura de la narración en *La princesa manca* obedece a leyes diferentes de las vistas en el *Sendebár*; en la obra de Gustavo Martín Garzo se utiliza un largo planteamiento -descripción de Esteban y su situación, encuentro con el viejo, hallazgo de la mano, relaciones entre Esteban y la mano- que se ve suspendido momentáneamente por las historias intercaladas. A continuación, tiene lugar el robo de la mano y, a partir de ahí, comienza el largo periplo de Esteban, que termina con su encuentro definitivo con el profesor Arcimboldo. Es ésta una parte de intriga creciente, en la que el autor multiplica los misterios y siembra dudas en el lector, hasta que la intriga se resuelve con la historia del profesor y su influencia en Esteban, quien, poseedor de todas las claves del relato, puede ya actuar. La acumulación de acciones en *La princesa manca* y su causalidad creciente no tienen nada que ver con la estructura del *Sendebár*, como tampoco tienen que ver el dinamismo espacial y la sucesión de lugares de la primera con el palacio del rey, escenario casi

¹⁴ *Ibid.* 7, 135-138.

único de la segunda. Pero donde reside la diferencia más importante entre ambas es en el peso y la función de las historias intercaladas. En el *Sendebarr*, los cuentos surgen directamente de la acción del marco y tienen una función inmediata: sirven para convencer al rey, para evitar o no la muerte de su hijo. Su funcionalidad y su pertinencia las determinan desde el principio, pues existen gracias al conflicto principal entre la mujer, el príncipe y el rey. Las cuatro historias intercaladas en *La princesa manca*, en cambio, no tienen la misma función ni vienen determinadas por los mismos hechos. Las tres primeras son narraciones ajenas al desarrollo de la trama central, que no surgen necesariamente de la misma; están más determinadas por la casualidad que por la causalidad. Su inclusión en el marco se justifica a través de un recurso narrativo tradicional: un grupo de personas desconocidas reunidas que se cuentan historias para entretenerse. La función de los cuentos es, sobre todo, lúdica -tanto para los narratarios internos (los personajes) como para los externos (los lectores)- y su influencia en la trama es casi nula, si exceptuamos el hecho de que la mano es robada por el estudiante gracias a que Esteban habla de ella y de su misterioso hallazgo (aunque, en este caso, se trata de un resumen, no exactamente de una historia insertada). Pero las cosas cambian en la última historia; aquí sí que hay necesidad y causalidad. El lector necesita esa historia para resolver los misterios anteriores e involucrarse en la historia; Esteban, para dar fin a su propia peripecia. En definitiva, la novela no podría concluirse sin esa explicación, que se corresponde con lo que Propp llama información¹⁵. Nada que ver, pues, con la funcionalidad; si en el *Sendebarr* los cuentos sirven para convencer e impedir una acción de manera inequívoca y para crear lo que podríamos llamar suspense dual y unívoco -basado en la alternancia de dos posibilidades ya conocidas de antemano y opuestas-, en *La princesa manca* el relato del profesor sirve de llave que cierra las líneas narrativas abiertas hasta entonces y abre la trama hacia su resolución. Hay en la obra de Gustavo Martín Garzo una dependencia más compleja de los diferentes niveles narrativos.

Si los marcos son diferentes, otro tanto sucede con la manera de plantear y de desarrollar la narración. Es aquí donde se detectan las mayores diferencias entre ambas obras y, por extensión, entre dos formas de narrar distintas (incluso opuestas), pertenecientes a épocas distintas. Y es aquí donde *La princesa manca* revela mejor su condi-

¹⁵ PROPP, V. 1965: 65.

ción de relectura de la tradición y no de reproducción de esquemas arcaicos.

El *exemplum* medieval -y en este sentido el *Sendebär* constituye un caso paradigmático- es una de las mejores manifestaciones de la economía narrativa extrema, es decir, del hecho de construir una narración con lo estrictamente necesario, sin elementos superfluos. Como muy bien señalan Jacques Berlioz, Claude Brémond y Catherine Velay-Vallantin, *dans l'exemplum (...) l'auteur (...) ne développe pas, il condense en quelques lignes, souvent bien sèches à notre gré, les ressorts principaux de l'histoire et ses motifs caractéristiques*¹⁶. También es característico del *exemplum*, que según Anderson Imbert se halla *entre la didáctica y la ficción*, el que en sus personajes dominan rasgos de aplicación general que los convierten en miembros de una clase¹⁷.

