

imágenes) y la naturalidad. Si bien todos estos factores deben contemplarse en cualquier tipo de traducción, la necesidad es más acuciante cuando las obras están destinadas a un público infantil. Su inexperiencia y escaso conocimiento del mundo exigen del traductor una labor más exhaustiva que les permita salvar barreras originariamente infranqueables, facilitando el acto comunicativo iniciado por el autor en un idioma y una cultura diferentes.

7. Bibliografía

- AS-SAFI, A. B., ASH-SHARIFI, I. S. (1997). "Naturalness in Literary Translation". *Babel*. Vol. 43, Num. 1: 60-75.
- CÁMARA AGUILERA, E. (2002). "La traducción como acto intercultural. El español y la variación intralingüística". *La página del idioma español*. <http://www.el-castellano.com/ecamara.html>. Consultada el 28 de enero de 2003.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, M. (1996). *Traducción y literatura juvenil. Narrativa anglosajona contemporánea en España*. León: Universidad de León.
- FRANCO AIXELÁ, J. (2000). *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español). Análisis descriptivo*. Salamanca: Ediciones Almar.
- LORENZO, L. (2000). *A traducción da metáfora inglesa no galego: estudio baseado nun corpus de Literatura infantil e xuvenil contemporánea*. Vigo: Universidade de Vigo.
- LORENZO, L., PEREIRA, A. (2002). "Estrategias de traducción de literatura infantil y juvenil y un factor clave: la coherencia". En L. Lorenzo, A. Pereira, V. Ruzicka (eds.). *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*. Madrid: Cie Inversiones Editoriales Dossat 2000.
- MOUNIN, G. (1971). *Los problemas teóricos de la traducción*. Trad. Julio Lago Alonso. Madrid: Gredos.
- NEWMARK, P. (1988). *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall.
- NIDA, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- OITTINEN, R. (1993). *I Am Me-I Am the Other: On the Dialogics of Translating for Children*. Acta Universitatis Tampereensis. Tampere: University of Tampere.
- OITTINEN, R. (2000). *Translating for Children*. New York and London: Garland Pub.
- PALOPOSKI, O., OITTINEN, R. (1998). "The Domesticated Foreign". En Andrew Chesterman, Natividad Gallardo, Yves Gambier (eds.). *Translation in Context*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Pub., 373-390.
- PASCUA FEBLES, I. (1998). *La adaptación en la traducción de la literatura infantil*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas.
- PLOTNICK, R. E. (2003). *In Search of Watty Piper: A Brief History of the 'Little Engine' Story*. <http://tigger.uic.edu/~plotnick/littleng.htm>. Consultada el 28 de enero de 2003.
- RABADÁN, R. (1991). *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (1995). *Diccionario de la lengua española*. 21ª ed. Madrid: Espasa Calpe, (1992).
- SINCLAIR, J. (ed.). (1987). *Collins Cobuild English Language Dictionary*. London and Glasgow: Collins.
- VALERO GARCÉS, C. (1995). *Apuntes sobre traducción literaria o análisis contrastivo de textos literarios traducidos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

**El libro dentro del libro:
aspectos de la metaficción en la Literatura infantil y juvenil**

Jesús Díaz Armas
Universidad de La Laguna
jsdiaz@ull.es

Resumen:

La lectura y los libros constituyen una temática común dentro de la Literatura infantil y juvenil (LIJ), en ocasiones como eje principal del argumento y la mayoría de las veces como motivo secundario. Este artículo estudia un tipo de relaciones transtextuales que dan lugar a lo que denominamos metaficción: la presencia de libros específicos que los personajes leen o literatura en general que prefieren. Autores e ilustradores utilizan estos recursos para eludir el mensaje explícito por medio del humor (¿qué clase de libros leen los distintos animales?, ¿y las brujas u otros personajes fantásticos?), de la sátira (reflejando diferencias psicológicas y de género), o de la metaficción (transgresión de los límites entre el libro y el mundo real; confusión entre el libro real y el virtual; inclusión de otros libros en el libro). Esta forma de intertextualidad, lejos de apelar en exclusiva a una audiencia adulta, puede ser a nuestro juicio entendida por los niños, que incrementan de este modo su competencia literaria y su experiencia receptora.

Palabras clave: libros como tema, humor, sátira, metaficción

Abstract:

Reading and books are common subjects in Children's and Young Adults' Literature, as the primary object of the plot, or, more frequently, as a secondary motif. This article studies a kind of transtextual relationships that develop into metafiction: the presence of fictive books that characters read, or generic books or kinds of literature that characters prefer. Authors and illustrators use these resources to elude the explicit message, while stressing the presence of a book or of a reading situation, by means of humour (what kind of books do different animals read? And which do witches or other fabulous characters read?), satire (reflecting gender and psychological differences), or metafiction (ruptures of the limit between the book and the real world; confusion between the real and the virtual book; inclusion of little books into the book). Far away from being directed to a

coexistent adult audience, these resources can be understood by children, increasing their literary competence and reception experience.

Key words: books as subjects, humour, satire, metafiction

1. Introducción

En paradójica contradicción con la situación real de la lectura en nuestro entorno, los personajes de la Literatura infantil (LIJ) parecen tener hábitos lectores arraigados, tal y como nos los presentan los textos y las ilustraciones. Mostrar libros, lectores y distintas situaciones de lectura en los textos dirigidos a los más pequeños es una manera de incitar a leer. Para llamar la atención sobre estos elementos que, la mayor parte de las veces, son motivos laterales, no sustanciales respecto a la narración que se está siguiendo, autores e ilustradores subrayan la presencia de un libro de distintas maneras, insistiendo en el aprecio de determinado personaje por su libro favorito, por ejemplo, o provocando situaciones cómicas o que susciten la reflexión. Por eso suele mostrarse a un lector-personaje leyendo libros apropiados a su especie, o relacionándose con los libros según sus gustos (y no sólo literarios, sino también alimenticios). Así vistos, los personajes de la LIJ son «nuevos mediadores», que unen sus esfuerzos a los de bibliotecarios, docentes y familias. Si éstas últimas ya fomentan indirectamente la lectura sólo por el hecho de tener libros en casa (y de usarlos), los personajes de la LIJ, que conviven en la misma vivienda, también son un modelo de conducta, al lado de algunos casos de bibliófobos protagonistas de historias que, paradójicamente, están siendo leídos.

Toda reflexión sobre el libro y la lectura inserta en una obra literaria es necesariamente metalingüística y entra en el terreno de la transtextualidad, pero no me ocuparé ahora de las relaciones transtextuales, tan evidentes, necesarias y frecuentes en la LIJ, sino sólo de aquellos casos de referencia al libro y a la lectura en que la transtextualidad deviene metafiction. La cita, la alusión, el homenaje, la reescritura de un hipotexto nos hacen llegar las opiniones, los recuerdos, la afectividad del autor: nos hacen compartir sus pasiones literarias, sus opciones estilísticas. Aquí, por el contrario, estudiaremos los libros que leen los personajes. Unos han sido “inventados” por el autor: se trata de libros inexistentes, de libros que se leen en el país de los cuentos, aquellos que podrían leer un gusano, un oso, un cerdo o una bruja, por ejemplo. Otros representan un grupo de libros o un tipo de lectura, sin corresponder a un libro o un autor concretos: con ellos se pretende indicar que un personaje lee, o insinuar qué tipo de lectura prefiere.

La clasificación de Genette (1962: 10-20) nos parece suficiente para explicar todas las extrañas variantes que podemos encontrar aquí, sin necesidad de acuñar nuevos términos: al no corresponder, excepto en algunos casos, a libros concretos

que puedan conocer los receptores –ya sean infantiles, ya sean adultos–, dichos libros *inexistentes* o *libros no marcados* remiten a un género literario o a un género de lectura. Son, en parte, pues, un tipo de relaciones *architextuales* (Díaz Armas, 2002b). Podríamos, quizá, tildar algunos casos de *metatextualidad*, ya que algunas de las obras que aquí vamos a citar son *discursos sobre la lectura*, aunque preferimos entender, con Genette, que este tipo de transtextualidad ha de reservarse a textos no literarios. Puesto que, casi siempre, los libros aparecen en las ilustraciones, podríamos incluso hablar de *paratextualidad*, pero ésta es una relación evidente en el álbum, si bien el recurso de incluir, en una ilustración, el mismo libro que está leyendo el lector real va mucho más allá de la habitual complementariedad entre texto e ilustración, como veremos.

La reflexión sobre la lectura es un tipo de transtextualidad, pero en todos los casos que expondremos forman parte de la ficción misma. El escritor ha imaginado un mundo inmanente, y todos sus elementos son parte de ese mundo paralelo: los libros que allí se leen también lo son. El libro forma parte de la ficción literaria y, como tal, es fundamentalmente un recurso lúdico pero, por contrapartida, este juego ofrece múltiples oportunidades al autor: para caracterizar personajes, para mostrar las distintas voces que componen el espacio ficticio, para reflexionar sobre las formas de lectura que se dan en el mundo real. En estrecha relación con el contexto artístico contemporáneo, donde las referencias metalingüísticas son constantes en los lenguajes artísticos (metateatro, metacine, metaliteratura, el cuadro dentro del cuadro), algunos textos de LIJ muestran su condición autorreflexiva, narcisista, complicando, en verdaderos laberintos de espejos, las relaciones entre la realidad y la ficción para borrar sus límites o, por el contrario, para hacerlos patentes.

