

"¡Qué libros más raros!" Construcción y evaluación de un instrumento para describir las variaciones metaficcionales en el álbum

Cecilia Silva-Díaz Ortega
Universidad Autónoma de Barcelona
ceciliasd@teleline.es

Resumen

El presente artículo resume los resultados de una investigación encaminada a crear y evaluar una herramienta para la descripción sistemática de los álbumes metaficcionales, una parcela de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) que, si bien puede que no sea relevante en términos cuantitativos, tiene consecuencias importantes para la enseñanza de la literatura en general. Este estudio hace un recorrido, en primer lugar, por las contribuciones de otros investigadores que trataron de detectar elementos postmodernos y metaficcionales en la LIJ contemporánea y, en concreto, en los álbumes. A continuación describe las premisas sobre las que se asentará el análisis posterior y el instrumento metodológico, para pasar luego a explicar brevemente su aplicación a un corpus de ocho álbumes y los resultados obtenidos de dicha aplicación: el foco de la ejemplificación estará en *A Bear-y Tale*, de Anthony Browne. Finalmente expone las posibilidades y limitaciones del instrumento una vez aplicado a la práctica. Esta investigación cumple con los requisitos investigadores establecidos por la Universitat Autònoma de Barcelona para los programas de doctorado en Didáctica de Lengua y Literatura y fue llevada a cabo bajo la dirección de Teresa Colomer.

Palabras clave: álbumes, metaficción, postmodernismo, didáctica de la literatura

Abstract

This article summarizes the results of a research addressed to create and evaluate a tool for the systematic description of metafictional picture-books, a segment of children's literature which, even if not relevant in quantitative terms, has special consequences for the teaching of Literature in general. The article first reviews the contribution of other researchers in detecting the presence of postmodern and metafictional elements in contemporary children's literature and, specifically, in picture-books. Thereafter, it describes the basis used to establish the analysis pattern followed along the research and how the model was assembled.

Copyright © ANILIJ 1, 2003, 167-192

Subsequently, it briefly explains how this tool was applied to a sample of eight metafictional picture-books, as well as the results of such analysis: the process is exemplified by focusing on Anthony Browne's *A Bear-y Tale*. Finally, the merits and shortcomings detected in the model through its application in practice are exposed. The work follows the research requirements established by the Universitat Autònoma de Barcelona PhD Programme on Teaching of Language and Literature, and was carried out under Teresa Colomer's supervision.

Key words: picture-books, metafiction, postmodernism, teaching of (Children's) Literature

1. Justificación y objetivos de la investigación

Los libros para niños constituyen una de las primeras experiencias literarias para muchos infantes. Por ello el estudio de la LIJ que se está produciendo en la actualidad reviste un interés educativo de primer orden, ya que cualquier propuesta de educación literaria en las etapas iniciales tendrá que tomar en cuenta las experiencias y el tipo de conocimiento sobre la literatura que los textos literarios ofrecen a los lectores que comienzan.

En *La formación del lector literario* Colomer planteaba la necesidad de reformular los parámetros descriptivos de las narraciones infantiles que ya no se ajustan a los modelos de la literatura oral. Dentro de las obras que rompen con este modelo figuran las que presentan variaciones de tipo metafictional.

Las variaciones metafictionales ocurren cuando se vulnera la forma canónica de la narración con el fin de mostrar que las historias son construcciones lingüísticas compuestas de acuerdo a convenciones narrativas. Waugh (1984:2) ofrece la siguiente definición de metafiction:

La metafiction es un término que se aplica a la escritura ficcional que de manera autoconsciente y sistemática llama la atención sobre su naturaleza de artefacto para plantear interrogantes acerca de la relación de la ficción y la realidad¹.

Aunque la metafiction² se ha manifestado en obras a lo largo de la historia de la literatura (sirvan como ejemplo obras como *El Quijote* o *Tristram Shandy*), se

considera que es una manifestación característica de la llamada literatura postmoderna. La LIJ actual no se ha mantenido apartada de esta tendencia de la ficción que, aunque no es significativa en términos numéricos, reviste especial interés a la hora de configurar el modelo de lector que se construye a partir de las obras dedicadas a los niños. En su análisis de esta literatura, Colomer (1998:96) resalta las implicaciones de esta manifestación:

La discusión sobre la metafiction resulta especialmente rentable porque los estudios de literatura infantil han tenido que empezar a profundizar en el análisis de las técnicas implicadas en ese genérico "demasiado difícil para los niños", y de estos estudios puede surgir un mejor conocimiento del desarrollo y los límites de cada uno de los tipos de convenciones literarias por parte de los niños y las niñas.

