

LA NARRATIVA JUVENIL ACTUAL. ESTRUCTURAS DISCURSIVAS EN EL ÁMBITO CASTELLANO

Nieves Martín Rogero
Universidad Autónoma de Madrid

El número creciente de estudios en torno a la narrativa juvenil facilita su entrada en el sistema literario, si bien todavía en una situación periférica, y hace que cobre una identidad propia frente a las creaciones destinadas a la niñez. La definición de una literatura destinada a la adolescencia –en su mayoría perteneciente al género narrativo– no resulta fácil (Teixidor, 2005; Moreno 2006; Marcos, 2012; Nilsen, 2012), puesto que se trata de una modalidad comunicativa de frontera, a caballo entre las producciones con un lector modelo en formación de etapas anteriores y las dirigidas a un público general o adulto. Sus concomitancias con la literatura popular, la paraliteratura o el *best seller* se generan a partir de una serie de estructuras que no suponen complejidad ni originalidad (Lluch, 2005), y ello se debe a que al lector adolescente se le supone una competencia literaria limitada; aparte del deseo de captarlo para el mundo de la lectura. Lo cierto es que los libros para adolescentes han generado un espacio significativo en el mercado editorial, al mismo tiempo que han pasado a formar parte de las lecturas recomendadas desde la institución educativa. En este sentido, en diferentes investigaciones (Grupo Lazarillo, 2004; Romero, 2007; Durán & Manresa, 2009; Cerrillo, 2010) se pone de manifiesto la presencia de obras publicadas en colecciones juveniles junto a las obras clásicas o del canon adulto que forman el núcleo de la prescripción escolar.

El panorama en la actualidad es diverso, por un lado se ofrecen obras netamente comerciales integradas junto a otros productos de características similares en una cultura juvenil cuya identidad se traza “en la intersección del texto escrito, la imagen electrónica y la cultura popular” (Morduchowicz, 2010: 60); y por otro se perfilan relatos más homologados, a partir del desarrollo de un canon incipiente al que contribuyen la crítica, las redes de selección institucionales o los premios literarios. Si como indica Jaime García Padrino (2000: 76), la labor de los críticos, los historiadores y los editores

ha contribuido a sentar las bases y los clásicos de la literatura dirigida a los lectores en formación, el abordar el análisis de algunas de las producciones que han obtenido reconocimiento en los últimos años puede contribuir a trazar esos caminos en pleno desarrollo que recorre la narrativa juvenil, en este caso en el ámbito del castellano¹.

Desde enfoques panorámicos aplicados al conjunto de las producciones del estado español en la década de los noventa y los primeros años del nuevo siglo (Dueñas & Taberero, 2004; Barrena, 2006), se intenta llegar a una serie de consideraciones generales sobre este tipo de narrativa, incidiendo en la necesidad de discursos, técnicas y temáticas más transgresoras y renovadoras. Uno de los principales lastres que se le achacan es su ostensible talante didáctico, aunque también se señalan propuestas de calidad conducentes a que la literatura juvenil se inscriba en una tradición que, aunque corta, mantiene una continuidad. El papel socializador de las jóvenes generaciones incide sin duda en una visión del mundo bajo el control de los adultos, por ello algunos escritores reclaman como regla de legitimación de este género de relatos la ausencia de demagogia, además de otros aspectos como el descubrimiento de nuevos temas propios de la edad (Teixidor, 1995: 13) o la necesidad de responder a una *experiencia interior* (Cansino, 2003: 35).

Más allá de los contenidos, que contribuyen en cierta manera a caracterizar estas narraciones por el interés de los jóvenes en determinadas temáticas, el optar por el análisis del discurso que los vehicula supone indagar en el desarrollo de la competencia literaria en relación con las nuevas formas de uso cultural insertas en la sociedad multimedia de la última década.

1. ESTRUCTURAS TRADICIONALES: EL VIAJE Y LA AVENTURA

La asimilación de la narrativa juvenil con la literatura popular (Martín, 1995; Lluch, 2005) lleva a pensar en el predominio de unas estructuras tradicionales; y si bien es cierto que su posición resulta relevante dentro de algunos subgéneros, las obras actuales plantean aspectos novedosos que rompen con la monotonía lineal. Esta circunstancia se pone de manifiesto en muestras representativas adscritas a una corriente de éxito, la fantasía, en las cuales se hacen patentes las imbricaciones con el cuento popular (Díaz Armas,

¹ Para la selección de textos del presente análisis se han tenido en cuenta distintos parámetros, como el hecho de haber recibido un premio de los muchos que se convocan en el Estado español en relación con la literatura infantil y juvenil; su inclusión en la Lista de honor que publica anualmente la revista especializada *CLLJ* y, por último, las reseñas presentes en los catálogos de la Red de Selección de Libros Infantiles y Juveniles de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, formada por especialistas de instituciones, asociaciones y revistas de toda España <<http://www.reddeseleccion.com/wred/>> [Acceso 20/05/2013].

Sotomayor, 2010). Además, el tipo de estructura regida por el viaje y la aventura entronca con la tradición literaria al definir gran parte de la novelística clásica y estar presente en el género del *bildungsroman* (Baquero, 1989: 32-35), aparte de resultar esencial en los procesos de iniciación sufridos por los protagonistas en la novela juvenil (Martín Rogero, 2003).

En *El secreto de If*, de Ana Alonso y Javier Pelegrín (SM, 2008; Premio Barco de Vapor 2008), la estructura del relato responde al más puro estilo tradicional de los cuentos maravillosos, ya que sin especificar dataciones concretas, tal como corresponde al género, la temporalidad narrativa avanza de una forma lineal. En la trama no se producen apenas cambios de espacio y focalizaciones que rompan dicha linealidad, de manera que el hilo conductor de la historia lo constituye el periplo aventurero de la princesa Dahud; en contadas ocasiones el foco se desplaza a otros personajes.