Los efectos de distanciamiento buscan suscitar la extrañeza en el lector, incluso en el receptor infantil, pero sirven también para subrayar los libros ficticios que aparecen en las páginas del libro real. Se consigue así llamar la atención sobre el objeto del libro sin que el tema principal del libro que lo contiene sea explícitamente la lectura.

2. Situaciones de lectura

La frecuencia con que se trata en la LIJ actual ha de estar motivada por una preocupación por el descenso de los niveles de lectura. El lector previsto por estos textos, quizá, sea un niño que no lee y, por tanto, es tarea del mediador el ponerle el libro en su camino. Una apología de la lectura, leída por un niño con hábitos lectores, serviría, en todo caso, para reafirmarlo en sus gustos e intereses.

Estos nuevos libros han producido, eso sí, un nuevo tipo de protagonista, quizá más identificable con el niño contemporáneo. Se trata de un niño que no lee o que

odia la lectura porque no la considera tan estimulante como otras alternativas de ocio: la televisión, el vídeo-juego, la relación con los amigos... Lo paradójico del caso es que estos nuevos héroes no leen, pero son leídos. Eso ocurre especialmente en las obras que tratan directamente el problema de la lectura, aunque también sucede en otros textos. Sorprendente es que las obras más leídas por niños y jóvenes de los últimos tiempos, las de la serie de Harry Potter, tengan como protagonista a un niño no lector, incapaz de sentarse durante demasiado rato ante los libros. Sólo Hermione Granger lee, pero no deja de ser vista como una especie de "bicho raro", menos socializada, por supuesto, que Harry o Ron, y más integrada en el grupo cuanto más despreocupada por el estudio, rasgo que parece acentuarse a medida que avanza la serie.

Pero estos casos son aislados y aparecen especialmente en obras que tratan directamente el tema de la lectura, como los álbumes *Papirofobia*, de Susanna Tamaro, u *¡Odio leer!*, de Etienne Delessert y R. Marshall. El prototipo de protagonista de la LIJ es, más habitualmente, un ávido lector, como Willy, el personaje de A. Browne; otros los encontramos en *Olivia*, de Ian Falconer, o en *¿Dónde está el libro de Clara?*, de L. Campbell.

Las obras que tratan acerca de los beneficios de la lectura quizá aborden el tema demasiado directamente, despertando mucho más el entusiasmo del mediador que el del lector infantil. Lo que sí abunda en la LIJ, y puede tener algún efecto sobre su fomento, es la presentación de situaciones de lectura. La presencia constante de estas escenas refleja las preocupaciones del mediador. No habría más que comparar su frecuencia con la de escenas en las que la familia ve la televisión para darnos cuenta de que las ilustraciones no pretenden en absoluto ser un testimonio de la realidad, sino presentar otra, alternativa y, sin duda, más deseable (misión de la literatura frente a la historia, en la concepción aristotélica). También esto nos avisa de la ficcionalidad del recurso.

Vemos, por ejemplo, muchos casos de *lectura de regazo*, que vienen a presentarse precisamente como uno de los remedios aplicados a los injustificados miedos y angustias infantiles, sugiriéndose una relación entre lectura y contacto afectivo (*Siempre te querré*, de Debi Gliori; *Olivia*, de I. Falconer, etc.). En casa del osito o del ratoncito, no es él el único que lee, sino que se nos muestran diversas situaciones de lectura, como en *¿No duermes, osito?*, de Martin Waddell, por ejemplo.

También vemos a padres y madres leyendo a sus hijos (*El libro de Anisia*, de S. Calleja) o buscando en las enciclopedias información para niñas preguntonas (*¿Por qué?*, de Gabriela Keselman) y, sobre todo, vemos niños o animales con hábitos lectores muy arraigados, para los que leer es la última actividad del día, justo antes

de dormir (*¡Papá!*, de Phillipe Corentin); niñas que leen en cualquier lugar (*La polilla de los libros*, de Charo Ruano) o que se llevan a la cama muchos más libros de los que podrán leer (*Olivia*, de I. Falconer); niños que tienen atestados de libros los muebles de la habitación o sienten aprecio por algún libro, equiparado a otros juguetes favoritos, como le ocurre al protagonista de *Vaya rabieta*, de M. d'Allancé, que lo recoge del suelo tras un ataque de ira.

Observamos, finalmente, otras muchas situaciones de lectura que tampoco son el tema principal de la historia: lectura en la biblioteca (*Arena en los zapatos*, de Pep Molist; *El guardián del olvido*, de J. M. Gisbert y A. Ruano), lectura de comics (*La gran caja*, de T. Morrison; *¿De qué planeta eres, Ana Tarambana?*, de L. Child). Nos encontramos, además, con niños lectores que, en el contexto de una amistad naciente, descubren a otros que los libros pueden ser divertidos (*Willy y Hugo*, de A. Browne), y hasta con carteles publicitarios que animan a leer (*Oliver Button es un nena*, de T. de Paola) o recuerdan el aniversario de Andersen (*El hombrecillo de papel*, de F. Alonso). En cualquier lugar de la página, en resumen, aunque nada tenga que ver con la historia principal, puede aparecer un personaje leyendo, como el hada en la última página de *El Libro de las M'Alicias*, de Obiols.

3. Estrategias para el distanciamiento

La presentación de situaciones de lectura como motivo lateral (pero no casual, puesto que la frecuencia con que aparecen los libros dentro del libro infantil desmiente que sea un motivo involuntario) parece una evidente estrategia para hacer llegar al niño un mensaje sin que éste sea tan explícito como para producir su rechazo. Nos referimos a cuentos donde no es la lectura el tema principal, pero en los que hay algún personaje que lee. En muchas ocasiones, las situaciones de lectura y otras referencias que muestra la ilustración (y, en menor medida, el texto) quizá sólo sean percibidas por el niño en lecturas posteriores, a menos que el mediador le haga reparar en los detalles insignificantes que llenan la página. Con este propósito de emisión de un mensaje implícito colaboran los recursos que pretenden, precisamente, subrayar la presencia de ese motivo lateral, como los resortes de la comicidad, la sátira y la paradoja. Son recursos que buscan y provocan, por un lado, *redundancia* (subrayan un motivo escondido en la página o el texto para que el lector repare en él) y, por otro, crean *distanciamiento*, porque avisan de la condición fictiva del relato, a la manera, salvando distancias, del teatro brechtiano.

3.1. El humor

El humor es uno de los mecanismos más utilizados en los álbumes para llamar la atención del pequeño lector. Sin dejar de hablar de la lectura y de los libros, autores e ilustradores imaginan otras posibilidades, que caen en el absurdo, como en *El secuestro de la bibliotecaria*, de M. Mahy, donde se da de alta a un bandido

como material bibliográfico y se le coloca en su lugar en la estantería. El policía, que ha entrado en la biblioteca en su persecución, no podrá arrestarlo porque no ha traído su carnet de lector.

La protagonista de *Camila come cuentos*, de L. Herbert y F. du Bus, es una devoradora de libros, una verdadera *gourmet* que come libros en su casa o en la biblioteca, servidos por el bibliotecario. Sin duda, este texto ha conseguido presentarnos, de una manera sutil y desenfadada, la historia de una niña que ama la lectura. Cuando el zorrillo de *Siempre te querré* se imagina como gusano, se encuentra leyendo un silabario con dibujos de hojas, semicomido por este lector especial, que disfruta en/con más de un sentido del libro. Los ratones tienen gran relación con los libros: los comen y los leen a un tiempo (Díaz Armas, 2002b), e incluso viven en ellos o surgen de ellos, como ocurre en los libros de Monique Felix: *Los colores*, *La casa*.

Autores e ilustradores juegan imaginando qué y cómo lee cada especie animal: un cocodrilo puede leer, tumbado en su hamaca, historias de la sabana (*¿Qué hace un cocodrilo por la noche?*, de K. Kiss y E. Urberuaga); el ratón protagonista de *La isla de Abel* conoce la *Botánica* de Mouse (Steig, 1976: 31); *Inés del revés* también hojea –al revés, claro– historias de ratones; *El doctor Guau*, de B. Cole, lee la novela *Los perros de la guerra*; el dragón típico de Padilla lee “historias comparadas de los duendes y estudios muy complejos sobre las costumbres secretas de las hadas”. Si *Willy el tímido* lee los comics de *Supergorila*, el gato de *Ningún beso para mamá*, de T. Ungerer, lee los de *Ratman*; el oso grande de *Tú y yo*, osito ordena en algún lugar un ejemplar de *Hamlet*, en cuya portada apreciamos el título y una ilustración que muestra a un oso vestido con traje de época, por lo que deducimos que ha de tratarse de una obra de teatro escrita por un oso llamado probablemente Shakespeare, que tratará, seguramente, acerca de las tribulaciones de un joven oso melancólico, príncipe en Dinamarca.