Estas consideraciones acerca de la importancia de la metafiction y de la necesidad de nuevas aproximaciones a la descripción de nuevas formas literarias para la infancia constituyeron las principales motivaciones para la realización de una investigación que se propuso ofrecer un modelo de análisis de los álbumes metafictionales que permitiera describirlos de forma sistemática. Con este fin se plantearon los siguientes objetivos:

- Construir un instrumento de análisis para describir el tipo de variaciones presentes en los álbumes metafictionales.
- Probar este instrumento aplicándolo a una muestra de álbumes metafictionales.
- Extraer conclusiones acerca de la eficacia del instrumento, evaluando los siguientes aspectos: capacidad descriptiva y capacidad de sistematización.

2. Bases teóricas de la investigación

Un objetivo que no estuvo planteado como tal, pero que fue necesario cumplir antes de emprender la investigación, consistió en organizar los aportes de los distintos estudios que habían abordado el tema, tanto del postmodernismo y la metafiction en los libros para niños como del álbum. Lo que se ha dicho sobre estos temas se encontraba muy disperso, principalmente en artículos publicados en las revistas especializadas en LIJ y en análisis de obras concretas. Se advirtió que no existía un "estado de la cuestión" y que la bibliografía revisada incurría en repeticiones, por lo que hubo que agrupar y también descartar el material de referencia.

¹ Con el fin de facilitar la lectura se han traducido las citas en otros idiomas. Las traducciones son de la autora de este trabajo.

² Se utilizan como términos equivalentes "ficción narcisista" (Hutcheon, 1980), "ficción autoconsciente" (Waugh, 1984), o "ficción autorreferencial" (Jablon, 1997); mientras no faltan quienes proponen otros términos como "ficción teórica" (Currie, 1995, 1998) o "ficción crítica" (Lodge, 1995, 1998).

Gran parte de las referencias provienen del mundo anglosajón, en parte porque es el área lingüística donde por tradición se han estudiado los álbumes y la producción de libros para niños en relación con el lector, en parte por limitaciones lingüísticas; y en parte debido al parcelamiento en áreas lingüísticas que se advierte en la investigación en LIJ. En este sentido, cabe destacar que la situación de los estudios que se realizan en el estado español es comparativamente privilegiada porque hay acceso a través de Inglaterra a los estudios que se producen en Canadá, Australia y Estados Unidos y por la cercanía cultural con Francia, Italia y Portugal, aunque en estos dos últimos países los trabajos académicos sobre el álbum apenas comienzan a realizarse. No ocurre lo mismo con el acceso a los estudios provenientes de Alemania, Austria, Holanda, los países escandinavos y Japón, donde la existencia de infraestructuras para la investigación en el área hace presuponer que existen investigaciones a las que no se ha tenido alcance.

2.1. La literatura infantil en la época postmoderna

La literatura infantil de las dos últimas décadas, al menos la que se produce en la mayoría de las sociedades occidentales, ha experimentado cambios profundos; para algunos, incluso radicales (Dresang, 1999; Ewers, 2000). Éstos son fundamentalmente de tres tipos: en primer lugar, un *cambio literario*³, que se manifiesta en la producción de obras con nuevos contenidos, nuevas técnicas y nuevas formas discursivas; en segundo lugar, un *cambio en las funciones*, que se han visto limitadas por la divulgación de formas ficcionales novedosas en los medios audiovisuales, lo que ha tenido como resultado un descentramiento de la literatura en el área de la cultura; y, finalmente, un *cambio de status*, por el que este sistema literario, anteriormente periférico, ha sido legitimado y ha encontrado reconocimiento.

Muchos y muy amplios son los factores que podrían ayudar a explicar este cambio de condición; entre ellos destacan: los efectos de la democratización dentro de la estructura social; los avances tecnológicos que han acercado los textos a la interactividad; y los cambios en la concepción de la niñez, del lector y, por consiguiente, del niño lector.