La narración comienza *in medias res*, ya que se abre con la partida del barco que llevará a la princesa Dahud, del país de Kildar, a cumplir un compromiso de casamiento al país de If. El porqué de dicho compromiso funciona a modo de enigma para la princesa y se convierte en la función de la carencia descrita por Propp (1928) que impulsa la partida del héroe en los cuentos maravillosos tradicionales. Y el hecho de que en este caso se trate de una heroína que decide labrarse su propio destino supone ya una novedad. El juego de identidades, la princesa disfrazada de caballero, el príncipe encerrado en una torre por temor a una maldición, el falso heredero del trono, que al final es verdadero y termina con el monstruo oponente liberando así al reino, contribuye a hacer la trama más compleja y a crear expectación en el lector. Como corresponde al género de aventuras, las descripciones dinámicas alternan con otras más estáticas y ello supone un aliciente para el lector, al introducirle en parajes mágicos tales como la torre invisible que contiene una biblioteca circular –morada del joven prisionero– o la ciudad protegida por la reina de las hadas que permanece sumergida en el Mar de las Visiones, enclave originario de If en el tiempo en que todavía no se había hecho posible la convivencia entre seres mágicos y humanos. El detalle estructural del epílogo revela un cambio de la verdadera condición de los principales personajes y se proyecta abierto en cuanto al futuro de los protagonistas. El príncipe Arland mata al monstruo y ofrece el trono a Dahud, heredera legítima de los soberanos de If, y al joven prisionero Keir, depositario del don de la verdad de sus antepasados; pero la princesa lo rechaza y decide partir con Keir en pos de la libertad.

La estructura elegida por Laura Gallego en *Donde los árboles cantan* (SM, 2011; Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil 2012) intenta imitar la de los libros de caballerías a partir de los títulos que resumen sus episodios más relevantes, procedimiento ya parodiado por Cervantes en el *Quijote*. Se trata

de una novela de considerable extensión que presenta una organización muy medida –y ello contrasta con la dispersión del género de origen medieval del que la autora se confiesa fiel admiradora–; la trama se distribuye en dos partes, catorce capítulos y un epílogo. Y la función tradicional de crear expectación a partir del título de los episodios se adecua en este caso a la captación de un lector joven que debe enfrentarse a un gran número de páginas.

La temporalidad lineal también caracteriza el relato, éste comienza en un estado de bienestar, con la celebración del solsticio de invierno en el castillo de Normont, y poco después se introduce el conflicto: la invasión del reino de Nortia por los bárbaros. En la primera parte, que lleva por título “Viana”, la omnisciencia narrativa adopta a la hija del duque Corven de Rocagrís como foco de la narración, y su actuación es la que va a imprimir un giro a los moldes tradicionales de este tipo de narraciones. Después de huir del esposo que le había sido impuesto comienza su periodo de aprendizaje y aventuras, y para ello contará con un maestro iniciador, un antiguo caballero del reino perdido. Lo más significativo es que más allá de la transformación en guerrero, acentuada en el plano exterior por el tópico disfraz de hombre, la protagonista se muestra independiente, llevando a cabo acciones arriesgadas que no llegan a contar con la aprobación de su mentor.

En la segunda parte, aunque el título sea “Uri”, el foco de la narración sigue siendo Viana, con lo cual no se arriesga el planteamiento narrativo. La joven decide internarse en el Gran Bosque para hallar el talismán que hace invencible a los bárbaros, el manantial de la eterna juventud. Y en el bosque, su encuentro con un extraño ser medio humano al que llama Uri influye en que la estructura del relato se desarrolle por otros derroteros a los acostumbrados. El amor surge entre ambos jóvenes y la muchacha actúa en todo momento como protectora de este ser en apariencia frágil. En el epílogo se da cuenta de los acontecimientos finales en relación con la liberación de Nortia y sus futuros reyes. Viana, tras la derrota de los bárbaros, recupera su señorío, pero no puede cumplir sus planes de boda con Uri, ya que éste es un árbol cantor del Gran Bosque y debe volver a hundir sus raíces en la tierra, perdiendo su condición humana. Lo positivo es que su corto amor ha dado fruto y sus descendientes, una vez pasado el tiempo, tienen la oportunidad de escuchar la historia de Viana y Uri en la voz de Oki el juglar. El final circular aporta interés al relato:

Todos escucharon atentamente. Y así, a través de la magia de las palabras, fueron transportados hasta un tiempo remoto, mítico, en el que las doncellas podían desafiar a los reyes bárbaros... y en el que los árboles podían cantar. Y gracias a la voz de Oki, Uri y Viana renacieron una vez más, en la imaginación de sus oyentes, para volver a vivir su historia de amor sin fronteras (Gallego, 2011: 477).

Las fórmulas del relato tradicional se hacen claramente explícitas en el *Bosque de los sueños* (Anaya, 2004; Premio Nacional 2005), de Antonio Rodríguez Almodóvar, libro estructurado en cinco sueños-relatos: “El espejo que todo lo mira”, “La nuez de oro”, “Corazón de hierro”, “El aprendiz de amante” e “Hija del Sol y las Tinieblas”. Y una de estas fórmulas es la casuística del héroe que parte en busca de objetos maravillosos y pasa una serie de pruebas con la ayuda de auxiliares mágicos. En la estructura es de agradecer una mayor complejidad de las pruebas y, en ocasiones, acciones paralelas que rompen la linealidad propia de las narraciones orales. Otra de las apuestas reseñables es la presencia del tono irónico, porque el humor forma parte de la cuentística de tradición oral, como bien ha estudiado Rodríguez Almodóvar, y la réplica burlona a los héroes puede quedar, a falta de escuderos, en boca de sus caballos.

La complejidad estructural viene dada asimismo por el fuerte carácter hipertextual y metaliterario de la obra. El título, *El Bosque de los sueños*, es el nombre que se le da a la biblioteca que contiene todos los cuentos existentes en el mundo, y estos forman parte de un único libro, *El libro de Todas las Maravillas*. Los personajes acceden entonces a sus propias historias, que ya han sido escritas, o a las historias de otros que han aparecido en cuentos precedentes². Existe, por tanto, una voluntad de coherencia en todos los sueños-relatos que componen el libro, al repetirse personajes y lugares en un intento de creación de una topografía imaginaria. Las referencias textuales son muy extensas, desde cuentos de tradición oral, como *Blancaflor, la hija del diablo*, *Las mil y una noches* o el relato de Madame Leprince de Beaumont *La bella y la bestia* hasta los mitos clásicos y los libros de viaje medievales. Aparte claro está de las referencias borgianas, claramente presentes en la descripción de la biblioteca subterránea regentada por bibliotecarios ciegos, o la indeterminación entre sueño y realidad que lleva a pensar a un personaje “si el mundo no sería continuación de una lectura soñada” (Rodríguez Almodóvar, 2004: 91). La búsqueda de dones eternos, como la inmortalidad o la juventud, de míticas ciudades de oro, que luego resultan inhabitables debido a su frialdad, o de paraísos como el Jardín Siempre Florido es planteada como un proyecto colectivo que traduce los sueños de la humanidad, una humanidad escindida en distintos planos, simbólico, imaginario y real, tal como queda de manifiesto en el relato de corte experimental que cierra el libro.