También los personajes ficticios tienen su propia literatura/lectura: las brujas reciben catálogos de objetos mágicos y leen el periódico *Mirror Mirror –Espejito* en la traducción española– (*The Jolly Postman*, de J. y A. Ahlberg) e, incluso, las mismas amarillas e insustanciales revistas del corazón que permiten una mirada sarcástica de J. K. Rowling sobre el mundo *muggle*. Las hadas pérfidas de B. Cole (*King Change–a–lot*) prefieren *Bad News*.

3.2. La sátira

No desaprovechan autores e ilustradores las posibilidades satíricas que ofrece la reflexión sobre los gustos de lectura. Habitualmente, la familia que ve la televisión es presentada con intenciones caricaturescas. Si comparásemos las prácticas de distracción del ocio con la especie a la que pertenecen los lectores

ficticios, tal y como son reflejadas en la LIJ actual, es posible que encontrásemos muchos cerdos televidentes frente a abundantes ositos lectores, a pesar de la corriente de desmitificación que afecta también a las seculares connotaciones que despiertan los diferentes animales en nuestra cultura¹.

En *Cómo ser un cerdito perfecto*, de Nick Ward, vemos a un cerdo padre viendo la televisión, aunque también con algún libro, periódico o revista alrededor. El personaje se define negativamente a través de lo que lee: revistas temáticas como *Pocilga y jardín*, periódicos... Nada sabemos acerca del contenido del único libro existente, olvidado, igual que los calcetines sucios, junto al respaldo del sillón. Al cerdito –y digno descendiente– de los Trotter no se le presenta leyendo, sino absorto en su video-juego. También es claramente caricaturesca, en *El libro de los cerdos*, de Anthony Browne, la actitud de padre e hijos viendo la televisión, pues el excesivo confort de los miembros masculinos de la familia –y aun el de las mascotas– contrasta con la ausencia de la mujer, a la que el lector imagina trabajando para ellos.

Estos ejemplos porcinos son sólo una pequeña muestra de cómo la LIJ, con tono caricaturesco o no, intenta profundizar en la realidad de la lectura, mostrando rasgos caracteriológicos, usos sociales y diferencias de género. Olivia (Falconer), que quiere ser cantante de ópera, lee, antes de acostarse, un libro sobre su ídolo: una soprano, de nombre Callas, en versión, aparentemente, porcina. Los detestables hermanos mayores del *Príncipe Ceniciento*, de B. Cole, leen *Macho Magazine* y él mismo, descontento con su cuerpo, una revista de musculación. Por otro lado, vemos niñas lectoras frente a niños que no leen (*El túnel*, de A. Browne) y mujeres que leen novelas junto a hombres que leen el periódico (*El Príncipe Pedro y el osito de peluche*, de D. McKee), asociaciones más que lícitas teniendo en cuenta la evolución de la lectura, que diferencia últimamente entre la lectura utilitaria de las clases dirigentes, masculinas, y la lectura evasiva de los “cesantes”: jubilados, mujeres, niños (Gil Calvo, 2001: 19).

Reflejan perfectamente esta realidad algunas obras de Adela Turin, quien ha reflexionado acerca de la asociación periódico-lector masculino en la LIJ (Turin, 2001: 114). En los textos escritos para niños por Turin, los diferentes hábitos de lectura no son sino un signo más de las contrapuestas actitudes masculinas y femeninas frente al mundo. En *Una feliz catástrofe*, Ratón padre aparece leyendo el periódico, por la sección de Deportes. Dicha elección, no obstante, forma parte de una actitud prepotente y utilitarista: la “importancia” de su lectura no puede ser

¹ Un análisis de la figura del cerdo en nuestro folclore puede verse en Aurora Gil Bohórquez, “El cerdo en el mundo de los niños”, en J. García Padrino (ed.), *Y voy por un caminito...*, Madrid, Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 1996, págs. 221-224.

interrumpida. En *Nuncajamás*, Melusina y Milena leen libros de Psicología, escriben una obra sobre la *Interpretación de los Sueños*, que traduce “un tal doctor Freud”, y confían sus secretos a otras mujeres para fundar un mundo mejor. *Cañones y manzanas* encierra mucho más que una simple diferenciación entre la lectura preferida por cada uno de los sexos, pues se refiere a los defectos de un mundo creado por el sexo masculino y a la escritura femenina como alternativa de cambio para el mundo:

Estuvo buscando durante muchos días, en la gran biblioteca del palacio, un libro que no fuera una historia de la guerra, un tratado de balística o un manual de estrategia. Pero no encontró ni uno. Y entonces decidió escribirlo ella misma.

El libro ilustrado que empieza a escribir Delfina es considerado por el rey como peligroso e inútil. Recogido y mimado por posteriores generaciones de mujeres, recoge la misma historia que se nos ha contado desde el principio. Cabría preguntarse si estos mensajes están o no dirigidos a los niños, o si no están buscando también un lector adulto, pero, al menos en los textos de Turin, las ideas que sustentan la narración son tan evidentes que no pueden pasar inadvertidas, si bien pueden no ser interpretadas en toda su complejidad.

4. Metaficción

Si algunos rasgos humorísticos permiten el distanciamiento, también vienen a complicar las historias que se narran, especialmente en algunos textos. Suponer que cada especie animal, incluida la humana, escribe libros para sus cachorros, provoca cierta reflexión sobre la materia ficticia de que están hechos los cuentos, así como cierto perspectivismo.

En los libros que se editan para osos suelen ser osos sus protagonistas, pero resulta paradójico sacar las últimas consecuencias y pensar que el niño humano es el único cachorro capaz de leer libros –ficticios– escritos para cualquier especie animal. Puede ocurrir, no obstante, que los animales lean libros que convierten a los humanos en ejemplos morales. El ancestral motivo del *mundo al revés* permite la reflexión satírica sobre los defectos del mundo, tal y como lo hemos configurado los humanos (Díaz Armas, 2002c). Si Alicia es un monstruo fabuloso para el unicornio de *Alicia a través del espejo*, los humanos lo son también en el país de Narnia, como se deduce de algunos títulos de la biblioteca del sátiro Tumnus, donde, frente a descripciones de seres “reales”, como *Las ninfas y sus costumbres*, hay textos sobre seres “fantásticos”: *De hombres, frailes y guardabosques* o *¿Es el hombre un mito? (El león, la bruja y el armario, de C.S. Lewis)*.

El motivo del *mundo al revés* permite cierto grado de complicación narrativa, ya que invierte el punto de vista y avisa de la ficcionalidad del mensaje literario. Se llega aún más allá, no obstante, con algunas variantes metafictivas, que buscan

finalmente borrar los límites entre lo vivo y lo escrito o pintado y producen un distanciamiento del lector respecto a lo representado (McCallum, 1999: 142; Silva-Díaz, 2002; Borda Crespo, 2002).

Algunos textos de la LIJ personifican al libro, convirtiéndolo en el protagonista o personaje secundario: se trata de libros humanizados, que tienen los mismos padecimientos y deseos que otros personajes sistemáticamente utilizados por la LIJ, como los animales. Hay libros que se enamoran de la bibliotecaria (*Un amor de libro*, de R. Piumini); libros que se ponen en huelga de tapas cerradas exigiendo la lectura por los humanos (*Huelga en la Biblioteca*, M^a Fernanda Buhigas), o que discuten entre ellos (*Un emperador en la librería*, de Nieves Rázquin); libros parlantes, que narran su vida en primera persona (*Un libro de 400 años*, de J. Martínez Mesanza) o cuentan sus historias al auditorio (*Margarita y Al Broli el memorioso*, de J. Malpartida).

Muchas obras basan su argumento en la existencia de dos mundos, el de la realidad y el de la ficción literaria, presentando en la diégesis dos esferas de acción con lógicas distintas. En el espacio fingido construido en *Camila come cuentos* existen, paralelamente al mundo de los humanos, otros personajes diminutos, “ficticios”, surgidos de los libros (una bruja, un dragón, ¿un cocinero?) que, junto a otros personajes “reales” (ratones), leen escondidos en las estanterías, detrás de los libros. En otras ocasiones, el uso de una estructura especular fuerza a realizar paralelismos entre la lectura real y la lectura ficticia, entre el libro real y el libro contenido en él. En *Max y la leyenda griega*, de Rosemary Wells, una coneja lee a su hijo Max, con intención ejemplarizante, la leyenda de Pandora. Los personajes del libro dentro del libro que protagonizan el mito griego son, también, los mismos Max y Rudy de la historia que sirve de marco. Si en *Historias de ratones* la historia marco consiste en un padre ratón contando cuentos a sus hijos, Lobel imagina, en *El libro de los guarrillos*, a un cerdo como autor e ilustrador del mismo libro en el que se halla incluido. En *El túnel*, de A. Browne, se sugiere que la entrada en otro mundo se ha hecho a través del propio libro que lee la niña, y por ello el bosque refleja el mundo del cuento popular en el que ella vive (Díaz Armas, 2002a).