³ Son varios los estudios que caracterizan los cambios en la LIJ del presente con respecto a la tradicional. Resultan destacables, el trabajo de Colomer *La formació del lector literari a través de la literatura infantil i juvenil* (1995, divulgado como *La formación del lector literario: Narrativa Infantil y Juvenil actual* 1998); el de Nikolajeva titulado *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic* (1996); y el de Dresang, *Radical Change: Books for Youth in a Digital Age* (1999). Aunque difieren en enfoque y en el grado de profundización, estos tres estudios coinciden en ratificar los cambios dramáticos experimentados y la ampliación de las fronteras sobre lo que se considera LIJ. La investigación de Colomer (1995, 1998) tiene la cualidad de basar la caracterización en el análisis de un corpus representativo.

Es así como en la época postmoderna las relaciones entre el sistema literario de la literatura adulta y el sistema literario de la LIJ se han redefinido, diluyéndose la oposición y mutua exclusividad que se había mantenido desde la configuración del campo de la LIJ (Shavit, 1995:27-38; Metcalf, 1997:49-55), permitiendo que las características, obras y funciones de un sistema se trasvasen al otro, con aparición de rasgos comunes a los dos sistemas tal como lo expone Nikolajeva (1998:222):

Mi tesis es que un segmento cada vez mayor de la literatura infantil contemporánea está transgrediendo sus propias fronteras y se está acercando a la literatura de adultos, exhibiendo los rasgos más destacados del postmodernismo tales como el eclecticismo del género, la desintegración de las estructuras narrativas tradicionales, la polifonía, la intersubjetividad y la metaficción.

Cabe aclarar, no obstante, que en los cambios en la LIJ no sólo se han incorporado los códigos de la literatura de adultos, sino que algunas temáticas y rasgos discursivos provienen de otros ámbitos, tales como el cine, las tiras cómicas o los juegos de ordenador.

Evidentemente la influencia de la cultura postmoderna –tendente a la indeterminación, fragmentación, hibridación, ironía y descanonización– se advierte en la LIJ que se produce dentro de esta cultura; de ahí que sean muchos los estudiosos que han aludido a la presencia de los rasgos característicos de la postmodernidad en la LIJ actual⁴.

Colomer (1999) ofrece una síntesis de los principales rasgos de la LIJ con sesgo postmoderno: ambigüedades entre la realidad y la fantasía; aumento del juego de alusiones intertextuales; elevado grado de fragmentación en el que destaca el papel de la imagen; juego con las formas escritas de la cultura; muchos tipos de texto; mezcla de géneros y personajes, dejando al descubierto las reglas de la comunicación literaria; proliferación de la parodia, la desmitificación y el humor; y uso de recursos gráficos, tal como la utilización de la página en blanco como espacio de la narrativa, o el uso del texto como imagen en la que el texto está insertado en la imagen o se utiliza la tipografía con un carácter icónico.

Aunque la mayoría de los críticos se muestran entusiastas ante la presencia de estos rasgos postmodernos en la LIJ, algunos (Towsend, 1979; Bowles, 1987) han aludido a que los textos con estos rasgos se encuentran muy alejados de sus

⁴ A manera de ejemplo sirvan los siguientes: Moss, 1990; Stephens, 1992; 1993, Nikola –Lisa, 1994; Beckett, 1995; Colomer, 1995-1998 y 1999; Styles, 1996; Nikolajeva, 1996; McCallum, 1999; Stevenson, 1999; Borrero, 2000; Duran, 2000; Lewis, 2001; etc.

lectores. Por ejemplo, el crítico británico Steven Bowles duda de la posibilidad de que estas obras enganchen al público juvenil y se lamenta de que la edición británica para adolescentes esté “infestada” de “obras con pretensiones artísticas que se miran a sí mismas” (Bowles, 1987:17).

La forma en que lo postmoderno se manifiesta ha sido también objeto de debate, centrado principalmente en torno a tres aspectos: el grado de innovación y experimentación presente en la LIJ; las fuentes de las que se nutre el postmodernismo cuando se dirige a los niños y niñas; y las diferencias y similitudes que existen entre el postmodernismo en la literatura adulta y en la LIJ.