² El recurso de la metaficción o reflexión sobre el proceso de construcción de la historia como artefacto literario, aunque se percibe como un rasgo posmoderno de la literatura infantil y juvenil actual, halla eco en obras de todos los tiempos, desde el *Quijote* de Cervantes a *Niebla* de Unamuno.

2. LA VARIEDAD DE MIRADAS Y VOCES NARRATIVAS

La concepción del narrador como eje fundamental del discurso diegético supone asumir el componente pragmático de toda narración, y con él el tipo de mediación elegido entre el mundo de ficción y los receptores del relato, aparte de otros aspectos de carácter estructural (Cabo & Cebreiro, 2006: 195-203). En el caso de la literatura juvenil, la instancia narrativa es aprovechada para conseguir la identificación afectiva del lector, y ello hace que predomine la primera persona o una narración en tercera persona cercana a la perspectiva juvenil (Dueñas & Taberner, 2004: 258-262). Pero en las producciones de los últimos tiempos también se verifican enfoques más innovadores de manera que se da a entrada a otras instancias, focalizaciones y voces narrativas (Colomer, 1998; Sotomayor, 2000: 39-42).

La innovación puede venir dada por la peculiaridad de la instancia narrativa, como ocurre en *El caballero dormido* (Edelvives, 2005), de Gustavo Martín Garzo, ya que quien recrea la historia de don Quijote es una Dulcinea anciana, y ello provoca una narración no lineal salpicada de largos periodos oracionales, al intentar transmitir el fluir de la conciencia. El autor desea rendir su particular homenaje a Cervantes incidiendo en el juego con el narrador. Ahora es Dulcinea quien narra la historia, aunque se sigue manteniendo el artificio cervantino de atribuir a Cide Hamete Benengueli el manuscrito primario del *Quijote*. Los episodios fingidos se sitúan junto a otros presentes en el texto original, porque lo importante es mostrar otro punto de vista, el de una mujer a la que gustaba contar historias de caballeros andantes y encantamientos y por eso quedó complacida con la elección del caballero de la triste figura. La oposición entre la realidad y los deseos de los seres humanos que intentan trascenderla vuelve a ser la clave, y ahora la trascendencia llega de la mano del amor.

Otro intento de narrador singular es ofrecido por Eloy M. Cebrián en *Vida de Alejandro por Bucéfalo* (Alfaguara, 2005). El caballo del célebre caudillo heleno se convierte en *humilde cronista* de la vida de su amo, adscribiendo la narración al género de la biografía novelada. En este caso el detalle de los hechos históricos contrasta con la simplicidad discursiva, de forma que se pierde fuerza narrativa. La perspectiva externa de Bucéfalo podía haber sido mejor aprovechada, pero se limita a cumplir con el papel de narrador omnisciente que conduce a sus interlocutores –a veces explícitamente a través del uso de la segunda persona– para facilitarles la comprensión y el seguimiento del curso narrativo. El enfoque irónico desde la perspectiva del caballo podría haber hecho ganar a la novela una voz dual.

En los relatos juveniles de la última década la pluralidad de voces narrativas puede abrirse paso a través de los diálogos y las historias intercaladas por los

personajes, convertidos así en narradores intradieгéticos o de segundo nivel. En *El cazador de estrellas* (Edelvives, 2003; III Premio Alandar de Literatura Juvenil), de Ricardo Gómez, el espacio cerrado de la jaima en la que transcurre la vida de Bachir, un niño saharauí enfermo, se encuentra enriquecido por las voces de sus mayores, a través de las cuales accede a la identidad de su pueblo. Entre estas la voz que sobresale es la del anciano Jamida, esencial para el despertar del joven, ya que le contagia las ganas de vivir y luchar contra el dolor que lo derrumba. Una de las enseñanzas que obtiene Bachir es que los seres humanos, al igual que los pueblos, deben sobreponerse a las desgracias y llevar una existencia digna; y lo más importante es que al mismo tiempo le es otorgado el regalo de las palabras, engarzadas como un *collar de perlas* en los labios del sabio Jamida. A partir de la leyenda saharauí sobre la creación de las estrellas se muestra el poder del deseo en la configuración del propio destino. El proceso de maduración del joven, propio de las novelas de aprendizaje, resulta evidente; Bachir, que ha decidido aprender a leer, queda preparado para escrutar las estrellas fugaces *entre las luces como si fuera un cazador*.

La omnisciencia narrativa es también el procedimiento utilizado por Eliacer Cansino para ofrecer la alternancia de distintas miradas o focos narrativos a la hora de contemplar la realidad. En *Ok, señor Foster* (Edelvives, 2009; IX Premio Alandar de Literatura Juvenil) la posición heterodieгética permite al narrador gran libertad a la hora de mediar ante el lector con respecto al espacio y el tiempo representados –un pueblo andaluz de la posguerra española– en una narración que remite al subgénero histórico; y también faculta al autor para explayarse en una prosa poética y un lenguaje rico en matices, lo cual resulta un aliciente en la novela. Junto a la voz del narrador se entrecruzan otras voces, propio del plurilingüismo de la novela (Bajtín, 1978), pertenecientes a personajes adultos que amplían la mirada de Perico, el muchacho protagonista, y la del propio lector. El crecimiento de Perico, foco de casi todo el relato, se pone de manifiesto a partir de su debatir interno entre el remordimiento, la culpa y la mentira; y esta deliberación adquiere muchas veces forma de pregunta, enlazando con la instancia del estilo indirecto libre. Ello permite la construcción de un discurso dialógico más allá de la posición monocorde del narrador, trasunto del autor implícito, que desea aleccionar a sus lectores porque se encuentran en una edad de formación.

En *Una habitación en Babel* (Anaya, 2009; VI Premio Anaya de Literatura Infantil y Juvenil; Premio Nacional 2010), la tercera persona narrativa es asimismo la encargada de organizar el flujo vital de las clases desfavorecidas que habitan en un edificio, como si de una torre de Babel se tratara, del pueblo sevillano de Alfarache. Pero ahora el principal foco narrativo es Ángel, un profesor de filosofía a través del cual se deja oír la voz del autor en un intento

de que sus alumnos reflexionen sobre el sentido de la vida. Los interrogantes lanzados en torno a temas clave como la dignidad, la soledad, la muerte, la libertad, el tiempo, el deber y el amor, parten de la mirada adulta de Ángel, enriquecida por el contrapunto de la del anciano Gil a partir de largos diálogos. El sabio estrafalario que también habita en la comunidad de Babel aporta un punto de vista alternativo sobre la existencia, más inclinado hacia la acción que a la pura especulación del intelecto, y éste incide en la evolución de Ángel. Los acontecimientos desencadenan que el profesor sufra un proceso de iniciación que le hace abandonar la seguridad de una vida ya establecida en pos de la aventura, una aventura que le hace asumir el riesgo de ayudar a un inmigrante guineano que llega a Cádiz en patera.