La economía narrativa salta enseguida a la vista si se considera cómo están contruidos los relatos intercalados del *Sendebär* y, sobre todo, si nos fijamos en su planteamiento. En todos ellos la narración está determinada por una causalidad absoluta que se manifiesta ya en la primera frase del cuento, donde se presenta a un personaje a través de un rasgo único que lo define y que determina toda la historia posterior. A continuación, tiene lugar el planteamiento de la acción en sí, que se deriva directamente del rasgo prototípico del personaje central. Hay, por tanto, un predominio absoluto de la acción, hasta tal punto que define por entero a los personajes: éstos se caracterizan por un rasgo que los impulsa a actuar de una determinada manera. Más que de personajes, podríamos hablar de unidades de acción, ya que no están dotados de una verdadera psicología, lo cual se puede ver en la descripción que se hace de los mismos, absolutamente esquemática y acumulativa. Su caracterización suele reducirse a una oración de relativo en la que se expone lo que el personaje central hace con frecuencia o lo que hace en el momento en que comienza la historia, y eso supone el máximo sacrificio de la psicología en aras de la acción. Otras veces, la caracterización se basa en la yuxtaposición o coordinación de adjetivos relacionados con sustantivos abstractos como la maldad o la bondad, lo cual no deja de ser igualmente reductor. La coordinación y la yuxtaposición son asimismo los dos recursos principales con que se secuencia la narración del *Sendebär*: las acciones se suceden una detrás de otra, de forma acumulativa, con un uso reiterado y predomi-

¹⁶ BERLIOZ, J., BRÉMOND, C. y VELAY-VALLANTIN, C. 1989: 11.

¹⁷ ANDERSON IMBERT, E. 1989: 65.

nante de oraciones yuxtapuestas y coordinadas, y cada frase es una unidad narrativa que se une a la anterior y la posterior con estos procedimientos sintácticos. Estamos, pues, ante la pura narración, ante el predominio absoluto de la acción, de la anécdota: nada de introspección ni de reflexión, sólo las acciones definen y sostienen el relato. ¿Acaso existe un género más limpiamente narrativo que éste, en el que la diégesis presente perfiles tan diáfanos, tan incontaminados? Si recurrimos a Barthes y a las teorías que expone en su conocida “Introducción al análisis estructural del relato”, diremos que no, pues en pocos casos se ve un relato en el que predominen de tal manera las funciones cardinales en detrimento de la catálisis y los indicios. El propio Barthes señala que los cuentos populares son relatos sobre todo funcionales, frente a otros, como la novela psicológica, que serían fundamentalmente *indiciales*¹⁸. No obstante, hoy en día, como lectores, aceptamos mal esta economía narrativa tan extrema, pues nuestro horizonte de expectativas es otro, y el didactismo -que determina en buena medida este esencialismo de la cuentística medieval- no es tan prioritario en la literatura actual. De otro lado, a la narrativa de nuestro tiempo (al menos hasta ahora mismo, aunque hay indicios de un posible cambio a largo plazo) no se la puede calificar precisamente de económica; desde su esplendor decimonónico la novela es, como dice Eikhembbaum en “Sur la théorie de la prose”, *une forme syncrétique qui ne contient que quelques éléments de narration et qui parfois s’en sépare entièrement*¹⁹. Y, aunque el mismo autor habla de la *nouvelle* como de un género ajeno a la novela por ser *une forme fondamentale, élémentaire*²⁰, lo cierto es que el cuento contemporáneo está también bastante lejos de la narratividad pura que caracteriza a las cuentística medieval o a los relatos populares.

Esta diferencia de horizonte de expectativas, y la evolución estética que ello conlleva, es lo que distingue el *Sendebär* de *La princesa manca*, y lo que hace de esta última una relectura de la tradición y no una simple imitación. De hecho, podemos ya decir que, como era de esperar, la obra de Gustavo Martín Garzo no presenta la misma economía narrativa que el *Sendebär*, aunque sí existen ciertas reminiscencias de la misma. La estructura de los cuentos insertados en *La princesa manca* revelan ya la diferencia: no poseen la misma causalidad absoluta que veíamos en el *Sendebär*, ni se construyen sobre una característica inicial de un personaje que determine todo el desarrollo

¹⁸ BARTHES, R. 1974: 20.