En la discusión acerca del grado de innovación se ha debatido el grado de generalización de la tendencia. Mientras algunos suponen que estos cambios son una señal de que hay un debilitamiento de la tendencia conservadora en la LIJ, otros advierten que los textos innovadores seguirán siendo la excepción, puesto que los condicionantes educativos y las necesidades del público lector, que necesita conocer las narraciones tradicionales y aprender acerca del funcionamiento de las convenciones, determinan el conservadurismo de la LIJ.

En el segundo debate la discusión se circunscribe en este punto a dilucidar si los cambios de índole postmoderno que se aprecian en la LIJ actual tienen como origen, tal como pretenden quienes adoptan posturas más literarias, un trasvase de la literatura adulta (lo que, como consecuencia, haría comparable el tipo de innovaciones en una literatura y otra) o si, por el contrario, como se defiende desde otras posiciones, (por ejemplo, Lewis, 2001), estos cambios deben atribuirse a la influencia de la cultura de masas, que ha adoptado el sello de los tiempos (lo que, por tanto, alertaría sobre las diferencias entre las maneras en que se manifiesta el postmodernismo en los dos sistemas literarios).

Finalmente, el último debate enfrenta a los que piensan que algunos de los rasgos que se advierten como postmodernos en la LIJ, provienen en realidad de la tradición propia de la LIJ alejada del canon literario adulto. Autores como Metcalf (1997), Perrot, (1999) y Lewis (2001) manifiestan que el carácter lúdico de la literatura actual que se asocia al postmodernismo y a su voluntad de implicar al lector en los textos, en LIJ, es un rasgo característico y tradicional.

2.2. El álbum: un territorio para la innovación

Dentro de la producción actual de LIJ es en el segmento de los álbumes donde la experimentación postmoderna resulta más visible y este hecho ha sido señalado por muchos estudiosos:

el álbum ha sido el primer tipo de libro infantil que ha incorporado un cierto tipo de ruptura de las técnicas literarias habituales, aquel que corresponde a lo que ha sido analizado por la crítica reciente en términos de ‘postmodernidad’ (Colomer, 1998:91).

Y también las siguientes afirmaciones: “es en el área del álbum donde podemos encontrar el mayor número de textos que podría decirse que están desafiando los límites de la literatura infantil” (Moss, 1990:66); “los álbumes son, discutiblemente, el terreno más fértil de experimentación en la literatura infantil del momento” (Styles, 1996:36); “el álbum es la única contribución que la literatura infantil ha hecho a la literatura, los demás géneros son puramente imitativos” (Hunt, 2001:288); “el álbum es un genuino innovador literario” (Stevenson, 1999:12); “El álbum constituye una de las manifestaciones artísticas de la comunicación diferida dirigida a los niños que mejor permite observar los cambios que definen nuestro tiempo” (Duran, 2001:311), etc.

La proclividad del álbum a la experimentación postmoderna puede explicarse si se analizan las características propias de este producto editorial de difícil definición en el que confluyen dos códigos, el textual y el gráfico⁵. Esta presencia de dos códigos interrelacionados incide en el tipo de narrativa que se desarrolla en el álbum. La narrativa, a través de texto e ilustraciones que interactúan, posee características propias que son afines a las de las narraciones postmodernas:

Dialogismo: la condición polisistémica del álbum genera un tipo de narración dialógica en el que dos códigos se limitan mutuamente. El álbum es dialógico por naturaleza y rehuye del autoritarismo de los textos monológicos (Seelinger Trites, 1994).

Discontinuidad: los dos códigos que confluyen en el álbum presentan una narrativa discontinua, pues, como hemos visto hay que oscilar de uno a otro para construir la significación. Entre el texto y la ilustración existe una brecha de mayor o menor tamaño que el lector debe rellenar. De la misma manera, en las secuencias de ilustraciones, cada ilustración está relacionada con una posición diferente del sujeto. En este sentido, los álbumes presentan la discontinuidad del yo y la problematizan (Moss, 1990). Los lectores intentan completar los segmentos discontinuos guiados por un presupuesto de continuidad narrativa.

⁵ En la investigación se dedica una sección a presentar un panorama acerca del estado de los estudios sobre el álbum, la relación entre texto e ilustraciones y los diversos intentos de clasificación. Por considerarlo muy extenso se ha decidido no incluirlo en este artículo.