Y otra manera de ampliar la perspectiva aparece reflejada en *Historia de un segundo* (SM, 2010; Premio Barco de Vapor 2010), de Jordi Sierra i Fabra. Más allá de la omnisciencia narrativa, cuyo foco es el muchacho protagonista, se va desarrollando el discurso de su enamorada a partir de los mensajes cifrados que le deja en las páginas arrancadas de un libro. Su historia de amor, de amor adolescente e imposible en un contexto del pasado, corre paralela a la del cuento utilizado para cifrar los mensajes, de ahí que la narración se enriquezca con otro punto de vista sobre una situación en apariencia similar. Un pintor a quien un rey encarga el retrato de su hija se enamora vehementemente de la princesa, y su amor correspondido y anticonvencional le hace merecedor de un cruel castigo: la pérdida de la mano que ha osado *manchar la pureza* de su inalcanzable modelo. Las imágenes del cuento resultan fundamentales para Eliseo, porque no sabe leer, al tiempo que enriquecen la mirada del lector sobre el amor. El tema esencial del relato queda explícito en las palabras finales del pintor protagonista, expuestas en el último mensaje que Elena envía a Eliseo a través de su institutriz:

¿Puede toda una existencia concentrarse en un segundo? La respuesta es sí. Volvería a dar cien, mil veces mi mano derecha. Y sé que en ese momento tuve más que muchas personas a lo largo de sus existencias. Así que... Mi retrato fue destruido. Begoña murió de tristeza. Mi mano está clavada en la puerta principal de la ciudad, como advertencia. Juzgad, pues, mi historia. Sé que lo entenderéis. El amor, el amor puro, no necesita más. Si lo halláis, guardad ese único segundo que os colmará eternamente. Más allá de mi mano, yo hubiera dado la vida por él (Sierra i Fabra, 2010: 205).

La narración principal corre entonces hacia su desenlace, un desenlace que resulta feliz contraviniendo al del cuento que, por fin, Eliseo puede leer, ya que en el transcurso de un año ha decidido dejar de ser un ignorante para ser más

digno de su amada. En definitiva, una narración sencilla de corte romántico, con una estructura medida y ritmo cinematográfico, que presenta un enfoque original.

La multiplicidad de miradas, por otra parte, es algo consustancial a las novelas transmedia, ya que la escritura tradicional en papel se abre a otras posibilidades narrativas, como blogs y páginas web, extendiendo así las voces enunciativas que completan la historia. En este sentido, se posibilita un tipo de lectura alejada de la linealidad que se acerca a la hipertextualidad propia de las pantallas digitales, pero el hecho de que el seguimiento de los vínculos quede a elección del lector, al plantearsele la opción de una historia impresa coherente, no permite la experimentación que supondría el acceso a una narración que realmente necesitase diferentes soportes para captar su significación.

En *El silencio se mueve* (SM, 2010), de Fernando Marías, la voz del protagonista Juan Pertierra, funciona a modo de narrador de primer nivel al encargarse de relatar los acontecimientos esenciales de la novela, una novela que puede ser leída en formato libro siguiendo los cauces lineales tradicionales. Juan Pertierra ha heredado de su padre el don de escuchar al silencio, y a través de su página web, elsilenciosemueve.com, entra en contacto con una mujer que quiere contratar sus servicios para descubrir los estados de trance que sufre su hija. Los dibujos de la adolescente le llevan a volver a la casa de su infancia y a descubrir aspectos inéditos del pasado de su padre, Joaquín Pertierra. Los temas del remordimiento y la culpa tras la guerra civil resultan afines al autor, y también la confrontación de hechos pasados con el presente para que se produzca la redención. En este caso la voz del padre llega desde el más allá para expiar la inducción de un asesinato; y esta voz se dirige a la joven en trance, quien se expresa a su vez por medio de unos dibujos que van mostrando la verdad de los hechos acaecidos. La realidad, que poco a poco se va desvelando, contrasta entonces con la versión que Joaquín Pertierra, experimentado ilustrador, había dejado sobre el pasado en forma de cómic como legado a su hijo. El cómic, introducido en el libro, supone la variedad de perspectiva sobre la historia, y a ella se suma la inclusión del guión cinematográfico que Juan Pertierra escribió junto a un amigo en su juventud. El tema del mismo, que lleva como título *El ataque de los zombis sin tumba*, acaba relacionándose con otro acontecimiento que al autor interesa destacar, la llegada al pueblo de una asociación que intenta investigar las fosas comunes en las que fueron enterrados los caídos a consecuencia de la guerra civil. Todas las piezas van encajando para recomponer el pasado y a ellas se suman los libros de la colección *Epopéya y Misterio* encontrados en la biblioteca de Joaquín Pertierra.

La novela es rica en intertextualidad y ésta se expande a partir de los materiales vertidos en la página web <elsilenciosemueve.com>, donde se incluyen textos escritos por Joaquín Pertierra, cuentos ilustrados para su hijo y un informe donde deja constancia de las cartas, una serie de relatos paralelos, que diferentes personas en el mundo le escribieron para compartir su presencia del silencio. Y si al lector le interesa ir todavía más allá puede consultar el blog <<http://elenigmapertirra.blogspot.com>>, donde el ilustrador Javier Olivares ofrece información sobre la enigmática vida profesional de Joaquín Pertierra.