En algún caso, uno y otro libro (el real y el ficticio) se complementan, proporcionando mayor perspectiva y ayudando al lector a recomponer una visión global. Así ocurre con el cartero simpático imaginado por Janet y Allan Ahlberg, que, entre otras cartas dirigidas a personajes de cuentos populares, entrega a la Cenicienta, junto con una carta del director general de la editorial, el libro basado en su historia que acaba de publicarse: en este caso, la historia marco contradice la versión tradicional del cuento (y la del libro que será publicado con el irónico título *Cenicienta. Una princesa de cuento de hadas*). El libro *Pat la bestia*, de Henrik Drescher, dirigido a primeros lectores, cuenta las *diabluras* que Julia y Pablo hacen

a su monstruosa mascota, pero incluye en su interior un libro más pequeño: *El libro de Julia y Pablo*, escrito por Pat la Bestia, que incluye otra versión de los hechos.

Otros ejemplos de libros dentro del libro son los de *Un amor de libro*, de Roberto Piumini, o *Columbeta, la isla libro*, de Carles Cano, donde no podía faltar la estructura de cajas chinas con que nos recibe el narrador:

una curiosa historia que parecía una de esas muñecas rusas ... que van una dentro de la otra y que parecen que no van a acabar nunca: un periodista contaba la historia de un científico que contaba la historia de unas letras que al final venían a contar otra historia. Con una estructura tan interesante, no he podido contenerme y he añadido algunos detalles sin importancia y otra muñeca a las que ya había: esta advertencia o prólogo. Espero que eso os acabe de liar (Cano, 1999: 7).

La estructura especular, de cajas chinas, ya hace problemáticos los límites de la ficción, especialmente cuando ofrece múltiples niveles hipodiegéticos, con el resultado de un *trompe l'oeil* (McHale, 1987: 112ss). No obstante, la complicación es mayor cuando el título del libro que lee el protagonista coincide con el que lee el lector real, extradiegético, haciendo que ambos se sitúen en el mismo nivel de la realidad, hipótesis cara a Borges. En *El libro invisible*, a las dos lecturas que se están produciendo (la "real" y la "ficticia"), se añade otra: el libro leído por el protagonista trata acerca de los esfuerzos, por parte de una princesa y su paje, por leer un libro aparentemente invisible. Con esta estructura de cajas chinas, se crea una doble situación de suspense y un paralelismo entre las dos lecturas ficticias que el autor se ocupa de subrayar (García-Clairac, 1999: 60, 97, 100).

También *El ave del amanecer*, de A. Gómez Cerdá, es un libro doblemente leído: lo leemos los lectores reales y lo lee la protagonista. En *Dónde crees que vas y quién te crees que eres*, Benjamín Prado ha complicado esta estructura: leemos la historia de un adolescente que lee un libro titulado *Dónde crees que vas y quién te crees que eres*, escrito por un Pseudo-Stevenson para relatar la extraña historia contenida en un libro que ha leído, *La puerta de las tres cerraduras*, escrito por Alberto Turpín para dar cuenta de su búsqueda de tres libros perdidos de Dickens, Scott y Andersen. El penúltimo lector de esta cadena (descontándonos a nosotros mismos), finalmente, culmina la acción que el primer escritor no consiguió llevar a cabo.

La naturaleza ficticia del relato puede quedar en entredicho si los personajes se sorprenden viendo que forman parte de una ficción, cuando creían ser reales. Si aplicamos los planteamientos de Borges ("Magias parciales del *Quijote*"), ello podría hacernos dudar acerca de nuestra existencia. Así, en ocasiones, el protagonista puede encontrarse a sí mismo en el libro, como le ocurre a Lucy al contemplar las ilustraciones del libro mágico que ha encontrado (*El viaje del*

amanecer, de C. S. Lewis, 1952: 145). Lo mismo le pasa a la protagonista de *El libro en el libro en el libro*, de J. Müller, representada un número infinito de veces en un libro que recibe como regalo. El procedimiento tiene mucho que ver con la técnica de *mise en abyme*, al menos tal y como pensaba Gide que existía en la Heráldica y la pintura de Memling o Matzys: la representación, dentro del escudo, del mismo escudo en menor formato, lo cual supone que la mirada ha de internarse en él, viendo o suponiendo la existencia de infinitos escudos en los que la mente puede perderse hasta el infinito (Dällenbach, 1977: 15ss). De una manera menos articulada, como un guiño al lector, y sólo en la ilustración de portada, *Un sueño mágico*, de Debi Gliori, nos presenta también esta misma progresión *ad infinitum*, adivinada tras la mano de uno de los personajes.

¿No duermes, osito? pertenece a un tipo muy frecuente de álbumes que vienen a desmentir a quienes creen en la simplicidad de la LIJ. El protagonista de la obra ficticia que lee el oso grande se llama *Ursus*. Ursus está, quizá, leyendo su propia historia, el relato de sus triunfos deportivos imaginamos, observando los trofeos que se encuentran sobre la repisa de la chimenea. No obstante, más tarde deja el libro abierto y podemos atisbar su interior: el libro está abierto por la misma página que estamos leyendo (en cuyo interior se encuentra también el mismo libro abierto por la misma página). Unos y otros, lectores reales y lectores ficticios, osos y humanos, leemos el mismo libro y, por tanto, estamos ya en el mismo plano de la realidad.

No es éste el único caso de libro que hace que los personajes y los lectores estemos en el mismo plano. Roberto Innocenti, al ilustrar la *Cenicienta* de Perrault, imaginó una historia marco que representaba a la propia Cenicienta leyendo su propia historia, exactamente por esa misma edición, justo por las páginas que muestran su ya lejana boda. *¿Qué pone aquí?*, de R. Kromhout, posee una estructura circular: los personajes terminan leyendo una historia que comienza exactamente de la misma manera que el álbum que tiene el lector en las manos. Un personaje de *El libro que tenía un agujero* podría estar leyendo, también, el mismo libro que nosotros, pues una ilustración del interior lo presenta ante un libro en blanco, con un agujero en la esquina superior.

Aún hay casos más complejos, que hacen que el personaje leído entre en contacto con su lector, también ficticio, una de las formas posibles de ruptura del marco (Goffman, 1986: 378ss; Waugh, 1984: 28ss), la metalepsis narrativa (Genette, 1989: 289ss; McHale, 1987: 119-21), y se ha usado en varias ocasiones en los libros infantiles (Borda Crespo, 2002: 112-4). El protagonista de *El oso que leía niños*, de Gonzalo Moure, un oso real exhibido en un zoológico, se acostumbra a leer en los ojos de los lectores que abren el libro, y llega a comunicarse con alguno de ellos, llegando a convencerlo de que es un personaje real y consiguiendo,

finalmente, su ayuda (lo que supone que éste ha entrado en el marco ficcional del relato). Pongamos otros ejemplos: en *El rastro de Pulgarcito*, cuento publicado con *¿Quién ha incendiado la biblioteca?*, de A. Lavatelli, se narra un secuestro de personajes de cuentos infantiles a manos de “un autor famoso de literatura para adultos”. En *La historia interminable* Bastián demuestra a los habitantes de Fantasía, gracias a la prodigiosa iluminación que consigue durante un instante, que no son reales, que no existen fuera del libro que ha quedado abierto en el desván de un colegio.

Van Allsburg, en *Mal día en Río Seco*, presenta también dos mundos paralelos: el mundo “imaginario” de los seres que viven en el interior de un libro de colorear ambientado en el *Western*, y el mundo “real” del niño que pinta en él y que ignora las consecuencias de los cambios que él mismo provoca, sólo visibles para el lector. En *El libro que tenía un agujero*, de D. y J. O. Hèron, ambos mundos comienzan a relacionarse de extrañas maneras desde el momento en que los personajes reparan en la existencia de un agujero que permite conectar ambos mundos. El gato del mundo “real” sólo podrá destruir a los ratones del libro dibujando pequeños gatos “ficticios” que entren en el mundo “libresco”, mientras que puede hacerse revivir al abuelo pintado en un cuadro si se recorta del fondo. Similares paradojas se encuentran en *El libro en el libro en el libro*, de J. Müller: la protagonista, internándose en el libro, encuentra al ilustrador, atrapado en el abismo que ha creado, y le ayuda a salir de él mediante un recurso que conocen mejor los personajes “reales”, como ocurre en otros lugares, en *El cuaderno de hojas blancas*, por ejemplo (Merino, 1996: 768). En esta hipótesis arriesgada, autor y lector de LIJ, uno “real” y otro parte de la ficción, se comportan de manera distinta al acercarse a la realidad, e incluso opinan sobre las convenciones del género, donde por inercia salen preferentemente conejos antes que gatos. Una sorprendente ruptura de los límites entre lo real y lo fictivo, que no adelanto aquí para no estropear la lectura de este hermoso texto, se produce en el libro *Las aventuras de Karl Pacumbo*, leído por Augusto, personaje principal del libro *El marcapáginas de Augusto*, leído a su vez por Claudia y Julia, personajes del libro de Roberto Piumini *Un amor de libro*.

En todos estos casos, la obra presenta ante los ojos del pequeño lector una obra “en construcción”, porque las interferencias de un mundo en otro provocan pequeños cataclismos, cambios imprevisibles. Son casos evidentes de ruptura del marco, pero mantienen la ilusión de la ficción: no dejan de ser ficciones que han desplazado su interés hacia la hipótesis del encuentro entre la realidad y la virtualidad, cruciales en estos albores de siglo. Hay algún caso, sin embargo, en que hay apelación directa a los lectores reales por parte de los personajes, como en *Nosotros vivimos aquí*, de V. Javier Domingo.