Simultaneidad: en una narración que utiliza sólo el texto no es posible que dos historias transcurran al mismo tiempo, aunque con las limitaciones de la linealidad del texto las obras modernas y postmodernas han intentado ofrecer la sensación de que varios hilos argumentales transcurren al mismo tiempo. En cambio, en una narración compuesta de texto e ilustración, la imagen permite la simultaneidad. Haciendo uso de este recurso, algunos álbumes construyen lo que se ha llamado "narraciones de muchas capas" (Seelinger Trites, 1994), en las que varios hilos narrativos transcurren de forma simultánea.

Estas características intrínsecas al álbum potencian su tendencia a la experimentación y a romper con las formas narrativas canónicas de la literatura y convierten, por tanto, al álbum en una forma narrativa proclive a la experimentación postmoderna. Hemos aludido a la oscilación del lector entre un código y otro que configura un lector activo al ensamblar la información que le viene dada por dos vías, de manera discontinua y simultánea. Este modelo de lector es afín al modelo que construye el postmodernismo.

Otro factor que explica esta tendencia a apartarse de las formas canónicas y a abrazar el juego experimental se encuentra en el origen del álbum ligado a formas no-canónicas de la literatura como los *chapbooks*, la caricatura decimónica y el cómic, y también influenciado por los juguetes impresos tales como los teatrinos y panoramas y las muñecas de papel recortables. Los inicios populares, alejados de lo que se consideraba "literatura culta", han determinado la libertad de la que goza el álbum (Lewis, 1996b).

Es así como la recontextualización de las formas del pasado, la asimilación de las formas populares y el rechazo a las formas canónicas que constituyen un elemento novedoso en el postmodernismo han estado incorporados en el álbum desde los inicios.

Un factor adicional que explica las innovaciones que introducen los álbumes es su destinatario, generalmente niños pequeños a quienes se les leen en voz alta. La inexperiencia de los lectores podría ser una licencia para los creadores de álbumes, facultándoles para crear nuevos tipos de textos que jueguen con la noción de qué puede ser considerado literatura (Moss, 1990; Lewis, 1996a).

2.3. La metaficción en la literatura infantil

Para los niños y niñas que se inician en el contacto con las narraciones resulta difícil separar la realidad de la ficción. Entender, por ejemplo, que las personas y los personajes pertenecen a niveles ontológicos diferentes es un proceso complejo que lleva tiempo y pasa por distintas etapas. Discernir que incluso la llamada

literatura realista construye una ilusión de realidad, creada a través de técnicas específicas, es una idea bastante sofisticada, que incluso a algunos adultos poco familiarizados con el funcionamiento de lo literario les resulta ajena. Las obras literarias, al enseñar acerca de la literatura y de su funcionamiento, ayudan a los lectores a asimilar paulatinamente esta idea. Pero las obras metaficciones se proponen desenmascarar esta ilusión desvistiendo a la ficción de su apariencia de realidad, mostrando cómo tal apariencia no es la realidad, ni tan siquiera un reflejo de ésta, sino un artefacto, un objeto creado bajo ciertas convenciones compartidas por los textos y por los lectores, las cuales crean la ilusión de realidad.

La presencia de rasgos comunes al postmodernismo en el álbum contemporáneo tiene su principal expresión en la metaficción⁶. A través de la utilización de recursos metaficciones los autores e ilustradores cuestionan las convenciones acerca de cómo se narran las historias y llaman la atención, dentro de las mismas obras, sobre su condición de artificio.

La función de la metaficción en las obras para niños y niñas no es, desde luego, involucrar a sus inexpertos lectores en las profundidades de un discurso crítico (Jones, 1999). Antes bien, la función central de la metaficción en la LIJ es lúdica y didáctica; su ánimo es involucrar al lector en el juego con las convenciones del texto mostrándole cómo funcionan las historias mediante el descubrimiento de los mecanismos que operan en ellas.