En *Pomelo y limón* (SM, 2011; Premio Gran Angular 2011), de Begoña Oro, la trama no resulta tan compleja, pero se encuentran procedimientos análogos de expansión de la novela que ya se explicitan en los preliminares. Lo más significativo es que la historia sobre María y Jorge, dos adolescentes acosados por los *paparazzi*, comienza *in medias res*, y la voz de María, a través de cartas escritas a Jorge y su respuesta en forma de dibujos, se va alternando con la de un narrador que se dirige a los lectores para contarles su historia, alguien que ha recogido su testimonio pero cuya identidad no se revela hasta el final. La expresión a través de la imagen implica asimismo una reivindicación de formas paralelas a la escritura a la hora de narrar, y la inclusión de enlaces a la web 2.0 supone ampliar la información sobre algunos elementos de la trama, en ocasiones como si se tratara de anotaciones a pie de página, y en otras dando entrada al blog de la protagonista, <pinillismos.blogspot.com>. La narración corre ágil a través de los abundantes diálogos, y en la voz de María se percibe un lenguaje cercano a los jóvenes; ese mismo tono desenfadado se aprecia en el narrador en tercera persona cuando insiste, a esos mismos jóvenes, sobre las posibilidades que entraña escribir una historia. La trama es sencilla, gira en torno al amor imposible de dos adolescentes –uno con olor a pomelo, otra con olor a limón– debido a los enfrentamientos entre sus padres famosos, y el contexto en que se sitúa resalta el ruido y la multiplicidad de voces que trastocan la realidad a través de los medios de comunicación y las redes sociales. La novela se hace eco de distintos tipos de discurso, como los mensajes cortos que los espectadores envían a un programa televisivo de corazón o los correos que intercambian Berto Zaera y su hijo Jorge. A través de la instancia enunciativa del adulto se lanza una crítica hacia la sociedad de la información, una crítica que desvela la ideología del autor y constituye una lanza a favor del significado metafórico de la literatura, donde siempre es posible otra lectura más allá de la función puramente decodificadora.

3. TIEMPOS Y ESPACIOS SUPERPUESTOS

Las coordenadas espacio-temporales constituyen asimismo otro de los aspectos vitales en la configuración del material narrativo y su significación

se pone en relación con los personajes, el narrador o el lector. Su análisis puede aportar datos en cuanto al grado de innovación que presenta la narrativa juvenil, ya que la ruptura de la linealidad requiere una mayor competencia en los lectores. En el panorama actual hay que destacar la temática de la Guerra Civil y la posguerra en cuanto a que la reconstrucción del pasado se presta, desde la libertad ofrecida por el presente, a que los autores dispongan de las piezas de la narración a su antojo, jueguen con el tiempo y lo manipulen de forma subjetiva, deteniéndose en el estallido del conflicto o en sus largos años de consecuencias con el propósito de rescatar la vorágine de la memoria (Martín Rogero, 2008: 172-173).

En concreto, en tres novelas con dicha temática los hechos del pasado alternan con los del presente de manera que se produce una superposición de tiempos y espacios a partir de distintos procedimientos. En *Cielo abajo* (Anaya, 2005; II Premio Anaya de Literatura Infantil y Juvenil; Premio Nacional 2006) Fernando Marías recurre al manuscrito encontrado para combinar la historia de un anciano que recuerda su aprendizaje como piloto en el Madrid de 1936 y su trabajo como espía al servicio del bando nacional con el mismo espacio en el presente, presidido esta vez por la voz del escritor que encuentra el manuscrito. Los tiempos se alternan sin que exista siempre la mediación de un narrador que recuerda, y ello supone una participación activa del lector de cara a recomponer el sentido de la trama. La ciudad de Madrid resulta protagonista al convertirse en espacio real e histórico, gracias a la mención de las distintas batallas del famoso frente de la Guerra Civil, pero también simbólico, porque personifica la angustia vital de sus habitantes. En el presente, el mismo cielo es testigo de la confluencia de las dos historias, la del pasado y la del presente; el anciano autor del manuscrito que desea legar el testimonio de su vida a su nieta vuelve a proyectarse en un avión en el espacio aéreo de Madrid, pero esta vez *cielo arriba*, para encontrar la redención con la muerte.

En la novela de Rosa Huertas *Mala luna* (Edelvives, 2009) la distinción entre una fábula de primer nivel, situada en la época actual, queda más marcada con respecto a otra de segundo nivel introducida por el escrito que un anciano ya fallecido deja a su nieta. En esta ocasión no existe una alternancia de los dos tiempos narrativos, salvo en un momento situado casi al final de la narración, y ello repercute en el equilibrio estructural de la novela, de manera que la historia del pasado, destacada en letra cursiva, ostenta un claro predominio sobre las peripecias en el presente de los dos personajes adolescentes que deciden investigar la verdad sobre unos supuestos poemas inéditos que Miguel Hernández había compuesto en la cárcel poco antes de morir. La carga formativa se plantea de forma más explícita, al desarrollarse la retrospectiva narrativa como el descubrimiento de un tesoro, el tesoro del recuerdo de un

poeta que fue determinante para la vida de dos de sus protagonistas y que queda como legado para sus jóvenes nietos. La biografía de Miguel Hernández sustenta parte del peso narrativo y ello supone ahondar en la brecha abierta entre vencedores y vencidos en la posguerra, aparte de incidir en la capacidad de la poesía y los libros en general para escapar de la barbarie. La redención de la culpa a partir de la escritura vuelve a plantearse como tema, y también se incide en la ambivalencia humana frente al maniqueísmo del bien y el mal. El falangista Aurelio Sánchez-Mazas siente que todos los que vivieron la guerra nacieron en *mala luna* y la memoria del pasado se proyecta hacia los jóvenes protagonistas con objeto de no caer en los mismos errores.

Y frente a estas recuperaciones de la memoria colectiva que parten de legados escritos, Alfredo Gómez Cerdá en *Noche de alacranes* (SM, 2005; Premio Gran Angular 2005) ofrece una simultaneidad narrativa a partir de la focalización del personaje de Catalina, una antigua miliciana que se vio abocada a vivir entre los maquis, ya en la posguerra. La omnisciencia narrativa transita entonces a través de una voz que recuerda y el mecanismo utilizado, los objetos guardados en una caja de galletas, ejemplifica el fluir temporal de la conciencia, tan caro a la literatura de vanguardia de comienzos del siglo XX. Cada uno de ellos remite a acontecimientos concretos, permitiendo construir su supervivencia en el monte y el proceso de maduración sufrido. El personaje adolescente se pregunta por las motivaciones de los guerrilleros –animalizados pero con sentimientos nobles– que han raptado al chico al que ama, por las razones que la obligan a vivir huyendo; y duda sobre el bando que se encuentra en posesión de la justicia y la verdad. El cierre circular del relato incide en la recuperación del tiempo perdido, puesto que Catalina vuelve a encontrar a su viejo amor en el presente, ofreciéndose así una reparación del daño causado por la contienda.