5. Recepción infantil: el intertexto lector

Algunos de estos últimos ejemplos nos llevan inevitablemente a preguntarnos sobre las capacidades del niño para entender la reflexión metalingüística o metaliteraria que se propone en estos libros, pero en muchos casos, al menos para captar los detalles semiescondidos, nos llevan algún tipo de ventaja: “Los niños son más visuales que los adultos –decía Anthony Browne en una entrevista reciente–, y sé que descubren detalles ocultos en mis libros mucho más rápido que los mayores” (Ricart, 2001: 48).

El receptor infantil puede aceptar como normal que los personajes hagan reflexiones sobre la ficción literaria, sin percibir que el personaje mismo forma parte de ella. Es lo que ocurrió a la niña Carmen Martín Gaité cuando leyó *Celia, novelista*. En la obra de Elena Fortún, Celia, personaje ficticio, decide escribir una historia en la que sea ella la protagonista. El mecanismo no busca el distanciamiento, sino una ilusión cercana a la de las estéticas naturalistas al fingir que el personaje es una niña real que quiere ser personaje de cuento, y, desde luego, al menos en este receptor infantil, ha funcionado:

Si alguna duda hubiera podido abrigar el lector infantil sobre la identidad real de Celia Gálvez, al llegar a este punto se le disipaba por completo. No era una niña de novela por la razón irrefutable de que confesaba estar jugando a ser una niña de novela. Mayor garantía de su existencia no se podía encontrar, como tampoco una estrategia más eficaz para que naciera en mí, la amiga a quien estaba haciendo tales confidencias, el afán de emularla. Yo también había decidido ponerme a escribir, pero me hacía falta el aliento y el ejemplo de una niña de mi edad, mucho más fuertes, y sobre todo más útiles, que el consejo de un profesor (Martín Gaité, 1992: 40).

Las reflexiones metalingüísticas más arriesgadas, por contrapartida, buscan el efecto contrario: hacer al niño consciente de la ficcionalidad de lo que lee (Silva-Díaz, 2002). Ello pretenden las referencias humorísticas a la lógica del mundo de los cuentos, o incluso las coincidencias entre hipertexto e hipotexto (es decir, la autorreferencia absoluta: la aparición del libro real en el espacio ficticio).

Las reflexiones metaliterarias son relaciones, principalmente, del texto consigo mismo o con el lenguaje literario que lo sustenta (Hutcheon, 1980: 7ss). Los recursos metafictivos tienen una larga tradición –Cervantes, Sterne...– y, en teoría, no tienen por qué crear especiales problemas al lector si éste tiene la madurez necesaria y si ya ha entrado en contacto con textos que ofrecieran estas incógnitas. Si no fuera así, habría que concluir que la LIJ, a juzgar por la frecuencia con que se recurre al procedimiento metafictivo, no está siendo comprendida por el receptor al que se dirige.

La metaficción es común en las novelas para jóvenes y en los álbumes (Moss, 1985; Borda Crespo, 2002; Silva-Díaz, 2002), y tiene precedentes en Nesbit o

JESÚS DÍAZ ARMAS

Dickens (Moss, 1985; Colomer, 1999: 133-7), sin contar con los sorprendentes juegos de Carroll. *Alicia en el País de las Maravillas* comienza con la referencia a un libro sin ilustraciones que no tiene interés para Alicia. Más adelante, la niña será consciente de estar viviendo un cuento de hadas que debería ser escrito. En nuestro país tenemos abundantes ejemplos, incluso en fechas muy tempranas. Bartolozzi, por ejemplo, recurrió frecuentemente a la ruptura de las convenciones literarias, creando constantes efectos de distanciamiento (García Padrino, 1992: 363-5). En algún caso, sus personajes se leen unos a otros, como le ocurre a Chapete en *Chapete reta a Pinocho* (García Padrino, 1996: 206-7) y es habitual la apelación dirigida al lector con intención desmitificadora, así como el recurso a la ironía intertextual (Eco, 2002: 228ss). En *Pipo y Pipa contra el gigante Malhombrón*, por ejemplo, habla el ogro: “Un poco de paciencia, corderitos míos; ya sabéis que, según está acordado en los cuentos, antes de comernos a los niños tenemos que engordarlos” (Bartolozzi, 1986: 51).

El niño, además, ya está *de facto* acostumbrado a estas sutilidades metalingüísticas, que aparecen constantemente en filmes de animación y series televisivas destinadas al público infantil, sin duda más frecuentadas que los libros para la infancia y la juventud: recuérdense, si no, los complicados juegos metalingüísticos de algunas creaciones de Hanna Barbera o de la Warner Brothers, donde se presentan diálogos y pugnas entre el personaje y su dibujante, representado metonímicamente a través de su pincel.

No sólo en estos primeros productos artísticos que recibe el niño, sino incluso en otros que seguirá recibiendo posteriormente son habituales las referencias a la ficción. La sociedad seguirá proporcionando al niño y al joven textos que hablan sobre los textos, incluso en filmes destinados al gran público, como *Mátrix*, *El sexto sentido*, donde de nuevo se desdibujan los límites entre ficción y realidad (y muy especialmente en las parodias cinematográficas que recurren al pastiche y las constantes rupturas del marco: *Top secret!*, por ejemplo). La publicidad ofrece también abundantes ejemplos de reflexión metalingüística y probablemente sean éstas las vías que con mayor seguridad han producido lectores, ya no tan ingenuos, de los “*best seller* de calidad”, donde también son comunes las experimentaciones (Eco, 2002: 227).

Por otro lado, estas complicaciones están en consonancia con otros muchos textos artísticos contemporáneos. Hemos de tener en cuenta que la LLJ lo que hace, simplemente, es insertarse en su contexto cultural y ayudar a que también lo haga su receptor natural: la ruptura de los límites entre ficción y realidad son tema repetido hasta la saciedad en toda reflexión artística tras la vanguardia y tiene antecedentes de gran relevancia cultural en nuestra tradición desde los manierismos de cualquier signo. En el Manierismo y Barroco, especialmente, tales reflexiones

son constantes, por ejemplo, en la pintura (Gállego, 1991), y en el siglo XX son abundantes las paradojas metafictivas, tanto en la literatura (*El vuelo de Ícaro*, de Raymond Queneau; *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello; *Niebla*, de Unamuno; los experimentos de Cortázar o el mismo Borges, Fowles, etc.) como en otros medios artísticos: el cine (*La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen; *Doce monos*, de Terry Gilliam); la pintura (Escher; Tàpies, por ejemplo, haciendo surgir humildemente la materia de que están hechas sus obras; o las de Magritte, borrando los límites entre el lienzo o el cristal y la realidad que representan/muestran).

El conocimiento de estas estructuras contribuye a la lenta configuración de lectores competentes o pasan inadvertidas para el lector, que puede disfrutar, no obstante, con la lectura de una obra que está ofreciendo un doble código (Eco, 2002: 229). El *intertexto lector*, componente fundamental de la competencia literaria (Mendoza Fillola, 2001: 96-7), se nutre de este tipo de relaciones metaliterarias, pues es también “un espacio para ... la apreciación de la intención estética de escribir literatura sobre la literatura” (Mendoza Fillola, 2001: 99). La LLJ, pues, al ofrecer estas reflexiones, cumple su función de adecuación al aprendizaje narrativo del lector, “en una escala sucesiva de adquisición y vulneración” (Colomer, 1998: 288).

Las relaciones transtextuales son, casi siempre, invitaciones a la lectura de otros textos, pero también transmiten un conocimiento cultural en sí mismo, que no siempre es actualizado con la lectura efectiva del hipotexto (Díaz Armas, 2002b). Por otro lado, las nuevas obras aspiran a sustituir totalmente a sus precedentes, especialmente en los casos de reescritura desde otros parámetros, no sexistas, no eurocéntricos, etc. (Díaz-Plaja, 2002). Sin embargo, si la falta de reconocimiento del hipotexto puede poner en peligro, no la comprensión, sino algunos aspectos de la interpretación, esto parece ocurrir en menor medida respecto a las relaciones architextuales o a la metaliterariedad cuando ésta no es excesivamente compleja.

Las reflexiones sobre la lectura que quieren suscitar en el receptor infantil los ejemplos que hemos analizado se han facilitado gracias a que las referencias han sido de carácter architextual. Los distintos animales y seres fabulosos sostienen libros en la mano que no remiten a ningún libro en concreto, sino a un género determinado o a la lectura en general: lo importante es, casi siempre, que esos personajes *leen*, que lo hacen *habitualmente*, que usan distintos tipos de lectura, y que *disfrutan con la lectura*. Así, se trata en muchos casos de libros *no marcados* (Díaz Armas, 2002b): Inés del Revés, por ejemplo, lee un libro de género indefinido, con una ilustración de un ratón en portada; el protagonista de *Vaya rabieta* recoge un libro con las cubiertas en rojo, sin título ni otra indicación. En *Papirofobia* o en *¡Odio leer!* la materialidad del libro es omnipresente, pero no es en absoluto importante su contenido, su título o el género al que pertenecen.