En realidad, la definición de la metaficción en el ámbito de la LIJ se halla ligada al contexto en el que se produce. McCallum (1999) ha señalado este hecho al aseverar que se "metaficcionaliza" con respecto a las convenciones de la LIJ (que tiende a ser monológica en vez de dialógica, a presentar un solo hilo argumental, a los finales cerrados en vez de abiertos, a estar focalizada en un personaje, a no presentar variaciones estilísticas, etc.). Las estrategias

⁶ Frecuentemente se utilizan los conceptos de postmodernismo y metaficción como equivalentes. Sin embargo, resulta pertinente hacer una distinción entre ambos términos. Mientras el postmodernismo es un concepto perteneciente a la historia literaria, que denota un tipo de literatura asociado a un momento cronológico, la época contemporánea; la metaficción es una manifestación ahistórica que se ha registrado a lo largo de toda la historia literaria, aún cuando su presencia se ha intensificado en la literatura postmoderna, hasta el punto de que la presencia de recursos metaficciones se considera una característica que identifica al postmodernismo literario. Tampoco son intercambiables los conceptos de metaficción y ficción experimental porque a pesar de que los textos experimentales suelen ser metaficciones, existen formas de metaficción asimiladas a la literatura canónica, como las referencias a la comunicación literaria a través de un narrador-educador en las obras de intención didáctica del siglo XIX; y, a su vez, existen obras experimentales que no son metaficciones.

metaficcionalen rompen o desenmascaran estos presupuestos, frustrando las expectativas convencionales acerca del significado y la aparente coherencia de las historias infantiles.

Los textos metaficcionalen pueden introducir otras formas que minen las formas canónicas (dialogismo, varios hilos argumentales, focalización múltiple, saturación intertextual, etc.) o pueden descubrir la manera artificiosa y alejada de la realidad en que operan las convenciones. En este sentido, “vulnerar” y “descubrir” son los dos verbos que, utilizados solos o en combinación, mejor expresan lo que hace la metaficción con respecto a las convenciones de la LIJ. Se trata de vulnerar las convenciones mediante la introducción de otras formas ficcionales menos codificadas y más experimentales o de descubrir el mecanismo por el cual operan estas convenciones a través del distanciamiento o el señalamiento de estos mecanismos.

Los textos metaficcionalen juegan con las diferentes maneras de ordenar el mundo de ficción y permiten que el lector aprenda implícitamente acerca de cómo le da sentido al mundo literario. Por ejemplo, en la metaficción se puede jugar con la figura del narrador-autor, uno de los pilares que sostiene la organización del mundo de la ficción dentro de la narrativa canónica. Una de las maneras de hacerlo es introducir el comentario del narrador sobre la obra. En las obras abiertamente metaficcionalen este comentario no se refiere al contenido de la historia, como suele pasar con el narrador comentarista de la narrativa decimonónica, sino a su construcción. Cuando el autor se sitúa en el texto de esta forma se cuestiona simultáneamente la realidad de lo narrado, que aparece como una construcción, y la realidad y confiabilidad de la figura del narrador-autor. Dice Waugh (1984:134): “Mientras más aparece el autor menos existe”.

Este tipo de intervención en las obras que vulnera las convenciones y descubre el artificio de la ficción está dirigida a desestabilizar las expectativas del lector, descubriéndole no sólo la utilidad del texto, sino también las herramientas con las que el lector se aproxima a éste. Se trata de un descubrimiento a veces un tanto incómodo, y a veces lúdico, de las expectativas con las que se aproxima a la lectura. El acto de leer ya no es seguro, cómodo y sin problemas, pues se suele atacar la confianza del lector. Para expresarlo a través de una metáfora, la metaficción impulsa al lector a levantarse de su butaca de terciopelo rojo desde la que, absorto, contemplaba el drama; lo guía para que se mueva tras bambalinas y observe con distancia la tramoya y demás parapetos que rodean la escena.

Este proceso de distanciamiento con respecto a lo conocido, en este caso a cómo se narran las historias, se conoce como “desfamiliarización”. Gracias a la

desfamiliarización se hacen visibles las costuras de la ficción, es decir, las técnicas que crean la sensación de completitud y de “realidad”:

La metaficción, al dejar al descubierto los mecanismos literarios, llama la atención del lector hacia elementos formales que no distinguía debido a que se le habían hecho muy familiares (Hutcheon, 1980:24).