Al margen de la temática de la guerra, la novela *En un bosque de hoja caduca* (Anaya, 2006; III Premio Anaya de Literatura Infantil y Juvenil), de Gonzalo Moure, se centra asimismo en los recuerdos de un personaje adulto, la maestra Lucía Alfaro. La rememoración de un verano de su infancia como observadora de pájaros en un bosque la lleva a emprender el relato de la experiencia desde una perspectiva adulta. Y decide hacerlo en forma de cuento, un cuento con cierto aire fantástico que titula *En un bosque de hoja caduca* en honor a un relato escrito por su abuela. La metaficción está muy presente en esta novela, de manera que desde el presente de la narradora adulta, intercalado con el cuento protagonizado por Luchinia, Lucía niña, se reflexiona sobre el acto de la escritura y sobre unos lectores potenciales. El relato de la aventura que vivió la niña de doce años a veces casi se funde con las vivencias de la narradora adulta, de manera que en ocasiones cambia el punto de vista, y

la tercera persona narrativa deja paso a la voz de la protagonista, que cuenta en tiempo presente sus descubrimientos sobre la ley de la vida en el bosque. Incluso en el capítulo titulado “La muerte”, se da paso a la voz del ruiseñor con el que Luchinia intercambia cantos y gorjeos para expresar su reacción en tiempo real tras la desaparición de sus polluelos. Lo que la niña aprende ese verano es que para los animales no existe la conciencia del tiempo, y por tanto todo instante es eterno; mientras que para los seres humanos lo que importa es la memoria. La condición de maestra de Lucía provoca que piense en la niña para la que escribe, pero en realidad sabe que lo hace para recuperar el pasado, porque *ser adulto no debe ocultar nuestro pasado de niños*, un tiempo lleno que la ayudó a crecer y a valorar la vida.

4. A PROPÓSITO DEL TONO Y EL LENGUAJE

Una de las críticas que se le hace a la literatura juvenil es el escaso distanciamiento que potencia en el lector, la falta de ironía y de calidad artística (Rodríguez & Correa, 2005: 24-25). Por esta razón conviene detenerse en algunos ejemplos en los que destacan aspectos discursivos como el tono y el lenguaje. El tono adoptado para contar una historia muestra la actitud del autor hacia los hechos tratados y la relación que desea mantener con los personajes y los propios lectores. Históricamente los libros destinados a la infancia y la juventud se han caracterizado por evitar la sátira y la ironía, siguiendo una tendencia de idealización de la realidad, pero a partir de los años setenta del pasado siglo algunas de las obras más interesantes resaltan precisamente por dichos enfoques (Nilsen, Donelson, 1993: 70). En cuanto al lenguaje, su condición plurisignificativa resulta inherente al hecho literario, y su valoración supone la apreciación estética de la obra, último nivel de lectura al que deberían llegar todos los lectores (Nilsen, Donelson, 2012: 13).

En el libro de relatos *El río que se secaba los jueves (y otros cuentos imposibles)* (Anaya, 2006), de Víctor González, ya desde el título se plantea el carácter absurdo que va a marcar la pauta narrativa y con él el protagonismo del lenguaje para incidir en los aspectos más curiosos de la realidad y la ficción. La cita de Luciano de Samosata y el prólogo preliminar firmado por Samuel Alonso Omeñaca advierten al lector del tono irónico de los relatos, unos relatos que beben de fuentes diversas³ para ofrecer un mosaico que debe ser contemplado en clave de humor.

El autor utiliza distintos recursos para acentuar el sentido paródico, y uno de ellos es la mezcla de registros. En el cuento “Los elefantes y la tela

³ Cf. el pormenorizado análisis de la obra de J. Díaz Armas (2012).

de araña” realiza una especie de edición anotada con explicaciones a pie de página imitando el lenguaje científico; mientras que en “Los reyes godos y la mnemotécnica” ofrece una lección pedagógica para ejercitar la memoria y en “Hotel Las Vistillas” utiliza las palabras sueltas de un crucigrama para la resolución de un caso en torno a un funcionario desaparecido. Por otro lado, la economía de lenguaje que suponen muchos de los microcuentos incluidos ayuda a captar instantáneas ingeniosas en relación con distintos temas y personajes. Y las citas aportadas y el tono pseudocientífico convierte a algunos relatos en disquisiciones ensayísticas en las que se mezclan los datos verdaderos con los ficticios. La riqueza, la variedad textual y el cambio de instancia enunciativa definen este compendio, catálogo o *summa* narrativa de seres curiosos, como caballos de dos cabezas, leones rosas y árboles ovíparos –en homenaje a los bestiarios y los libros de viaje medievales–, cuentos como el de la lechera o el del rey que tenía cinco hijas que resultan trastocados, relatos de los orígenes del mundo, descripciones de inventos o recetas de cocina y noticias curiosas, como la del niño mentiroso.

En la novela *Aeternum* (Anaya, 2008; Premio Lazarillo 2007), de Miguel Ángel Mendo, se percibe también desde el prefacio el tono humorístico en el que ha de ser leído el relato. El autor de las memorias que se ofrecen a continuación intenta captar la benevolencia del lector advirtiéndole de la ayuda que ha tenido que recibir para transcribir su *tortuosa caligrafía* y le avisa de que el final no tiene que ver con los utilizados en Hollywood, “casándose siempre los protas y comiendo perdizes (y dándote a ti y a mí con los huesos en las narices)”(13); además de que puede interrumpir la lectura del libro cuando mejor lo considere.

El protagonista de las memorias es un joven inmortal con más de cuatrocientos años que ha tenido ocasión de participar en importantes acontecimientos de la historia, como la expulsión de los moriscos de Valencia, la guerra de los Treinta Años contra los franceses, la guerra contra Napoleón, las dos guerras de Cuba, y ya en la segunda mitad del siglo XX, un atentado contra el mismísimo general Franco. Su historia alcanza tintes surrealistas cuando, al hilo de la celebración en Ginebra de la I Reunión Mundial de Inmortales o Eternos, comenta la invitación recibida, cuyo texto formal es incluido en un recuadro, para asistir al falso funeral de una rica eterna en Venecia. En general la narración denota una mezcla de tonos, dese el ensayístico hasta el poético, pasando por la sátira de la retórica. La especulación sobre temas universales como la guerra, la justicia, el amor, el miedo, la vida y la muerte lleva a la reflexión al lector –de hecho el libro se encuadra dentro de la colección *Leer y Pensar* de la editorial Anaya–, y lo importante es que se potencia una posición de distanciamiento a partir del enfoque irónico. Las disquisiciones sobre la

escritura también alcanzan relevancia, puesto que el narrador-escritor llama constantemente la atención de los lectores sobre el proceso de composición de sus memorias, interrumpiendo el discurso para anunciar circunstancias que luego ha de explicar; al mismo tiempo que difunde opiniones acerca de su poder curativo, *para reírse de uno mismo recordando*. Lo más significativo, con todo, es el lenguaje, puesto que la larga vida del protagonista le capacita para emplear términos arcaicos al lado de otros más actuales y coloquiales, y ello se hace de una forma coherente potenciándose el efecto humorístico de la narración.