En otras ocasiones, estos libros remiten a los géneros posibles en la LIJ (*Me gustan los libros*, de A. Browne), a un género concreto —el cuento maravilloso, por ejemplo (*Mi libro de cuentos preferido*, de A. Jeram)— o a un tipo de lectura (periódicos informativos o deportivos, revistas temáticas, prensa amarilla, novelas, cómic). Cuando las referencias son más explícitas, el lector puede comprender perfectamente el texto si conoce un número suficiente de obras que pertenezcan a un architexto codificado o fuertemente estereotipado. Podrá, por ejemplo, no conocer comics como *El guerrero del antifaz* o *Roberto Alcázar y Pedrín*, pero los pondrá en relación con otros que conoce y captará la influencia de estas lecturas sobre la imaginación del protagonista de *¡Canalla, traidor, morirás!*, de J. A. del Cañizo.

En otros casos, se ha recurrido a fingir la existencia de un libro, procedimiento también antiguo, pero usado habitualmente para reforzar la ilusión narrativa, como ocurre con el *dialogismo artificial* producido con la mención de un manuscrito encontrado (Eco, 2002: 224). En los casos que aquí hemos expuesto, la mención de un hipotexto fingido ha servido, como en los casos de libros irreconocibles o no marcados, para reflexionar sobre la lectura y sobre la literatura. Están, pues, más cerca de lo metaliterario.

Sin duda, la transtextualidad, la aparición de reflexiones sobre la lectura y las rupturas entre los límites entre realidad y ficción acrecientan el intertexto lector. Pueden producir, además, otros efectos beneficiosos, como el desarrollo del pensamiento crítico (ayuda a ello la presentación de ciertas formas de lectura —o de no lectura—), el estímulo de la atención o la adquisición de destrezas para la interpretación del texto icónico. Pero, sobre todo, sean bienvenidas si su lectura ha sido grata al lector infantil.

6. Referencias bibliográficas

Obras de LIJ:

- Ahlberg, J. y Ahlberg, A. 1986. *The Jolly Postman or Other People's Letters*. London: Heinemann [Versión española: *El cartero simpático o unas cartas especiales*. Traducción de A. Vicens y X. Roca. Barcelona: Destino, 2000].
- Alonso, Fernando. 1978. *El hombrecillo de papel*. Madrid: Susaeta, 1991⁷.
- Bartolozzi, S. 1928. *Pipi y Pica en el País de los Fantoques y Pipo y Pipa contra el Gigante Malhombrón*. Valladolid: Miñón, 1986.
- Browne, A. 1986. *El Libro de los Cerdos*. Traducción española de C. Esteva. México: Fondo de Cultura Económica, 1991 [*Piggybook*].
- . 1989. *El túnel*. Traducción española de C. Esteva. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . 1991. *Willy y Hugo*. Traducción española de C. Esteva. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

- . 1991. *Willy el tímido*. Traducción española de C. Esteva. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1992. *Me gustan los libros*. Traducción española de C. Esteva. México: Fondo de Cultura Económica.
- Buhigas, M. F. 1988. *Huelga en la Biblioteca. Viaje por los libros*. Ilustraciones de L. Sagredo. Madrid: Montena-Mondadori.
- Calleja, S. 1990. *El libro de Anisia*. Ilustraciones de Belén Lucas. Zaragoza: Edelvives.
- Campbell Ernst, L. 1998. *¿Dónde está el libro de Clara?* Traducción española de Ch. Reyes. Barcelona: Juventud, 2001² [*Stella Louella's Runaway Book*].
- Cano, C. 1999. *Columbeta, la isla libro*. Ilustraciones de M. Calatayud. Madrid: Anaya [*Capgirell, l'illa llibre*].
- Cañizo, J. A. del. 1994. *¡Canalla, traidor, morirás!* Madrid: SM, 1996³.
- Child, L. 2001. *¿De qué planeta eres, Ana Tarambana?* Barcelona: Serres.
- Cole, B. 1987. *Prince Cinders*. London: Puffin.
- . 1994. *El doctor Guau y unos consejos para tu salud*. Traducción española de Xavier Lloveras. Barcelona: Destino [*Dr. Dog*].
- . 1998. *King Change-a-lot*. London: Puffin.
- Corentin, Ph. 1995. *¡Papá!* Traducción española de A. Coll-Vinent. Barcelona: Corimbo, 1999.
- D'Allancé, M. 2000. *¡Vaya rabieta!* Traducción española de J. Vinent. Barcelona: Corimbo [*Grosse Colère*].
- Delessert, E. y Marshall, R. 1992. *¡Odio leer!* Traducción española de E. Tusquets. Barcelona: Lumen, 1996.
- Drescher, H. 1993. *Pat la Bestia. Un libro para hacer diabluras*. Barcelona: Beascoa.
- Ende, M. 1979. *La historia interminable*. Ilustraciones de R. Quadflieg. Traducción española de M. Sáenz. Madrid: Alfaguara, 1982.
- Falconer, I. 2000. *Olivia*. Traducción española de E. Rubio. Barcelona: Serres, 2001.
- Felix, M. 1991. *Los colores*. Barcelona: Lumen.
- . 1991. *La casa*. Barcelona: Lumen.
- García-Clairac, S. 1999. *El libro invisible*. Ilustraciones de E. Flores. Madrid: SM.
- Gisbert, J. M. 1990. *El guardián del olvido*. Ilustraciones de A. Ruano. Madrid: SM.
- Gliori, D. 1999. *Siempre te querré*. Traducción española de C. Cardeñoso. Barcelona: Timun Mas, 2000 [*No Matter What*].
- . 2000. *Un sueño mágico*. Barcelona: Timun Mas, 2001 [*Polar Bolero*].
- Gómez Cerdá, A. 1998. *El ave del amanecer*. Ilustraciones de C. Peris. Barcelona: Edebé.

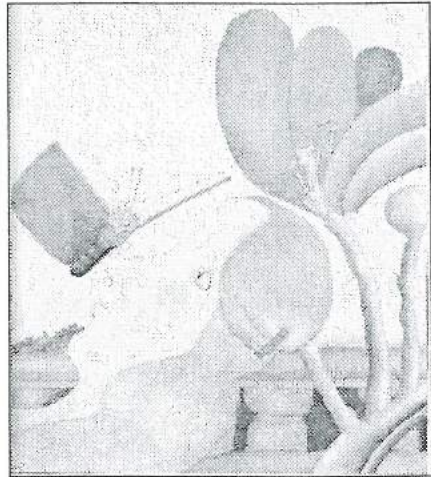
- Herbert, L. 1988. *Camila come cuentos*. Ilustraciones de F. du Bus. Traducción española de M Merlino. Madrid: Espasa-Calpe, 1990 [*Léonie dévore les livres*].
- Héron, D. y Héron, J. O. 2000. *El libro que tenía un agujero*. Traducción española de E. Tusquets Guillén. Barcelona: Lumen, 2002.
- Javier Domingo, V. 1988. *Nosotros vivimos aquí*. Ilustraciones J. Candalija. Madrid: Montena-Mondadori.
- Jeram, A. 1996. *Inés del revés*. Madrid: Kókinos [*Contrary Mary*].
- . 2002. *Mi libro de cuentos preferido*. Traducción española de A. Cósimo. Barcelona: Beascoa [*I love my little Storybook*].
- Keselman, G. 1996. *¿Por qué?* Ilustraciones de P. Brocal y M. Brocal. Barcelona: La Galera.
- Kiss, K. 1998. *¿Qué hace un cocodrilo por la noche?* Ilustraciones de E. Urberuaga. Traducción española de P. Morán. Madrid: Kókinos.
- Kromhout, R. y Haeringen, A. V. 1999. *¿Qué pone aquí?* Traducción española de N. Beliën. Madrid: SM, 2000.
- Lavatelli, A. 1986. *¿Quién ha incendiado la biblioteca?* Ilustraciones de L. Scarpe. Traducción española de J. Martínez Mesanza. Montena-Mondadori, 1987.
- Lewis, C. S. 1950. *El león, la bruja y el armario*. Ilustraciones de P. Baynes. Traducción española de S. Masó. Madrid: Alfaguara, 1999².
- . 1952. *El viaje del amanecer*. Ilustraciones de P. Baynes. Traducción española de M. Martínez-Lage, 1990 [*The Voyage of the Dawn Treader*].
- Lobel, A. 1986. *El libro de los guarripios*. Traducción española de M. Azaola. Madrid: Alfaguara [*The Book of Pigericks: Pig Limericks*].
- . *Historias de ratones*. Pontevedra: Kalandraka, 2000.
- Mahy, M. 1978. *El secuestro de la bibliotecaria*. Ilustraciones de Q. Blake. Madrid: Alfaguara, 1994 [*The librarian and the robbers*].
- Malpartida, J. 1988. *Margarita y Al Broli el memorioso*. Ilustraciones de E. Moreiras. Madrid: Montena-Mondadori.
- Martínez Mesanza, J. 1988. *Un libro de 400 años*. Ilustraciones de F. González de Canales. Madrid: Montena-Mondadori.
- McKee, D. 1997. *El Príncipe Pedro y el osito de peluche*. Traducción española de N. Busquets. Barcelona: Lumen.
- Merino, J. 1996. *El cuaderno de hojas blancas*. Ilustraciones de J. R. Alonso. Madrid: Anaya.
- Molist, P. 2001. *Arena en los zapatos*. Ilustraciones de M. Espluga. Barcelona: Combel.
- Morrison, T. y Morrison, S. 1999. *La gran caja*. Ilustraciones de G. Potter. Barcelona: Ediciones B, 2000.
- Moure, G. 2000. *El oso que leía niños*. Ilustraciones de F. Martín Godoy. Madrid: SM.