Habría que señalar en este punto, no obstante, que en la LIJ las dinámicas de desfamiliarización podrían verse sometidas a alteraciones imprevistas, pues los destinatarios menos expertos reciben al mismo tiempo aquello que es convencional –con lo que aún no están familiarizados– y su subversión. ¿Hasta qué punto se encuentran los niños y niñas tan familiarizados con la manera en que funcionan las narraciones como para “desfamiliarizarse” cuando estas se subvierten? Planteamientos similares aparecen también ante otras formas literarias que se apoyan en los conocimientos previos de los lectores, tales como las alusiones intertextuales y la parodia. En la LIJ, dada la inexperiencia de los lectores, la vulneración de las narrativas, la parodia y la alusión se pueden presentar de forma previa a las referencias que las originan, y éste es un hecho que, sin duda, condiciona por igual a la producción, a la crítica y a la consideración de los procesos de lectura por parte de los mediadores.

La desfamiliarización ocasiona que aquello que parecía cotidiano y natural se revele como nuevo o impuesto. Algunos críticos (Mackey, 1990; Moss, 1990; Metcalf, 1992; Seellinger Trites, 1993; McCallum, 1999) han apuntado a las consecuencias ideológicas de este proceso de desfamiliarización, pues, al colocar a sus lectores en una posición más activa, enseña a los niños y niñas a que sean menos inocentes y por tanto menos susceptibles a la manipulación ideológica de los textos totalizadores.

Sin embargo, cabe destacar que toda la literatura coloca al lector en una posición más o menos activa, en la que se espera su participación para la búsqueda de sentido. La diferencia es que la metaficción hace al lector consciente de este tipo de experiencia al colocarlo en un mundo ficcional que se reconoce como tal y que, al hacerlo, le devuelve la imagen de sus expectativas de verosimilitud y coherencia. La metaficción, al desenmascara la ilusión referencial de la novela realista, pone de manifiesto que el referente de la literatura no está en el mundo real, ni tampoco en el lenguaje de la obra, sino en las expectativas y el contexto de los lectores.

Es lógico pensar que si la metaficción muestra las expectativas del lector, sus estrategias se dirijan a desmontar las reglas genéricas que guían a la ficción tradicional, al ser la expectativa sobre el género, probablemente, la que resulta más poderosa, pues el lector utiliza la idea de género para orientarse y entender el contexto en el cual puede interpretar la obra. Es así como actualmente se entiende

la literatura como un sistema interpersonal en el que el autor y el lector comparten convenciones acerca de la textualidad, y este sistema se altera con la metaficción (Lewis, 1999:83).

En la LIJ, es frecuente encontrar rasgos metaficcionales en narraciones que mantienen la apariencia del cuento tradicional. Este hecho obedece a que el uso de formas muy codificadas favorece el reconocimiento de la variación metaficcional.

La metaficción, entendida como una forma que se posiciona en tensión con respecto al texto convencional al que vulnera, necesita de un asidero que le permita oponerse o de lo contrario su efecto metaficcional quedaría enteramente diluido. Este asidero es la historia canónica. En los textos metaficcionales las convenciones de los textos no están totalmente ausentes: son una presencia reconocible en el texto que dispara las expectativas de los lectores, basadas en el funcionamiento de las narraciones canónicas y de determinados géneros literarios. Las convenciones están presentes, o bien para ser vulneradas, o bien para servir de anclaje narrativo que permita la ruptura de otras convenciones. Los textos metaficcionales no pueden estar, por tanto, completamente alejados de la convención, pues en caso contrario no se podría percibir su efecto subversivo. En este sentido, Waugh (1984:12) afirma:

Los textos literarios tienden a funcionar al preservar el balance entre lo que no es familiar (la innovación) y lo familiar (o convencional) [...] Los textos metaficcionales, en cambio, ofrecen al mismo tiempo la innovación y la familiaridad a través del replanteamiento y la dinamitación de las convenciones familiares.

En toda literatura metaficcional, y de manera especial en la que se dirige a los niños y niñas, es necesario que existan aspectos familiares que allanen el camino del lector, de manera que valga la pena el esfuerzo de lectura de un texto innovador que resulta poco familiar. Se ha aludido anteriormente a cómo Waugh resalta la importancia de la sistematicidad de los textos metaficcionales; es decir, no pueden vulnerar todas las convenciones que utilizan a su antojo, sino deben seleccionar los aspectos que se vulneran de manera que se pueda distinguir entre el marco y su ruptura.