Y desde otra perspectiva, el humor y el juego con el lenguaje se encuentran presentes en *Por el camino de Ulectra* (Anaya, 2007; IV Premio Anaya de Literatura Infantil y Juvenil), de Martín Casariego. Se trata de una novela de ciencia ficción que trata de combinar la construcción de mundos futuros con una crítica de los avances técnicos que parten de la sociedad actual. En el siglo XXIV las normas que rigen la civilización abogan por mantener a los seres humanos adormecidos y felices dentro de un mecanicismo donde todo resulta previsible, incluida la propia muerte. Pero los elementos disidentes, como no podía ser de otra manera, representados por tres jóvenes tratan de luchar para recuperar la capacidad de leer perdida y con ella la libertad, entre otras muchas cosas. Lo que resulta entonces más relevante es el tono humorístico desde el que es abordado su viaje intergaláctico hasta Ulectra, el planeta en el que deben cumplir su misión. La captación de los jóvenes lectores se produce a partir de la creación de unos personajes desenfadados y verosímiles que utilizan un lenguaje en ocasiones próximo a la jerga juvenil y, en otras, censurado, porque en la época están prohibidas las palabras malsonantes. El adivinar la expresión que se esconde tras las x que sustituyen al término políticamente incorrecto se convierte así en aliciente (“Y una xxxxxx pinchada en un palo”, “No tengo ni xxxx idea”), y también descubrir los procedimientos lingüísticos anómalos, pero perfectamente reconocibles, que funcionan en un futuro donde existen ojos fluorita rosa y de color azufre, la gente toma *limonshock* o *chocolateshock* y un viaje corto puede corresponder a una vueltecita, un voltio o un amperio. El autor juega conscientemente con el lenguaje mediante su recreación o deconstrucción y ello provoca el efecto hilarante, efecto que es acentuado por las situaciones disparatadas que a veces viven los protagonistas, enfrentados a todo tipo de monstruitos grimosos y sobones. La aventura y el humor funcionan como claves de una narración que en el desenlace afirma la carga formativa y recreativa del lenguaje, de las palabras escritas, porque *Ulectra* funciona como el anagrama de *lectura*.

5. COMO CONCLUSIÓN

La creciente oferta de libros juveniles en el mercado editorial, distribuidos a través de los circuitos comerciales y culturales con unas marcas concretas, legitima la normalización de los estudios que les son dedicados y su inclusión dentro de la crítica y la teoría aplicada a la literatura en general. La variedad de los canales de difusión genera distintas expectativas entre lo que se ha llamado “lecturas por impulso” (Lluch, 2012: 42) y otras lecturas más homologadas que aparecen refrendadas por la crítica y los premios literarios. En este sentido las instituciones educativas y culturales, junto a las editoriales, siguen teniendo un papel fundamental para la canonización de las obras, unas obras que forman también parte de la prescripción escolar y se supone que han de ofrecer vías para el desarrollo de la competencia literaria de los lectores en formación. Y el paso de la periferia a una situación más central, por utilizar la terminología de los polisistemas de Even-Zohar (1990), no permanece cerrado, como demuestra el hecho de que una autora como Laura Gallego, con una amplia difusión en los canales comerciales, haya obtenido el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 2012 con la novela *Donde los árboles cantan*. Obviamente, la concesión de un galardón no es definitiva a la hora de valorar la calidad de un libro, pero cuando se trata de la producción actual puede convertirse en un indicador a tener en cuenta, a falta de la perspectiva otorgada por el transcurso del tiempo.

El análisis de algunas muestras representativas de la producción de la última década permite establecer algunas ponderaciones sobre las técnicas discursivas utilizadas, aparte, claro está, de sacar a la luz una pluralidad de temas y subgéneros narrativos, lo cual implica también riqueza. Las estructuras tradicionales propias del cuento popular y de los clásicos infantiles y juveniles siguen estando vigentes, lo que demuestra su trascendencia simbólica en el imaginario de los más jóvenes, trascendencia refrendada por una amplia difusión a través de otros soportes, como películas o videojuegos. Las organizaciones episódicas a partir de viajes y aventuras suponen además una secuenciación narrativa que facilita el enfrentarse a un gran número de páginas, y ello repercute en la captación de lectores, vital en nuestros días frente al predominio de la imagen en las pantallas. Y lo más importante es que los antiguos modelos siempre se renuevan, como se puede apreciar en el papel activo del personaje femenino en dichas aventuras y la presencia de desenlaces inesperados.

Los autores ofrecen al mismo tiempo propuestas narrativas que intentan romper la tónica de una literatura más popular a través del uso de diferentes voces y perspectivas, de tiempos y espacios que superponen el pasado y el

presente para dar una visión más completa de la realidad. En este sentido se intenta promover la construcción personal del lector intentando ir más allá de la voz monocorde del narrador omnisciente o de focos exclusivamente juveniles y planteando tramas no lineales, pero las marcas ideológicas que representan al autor implícito, traducidas en la asunción de un sistema de valores concreto, siguen siendo más evidentes que en la literatura que no cuenta con un lector modelo determinado por la edad. La narrativa juvenil no deja de ser una novela de aprendizaje, y ello se pone de manifiesto en estos nuevos tiempos –frente a los valores educativos de la naturaleza o las convenciones morales de otras épocas, presentes en muchos clásicos juveniles del siglo XIX– especialmente en la reivindicación de la lectura, de los libros y las bibliotecas en todo tipo de subgéneros. En este sentido los autores cuentan con diferentes vías; una de ellas es la llamada de atención sobre el ensanchamiento del mundo interior que proporciona el leer, y por extensión el escribir; otra la insistencia en borrar los límites entre la realidad y la ficción, a partir de juegos metaficciones que redundan en la potenciación de esta última; y por último se puede citar la inclinación a la hipertextualidad o referencia a textos precedentes, generalmente clásicos de la literatura universal o nacional, que puedan contribuir al desarrollo de la competencia literaria de los lectores. Aunque la fragmentación y el modo de percepción simultánea caracteriza la sociedad actual, desde los relatos dirigidos a los jóvenes se intenta reivindicar ese principio organizador del caos que posibilita la literatura. Y ello se hace patente hasta en las obras transmedia que proponen otro tipo de lectura, de carácter hipertextual pero sin renunciar al formato lineal clásico.