- Müller, J. 2001. *El libro en el libro en el libro*. Traducción española de J. Pujol y Manyà. Barcelona: Serres, 2002.
- Obiols, M. 1990. *Libro de las M'Alicias*. Ilustraciones de M. Calatayud. Traducción española de A. Gatell. Madrid: SM, 1990.
- Paola, T. 1979. *Oliver Button es un nena*. Traducción española de F. Alonso. Madrid: Susaeta, 1996⁶.
- Perrault, C. 1983. *Cenicienta*. Ilustraciones de R. Innocenti. Traducción española de J. Eyheramonno. Madrid: Anaya, 1984.
- Piumini, R. 1986. *Un amor de libro*. Ilustraciones de G. Orecchia. Traducción española de P. Careaga. Zaragoza: Edelvives, 2002.
- Prado, B. 1996. *Dónde crees que vas y quién te crees que eres*. Madrid: Anaya.
- Rázuin, N. 1988. *Un emperador en la librería*. Madrid: Montena-Mondadori.
- Ruano, Ch. 1997. *La polilla de los libros*. Ilustraciones de R. M. Barrientos. Salamanca: Amarú, 1998.
- Steig, W. 1976. *La isla de Abel*. Traducción española de M. L. Balseiro. Madrid: Alfaguara, 1977.
- Tamaro, S. 2000. *Papirofobia. ¡No quiero leer!* Ilustraciones de N. Hilb. Traducción española de E. Gorga. Buenos Aires: Atlántida.
- Turin, A. y Bosnia, N. 1970. *Una feliz catástrofe*. Traducción española de H. Dumpty. Barcelona: Lumen, 1989.
- y Selig, S. 1978. *Cañones y manzanas*. Traducción española de H. Dumpty. Barcelona: Lumen, 1989 [*Melaracconti*].
- y Galli, L. 1978. *Nuncajamás*. Traducción española de H. Dumpty. Barcelona: Lumen.
- Ungerer, T. 1974. *Ningún beso para mamá*. Traducción española de H. Dumpty. Barcelona: Lumen, 1979.
- Van Allsburg, Ch. 1995. *Mal día en Río Seco*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000 [*Bad Day at Riverbend*].
- Waddell, M. 1988. *¿No duermes, osito?* Ilustraciones de B. Firth. Madrid: Kókinos, 1994.
- . 1996. *Tú y yo, osito*. Ilustraciones de B. Firth. Traducción española de E. Roehrich-Rubio. Madrid: Kókinos.
- Ward, N. 1999. *Cómo se puede ser un cerdito perfecto*. Traducción española de G. Gallart. Barcelona: Timun Mas [*A word in a Pig's Ear*].
- Wells, R. 1993. *Max y la leyenda griega*. Traducción española de I. Cano. Madrid: SM, 1995 [*Max and Ruby's First Greek Myth: Pandora's Box*].

Otras referencias:

- Borda Crespo, I. 2002. "El lector modelo en la narrativa infantil metaficcional", en Agrelo Costas *et al.*, (coords.). *Narrativa e promoción da lectura no mundo das novas tecnoloxías*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 105-117.

- Colomer, T. 1998. *La formación del lector literario*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- 1999. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis.
- Dällenbach, L. 1977. *El relato especular*. Traducción española de R. Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.
- Díaz Armas, J. 2002a. “Las puertas de acceso a lo maravilloso”, *Lazarillo*, VII, 16-27.
- . 2002b. “De libros y lectura en la Literatura infantil y juvenil española”, en Agrelo Costas *et al.*, (coords.). *Narrativa e promoción da lectura no mundo das novas tecnoloxías*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 141-155.
- . 2002c. “El mundo al revés en la Literatura infantil”, *VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Santiago de Compostela, noviembre de 2002 [en prensa].
- Díaz-Plaja, A. 2002. “Les reescriptures a la literatura infantil i juvenil dels últims anys”, en T. Colomer (ed.). *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*. Barcelona: ICE de la UAB, 161-70.
- Eco, U. 2002. *Sobre Literatura*. Traducción española de H. Lozano Miralles. Barcelona: RqueR.
- Gállego, J. 1991. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra.
- García Padrino, J. 1992. *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Pirámide.
- . 1996. “El diálogo en la narrativa infantil”, en *Y voy por un caminito...* Madrid: Asociación Española de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 199-220.
- Genette, G. 1962. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción castellana de C. Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- . 1989. *Figuras III*. Traducción castellana de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- Gil Calvo, E. 2001. “El destino lector”, en AAVV: *La educación lectora*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Goffman, E. 1986. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University.
- Hutcheon, L. 1980. *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.
- McCallum, R. 1999. “Very Advanced Texts: Metafictions and Experimental Work”, en P. Hunt (ed.). *Understanding Children's Literature*. London: Routledge, 138-150.
- McHale, B. 1987. *Postmodernism Fiction*. London: Methuen
- Martín Gaité, C. 1992. “Pesquisa tardía sobre Elena Fortún”, en Elena Fortún. *Celia, lo que dice*. Madrid: Alianza, 2000, 7-44.
- Mendoza Fillola, A. 2001. *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.
- Moss, A. 1985. “Varieties of Children's Metafiction”, *Studies in the Literary Imagination*, XVIII: 2, 79-92.
- Moss, G. 1990. “Metafiction, Illustration and the Poetics of Children's Literature”, en P. Hunt (ed.). *Literature for Children: Contemporary Criticism*. Londres: Routledge, 44-66.
- Ricart, M. 2001. “Anthony Browne, el mago”, *CLIJ*, 141, 44-9.
- Silva-Díaz, C. 2002. “¡Qué libros más raros! Construcción y aplicación de un instrumento para describir la variación metaficcional en los álbumes”, en M^a E. Agrelo Costas *et al.* (coords.). *Narrativa e promoción da lectura no mundo das novas tecnoloxías*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 237-248.
- Turin, A. 2001. “Un sillón, un delantal, un niño = una familia”, *BILE*, 42-3, 111-130.
- Waugh, P. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London-New York: Routledge, 1996.



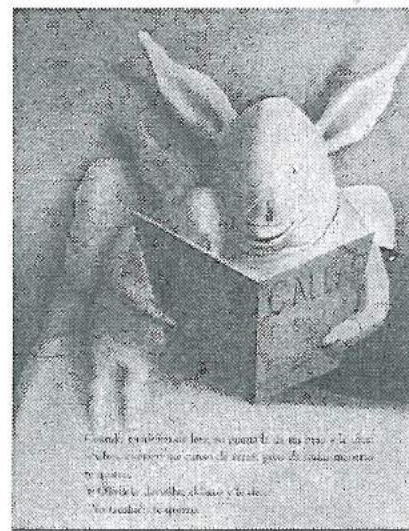
Etienne Delessert, *¡Odio leer!*



D. Gliori, *Siempre te querré*



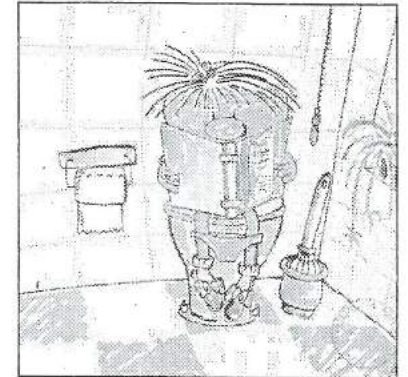
Ilustración de B. Firth para *¿No duermes, osito?*



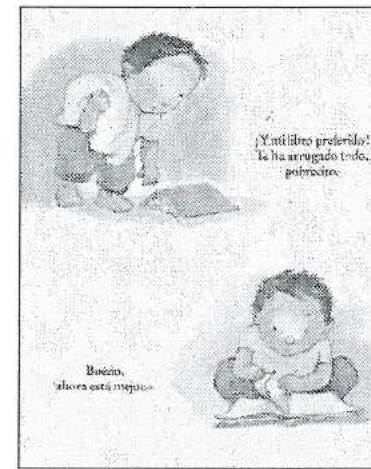
I. Falconer, *Olivia*



P. Corentin, *¡Papá!*



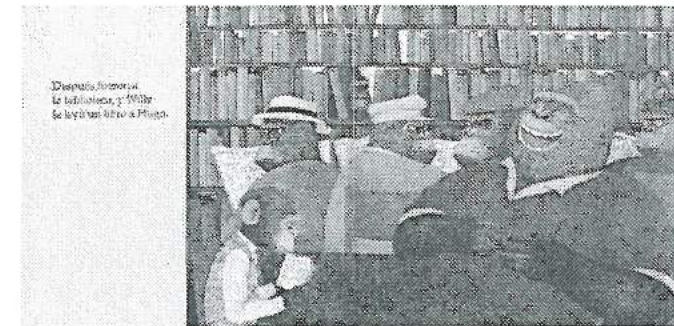
Charo Ruano, *La polilla de los libros*



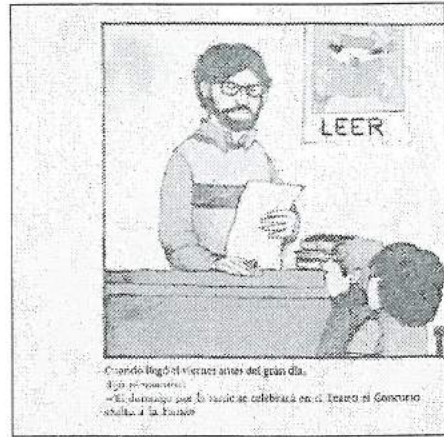
M. d'Allancé, *¡Vaya rabieta!*



Morrison, *La gran caja* [detalle]