¹⁹ EIKHEMBAUM, B. 1965 : 201.

²⁰ *Ibid.* 19, 202.

del relato. Tampoco sigue éste un esquema coordinado-consecutivo, como el del *Sendebarr*, sino fundamentalmente adversativo: la acción comienza con una mudanza inesperada en la situación inicial que viene a romper con la felicidad y la alegría reinantes en la vida de un personaje. Más que de una acción unívoca determinada desde la primera frase, se trata de un cambio repentino, a partir del cual la acción se desarrolla con una univocidad tan sólo rota, a veces, por la estructura de caja china que aparece en dos de las historias (la relatada por el profesor y la de Solimán).

Asimismo, la caracterización de los personajes no se reduce a un solo rasgo expuesto de forma directa y certera, sino que se divide en dos secuencias desiguales. La primera se corresponde con la introducción del relato, donde se describe a los personajes y su entorno antes de que se produzca la mudanza del destino que cambiará su vida. La segunda se desarrolla durante el resto del relato y depende directamente de dicha mudanza, ya que se compone de las reacciones del personaje a partir de la misma. La introducción, que suele reducirse al primer párrafo, tiene un gran interés en tanto que presenta cierta economía expositiva y cierta tipificación en la presentación de los personajes. Éstos son descritos de manera bastante general, con pocos rasgos y sin que de verdad pueda hablarse de individualización. Lo vemos, por ejemplo, en la presentación de Solimán, del cual se dice que *era un hombre autoritario, pero justo y piadoso, gran amante de la música y de los caballos (...)*²¹. O en la presentación del rey en profesor Arcimboldo: *También el rey era así. Un hombre animoso y sencillo, poco dado a las pompas, que era capaz de bajarse de su carroza, arremangarse sus camisones reales y ponerse sin ningún desdoro a ayudar a un albañil a preparar la masa o a transportar la arena en su carretilla (...)*²².

La economía y reducción a lo esencial en la introducción de los personajes, rasgos típicos de los cuentos populares²³, también se dan en *La princesa manca*, pero no sucede exactamente lo mismo con el planteamiento de la situación general que rodea a los personajes: en este caso, se combinan las informaciones imprescindibles -por ejemplo, la ubicación concreta del cuento y las características generales del espacio- con cierta profusión descriptiva dirigida sin duda a captar la

²¹ *Ibid.* 1, 39.

²² *Ibid.* 1, 107.

²³ Por ejemplo, Antonio RODRÍGUEZ ALMODÓVAR 1989: 152, observa que en los cuentos maravillosos españoles “no tienen cabida apenas factores psicológicos para explicar las acciones de los héroes”.

atención del doble receptor. Así, el narrador de la historia de Solimán no duda en describir con detalle el puerto de Estambul y dar datos en principio superfluos, como que el sultán *tenía un harén con trescientas mujeres y sus fiestas eran conocidas en todo el Mediterráneo*²⁴. En la historia de Raquel sucede otro tanto con la descripción del pueblo y del bosque que lo rodea²⁵. Y, finalmente, el relato del profesor Arcimboldo comienza con una frase explícita y directa *-Aquel había sido un país floreciente y feliz*²⁶ - para luego corroborar y reforzar esta idea mediante un párrafo en el que describe dicha felicidad.

En estos ejemplos muestran la curiosa mezcla de economía y desarrollo -o, por volver a usar la terminología de Barthes, de funciones cardinales, indicios y catálisis- que caracteriza a *La princesa manca*. Si, por un lado, la descripción y la ubicación de los personajes presentan por su esencialidad ciertas concomitancias con el *Sendebär*, esta coincidencia desaparece cuando ya desde el principio se repara en la inclusión de elementos que no son totalmente necesarios para el desarrollo de la trama. Esto resulta evidente en el último ejemplo mencionado: al referirse a un reino floreciente y feliz, la situación inicial ya estaba bien planteada, y no era necesario para el relato desarrollarla más. Sin embargo, el narrador lo hace, con lo que la economía que prometía al principio queda rota. Un *exemplum* medieval, por el contrario, hubiera pasado directamente de la frase inicial al planteamiento de la acción, e incluso habría omitido esa referencia al espacio para centrarse directamente en el personaje y su conflicto. Finalmente, si bien es cierto que en *La princesa manca* el conflicto que rige los cuentos es planteado sin progresión ni gradación, con una clara oración adversativa, la continuación sí da entrada a una extensión y a un desarrollo de los acontecimientos y de las descripciones que está muy lejos de la yuxtaposición y la coordinación del *Sendebär*.