Los tiempos son cambiantes y la cultura juvenil se encuentra en transición constante por naturaleza propia. Algunos autores le adjudican una temporalidad cíclica aplicándole la metáfora de “navegar por la red en círculos a la deriva que no conducen a ninguna parte” (Gil, 2010: 29); y si se vive una época de incertidumbre y falta de visión futura, el ahondar en el sinsentido por medio del humor, tal como hacen algunos escritores, puede constituirse en una propuesta válida que aporte cierta luz desde el distanciamiento de la condición artística. Esta veta debería ser más explorada en aras de promover la experimentación y proporcionar otro enfoque de la realidad a los jóvenes que les permita reflexionar críticamente sobre el mundo que los rodea, un mundo que indefectiblemente ha de proyectarse al futuro.

6. BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, M. (1978): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

- Baquero Goyanes, M. (1989): *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia.
- Barrena, P. (2006): “Panorama actual de la literatura juvenil”. In: Sotomayor, M. V. (ed.), *Personajes y temáticas en la literatura juvenil*. Madrid: Ministerio de Educación. Secretaría General Técnica, 115-126.
- Cabo Aseguinolaza, F. & Cebreiro Rábade Villar, M. (2006): *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia.
- Cansino, E. (2002): “Una mirada sobre el presente de la LIJ”. *CLIJ* 158: 34-36.
- Cerrillo, P. (2010): “Lectura escolar, enseñanza de la literatura y clásicos literarios”. In: Lluch, G., *Las lecturas de los jóvenes (un nuevo lector para un nuevo siglo)*. Madrid: Athropos, 85-104.
- Colomer, T. (1998): “Las voces que narran la historia”. *CLIJ* 111: 18-27.
- Díaz Armas, J. & Sotomayor, M. V. (2010): “Metamorfosis del cuento popular en castellano”. In: Roig Rechou, B., Soto López, I. & Neira Rodríguez, M. (coords.), *Reescrituras do conto popular (2000-2009)*. Vigo: Xerais, 35-59.
- Díaz Armas, J. (2012): “Nueva poliantea de saberes indispensables (e imposibles): *El río que se secaba los jueves (y otros cuentos imposibles)*, de Víctor González”. In: Roig Rechou, B., Soto López, I. & Neira Rodríguez, M. (coords.), *A narrativa xuvenil a debate (2000-2011)*. Vigo: Xerais, 169-176.
- Dueñas, J. D. & Taberner, R. (2004): “La narrativa juvenil en los últimos veinte años: entre luces y sombras”. In: Mendoza, A. et alii., *Aspectos didácticos de Lengua y Literatura. 13*. Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación. Universidad de Zaragoza, 221-294.
- Durán, C. & Manresa, M. (2009): “Entre países: la acción educativa en nuestro entorno”. In: Colomer, T. (coord.), *Lecturas adolescentes*. Barcelona: Graó.
- Even-Zohar, I. (1990): “The ‘Literary System’”. *Poetics Today* 11: 27-44.
- García Padrino, J. (2000): “Clásicos de la literatura infantil española”. In: Cerrillo, P. & García Padrino, J. (coords.), *Presente y futuro de la literatura infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 67-92.
- Gil Calvo, E. (2010): “La rueda de la fortuna. Una lectura de la temporalidad juvenil”. In: Lluch, G. (ed.), *Las lecturas de los jóvenes (un nuevo lector para un nuevo siglo)*. Madrid: Athropos, 13-38.
- Grupo Lazarillo (2004): *Lecturas y lectores en la ESO. Una investigación educativa*. Santander: Consejería de Educación. Gobierno de Cantabria.
- Lluch, G. (2005): “Mecanismos de adicción en la literatura juvenil comercial”. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* 3: 135-155.
- Lluch, G. (2012): “La narrativa para los adolescentes del siglo XXI”. In: Roig Rechou, B., Soto López, I. & Neira Rodríguez, M. (coords.), *A narrativa xuvenil a debate (2000-2011)*. Vigo: Xerais, 39-57.

- Marcos Carlos, M. M. (2012): “Uma escrita de transição. Contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil”. In: Roig Rechou, B., Soto López, I. & Neira Rodríguez, M. (coords.), *A narrativa xuvenil a debate (2000-2011)*. Vigo: Xerais, 13-36.
- Martín, A. (1995): “¿Por qué literatura juvenil?”. *CLIJ* 72: 24-28.
- Martín Rogero, N. (2003): *El viaje histórico medieval en la narrativa juvenil española contemporánea*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.
- Martín Rogero, N. (2008): “El exilio interior de la posguerra en la narrativa y la recuperación de la memoria”. In: Pelegrín, A., Sotomayor, M. V. & Urdiales, A. (eds.), *Pequeña memoria recobrada. Libros infantiles del exilio del 39*. Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte. Secretaría General Técnica, 169-184.
- Morduchowicz, R. (2010): “La generación multimedia”. In: Lluch, G. (ed.), *Las lecturas de los jóvenes (un nuevo lector para un nuevo siglo)*. Madrid: Athropos, 59-71.
- Moreno Verdulla, A. (2006): “Identidad y límites de la literatura juvenil”. In: Sotomayor, M. V. (ed.), *Personajes y temáticas en la literatura juvenil*. Madrid: Ministerio de Educación. Secretaría General Técnica, 9-28.
- Nilsen, A. P. & Donelson, K. L. (1993): *Literature for Today's Young Adults*. New York: HarperCollins.
- Nilsen, A. P. et alii (2012): *Literature for Today's Young Adults*. Boston: Pearson.
- Propp, V. (1928): *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1971.
- Romero, F. (2007): “Canon literario en la escuela: formatos, actores y origen”. *Trama y texturas* 3: 91-99.
- Teixidor, E. (1995): “Literatura juvenil: las reglas del juego”. *CLIJ* 72: 8-15.
- Teixidor, E. (2005): “La literatura juvenil. Un género polémico”. In: Fundación Germán Sánchez Ruipérez (eds.), *Pero, ¿qué leen los adolescentes? 12 Jornadas de Bibliotecas Infantiles, Juveniles y Escolares*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 107-116.
- Rodríguez, C. & Correa, J. D. (2005): “Cuando Frankenstein no se mira al espejo. Un repaso a la literatura juvenil”. *CLIJ* 184: 15-25.
- Sotomayor, M. V. (2000): “Lenguaje literario, géneros y literatura infantil”. In: Cerrillo, P. & García Padrino, J. (coords.), *Presente y futuro de la literatura infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 27-65.