A. Browne, *Willy y Hugo*



T. de Paola, *Oliver Button es un nena*



M. Calatayud, *El libro de las M^o Alicas* [detalle]



Ilustración de du Bus para *Camila come cuentos*



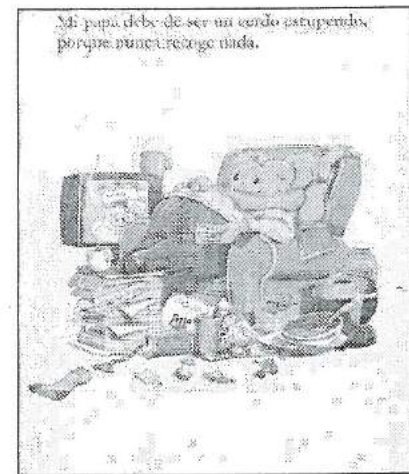
D. Gliori, *Siempre te querré* [detalle]



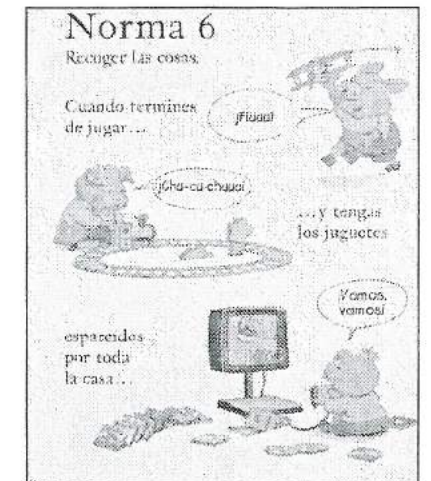
K. Kiss, *¿Qué hace un cocodrilo...?*

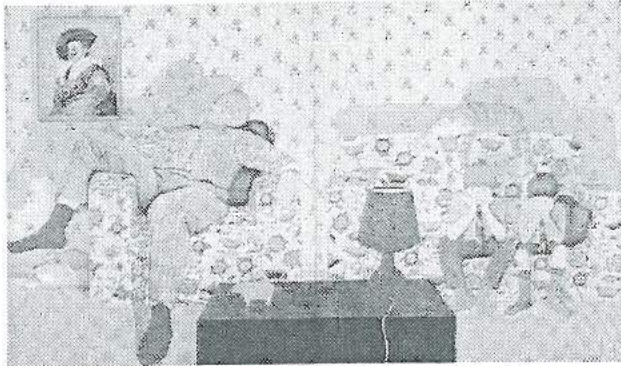


B. Cole, *Doctor Guau*



N. Ward, *Cómo ser un cerdito perfecto*





A. Browne, *El libro de los cerdos*

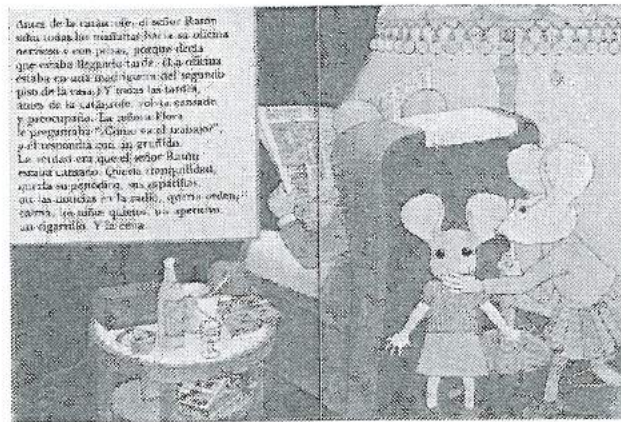
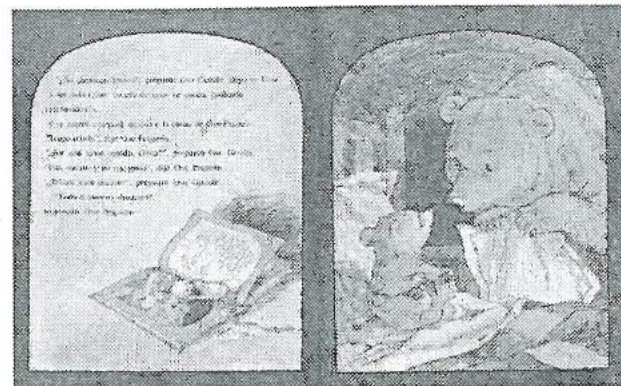
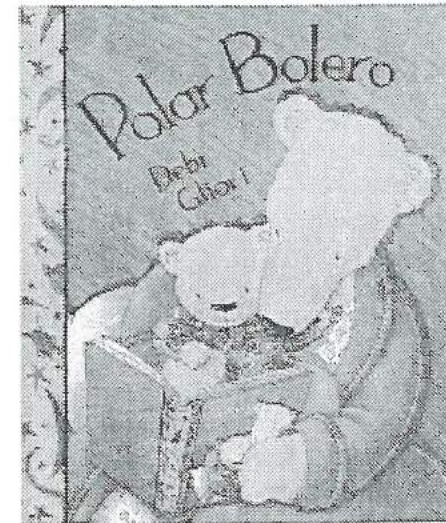


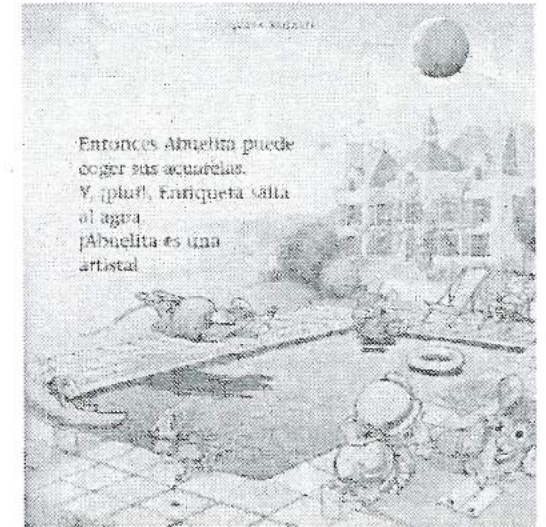
Ilustración de N. Bosnia para *Una feliz catástrofe*



M. Waddell y B. Firth, *¿No duermes, osito?*



D. Gliori, *Polar Bolero [Un sueño mágico]*



D. y J.O. Héron, *El libro que tenía un agujero*

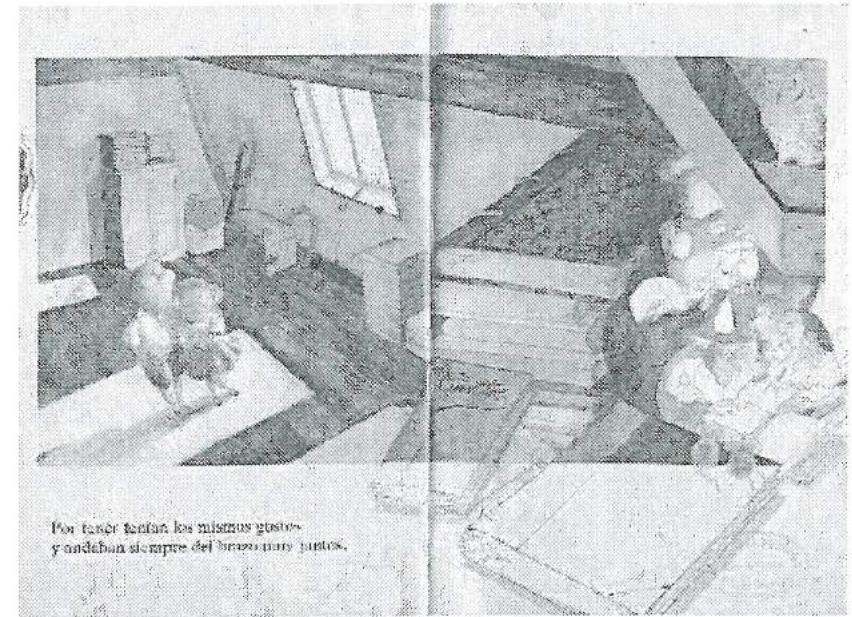


Ilustración de du Bus para *Camila come cuentos*