La princesa manca supone, por tanto, un relectura de una amplia tradición a la luz de la narrativa contemporánea, lo cual da lugar a un híbrido de sincretismo, tal y como lo entiende Eikhembbaum, y de economía. Esta recuperación de recursos narrativos tradicionales no es, sin embargo, una excepción en la trayectoria narrativa de Gustavo Martín Garzo. Se da asimismo en *Tres cuentos de hadas* -éste sí un libro inequívocamente dirigido al público infantil²⁷, cosa que no ocultan

²⁴ *Ibid.* 1, 39.

²⁵ *Ibid.* 1, 65-66.

²⁶ *Ibid.* 1, 107.

²⁷ De hecho, fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 2004.

J. Senís Fernández

ni el título ni sus características- y también en una de sus novelas más conocidas, *Las historias de Marta y Fernando*, aunque a simple vista no tenga relación alguna con la narrativa medieval ni con los cuentos maravillosos. Estas historias de Marta y Fernando que figuran en el título esconden un artificio metanarrativo, pues son tanto los acontecimientos que viven ambos personajes como las historias que se cuentan el uno al otro y que ayudan a conformar el mapa verbal y sentimental en que se sitúa su cotidianidad. Intercalados dentro de una historia principal, estos relatos hacen de la novela otro ejemplo de narración marco y otra muestra del amor que Gustavo Martín Garzo parece tener por la narración. Un amor que se plasma con gran belleza y sencillez en *La princesa manca*.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON IMBERT, Enrique 1992. *Teoría y práctica del cuento*. Barcelona (Ariel).
- BARTHES, Roland 1973. *Le plaisir du texte*. París (Seuil).
- BARTHES, Roland 1974. "Introducción al análisis estructural del relato", en AA.VV. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires (Tiempo Contemporáneo), pp.9-44.
- BERLIOZ, Jacques, BREMOND, Claude y VELAY-VALLANTIN, Catherine 1989. *Formes médiévales du conte*, París (Stock).
- CERRILLO, Pedro C. 2001. "Lo literario y lo infantil: concepto y caracterización de la literatura infantil", en Pedro C. Cerrillo y Jaime García Padrino (ed.), *La literatura infantil en el siglo XXI*, Cuenca (Ed. de la Univ. de Castilla-La Mancha) pp.79-94.
- EIKHEMBAUM, Boris 1965. "Sur la théorie de la prose", en Tsvetan Todorov (ed), *Théorie de la littérature*, París (Seuil) pp.197-211.
- GENETTE, Gérard 1980. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París (Seuil).
- LACARRA, M^a Jesús 1979. *Cuentística medieval en España. Los orígenes*, Zaragoza (Univ. de Zaragoza).
- MARTÍN GARZO, Gustavo 1995. *La princesa manca*, Madrid (Ave del Paraíso).
- MARTÍN GARZO, Gustavo 1999. *Las historias de Marta y Fernando*, Barcelona (Destino).
- MARTÍN GARZO, Gustavo 2004. *Tres cuentos de hadas*, Madrid (Sirena).
- NIETO, M^a Dolores 1993. *Estructura y función de los relatos medievales*, Madrid (CSIC).

Las raíces del bosque (La princesa manca, de Gustavo Martín Garzo)

- PROPP, Vladimir 1970. *Morphologie du conte*, París (Seuil).
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio 1989. *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia (Univ. de Murcia).
- Sendebarr* 1989. Madrid (Cátedra). Edición de M^a Jesús Lacarra.
- SHAVIT, Zohar 1999. “La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños”, en Montserrat Iglesias Santos (ed). *Teoría de los polisistemas*, Madrid (Arco / Libros) pp.147-181.
- SOTOMAYOR, M.V. 2003. “Lenguaje literario, géneros y literatura infantil”, en Cerrillo, Pedro C. y Yubero, Santiago (eds). *La formación del lector literario*, Cuenca (Ed. de la Univ. de Castilla-La Mancha).