2.4. Características y estrategias de la metaficción

En la literatura acerca de la metaficción tanto sobre la literatura para adultos como sobre la LIJ se advierte que no hay acuerdo en diferenciar, por una parte, lo que se reconoce como características de la metaficción y, por otra, las estrategias entendidas como técnicas literarias específicas de la metaficción que aparecen entremezcladas. Moss (1990) caracteriza los rasgos metaficcionales presentes en los libros infantiles postmodernos de la siguiente manera: discontinuidad narrativa; el cortocircuito que hace evidente la brecha existente entre el texto y el mundo; la

presencia de mundos multidiegéticos y polifónicos; el ataque a la coherencia individual; el juego con las palabras, que hace evidente la arbitrariedad del lenguaje; y el placer del texto, que supone un juego con las formas convencionales antes de asimilarlas.

Lewis (1999) reconoce tres aspectos de la metaficción en el álbum: el exceso, la indeterminación y la ruptura de la frontera narrativa. McCallum (1999) denomina estrategias o técnicas al tipo de efectos que caracterizan a la metaficción (advirtiendo que algunas de éstas no son en sí mismas metaficcionales, pero pueden serlo si se utilizan en combinación con otras): intertextualidad y parodia; intrusiones del narrador y del autor; utilización de géneros muy codificados; interrupciones narrativas y discontinuidad a través de la metalepsis y las heteropias; las técnicas de "mise en abyme" y autorreflexión y la construcción lingüística de textos conscientes de su existencia como lenguaje; las narrativas polifónicas y de muchas capas, y la metaficción historiográfica postmoderna.

Borrero (2000) también identifica las estrategias de las que se vale la metaficción en la literatura postmoderna dirigida a los niños y niñas: circularidad narrativa; historia dentro de la historia; anticipación de la narración mediante el uso de la ilustración; uso simultáneo de varios focalizadores; empleo de varios planos y perspectivas gráficas; múltiples hilos narrativos que adquieren significación al entrelazarse; intertextualidad; juego lingüístico que descubre la artificialidad del texto; y uso de narrativas abiertas. Moss (1990) reconoce estrategias metaficcionales que atañen exclusivamente a la imagen: sinsentido visual al presentar ilustraciones imposibles al estilo de M.C. Escher; camuflaje de los elementos ilustrados; alusiones que equivaldrían a la intertextualidad; juegos con el punto de vista e ilustraciones incompletas, que proponen un juego de completar. Mientras que otra estrategia señalada por Colomer (1999), la materialidad de la página, tiene lugar en la gráfica del libro.

2.5. Didáctica y metaficción

El proceso de lectura de textos metaficcionales es paradójico en el sentido que coloca al lector en una posición distanciada y al mismo tiempo demanda su implicación en la producción del sentido de la narración. Esto se debe a que, al suprimirse las convenciones que cierran las brechas entre el mundo de la ficción y la realidad del lector, el lector es invitado a trabajar en la producción del texto de manera más consciente. Al adentrarse en un mundo de ficción que se reconoce como tal, el lector se coloca en una posición distanciada muy diferente a la identificación, pero al mismo tiempo la ruptura de las convenciones exige una mayor participación interpretativa. Al desvelar el funcionamiento de lo literario y la ficción y al reclutar a sus lectores en un ejercicio interpretativo de búsqueda de sentido, las obras metaficcionales son potencialmente didácticas. Meek (1988) fue

una de las primeras en señalar que los textos literarios enseñan a los niños acerca de la literatura porque a través de estos los lectores experimentan con las reglas de la ficción y comprueban también que estas reglas pueden quebrantarse, como ocurre en las narraciones metaficcionales.

Según Mackey (1990) existen dos evidencias que permiten suponer que la lectura de metaficción puede constituir un aprendizaje literario importante. La primera: que los lectores expertos demuestran mayor capacidad para leer distanciadamente; en este sentido la propuesta evidente de lectura distanciada de la metaficción supondría un entrenamiento para el lector en esta forma de aproximarse a los textos. La segunda: que, a diferencia de la metaficción de los adultos, la cual puede en ocasiones proponer un tipo de lectura sufrida, la metaficción en los libros para niños y niñas se plantea como un juego. La teoría vigotskiana ha explicado cómo el juego se relaciona con la adquisición de competencias lingüísticas y cognitivas.

McCallum (1999:149) sostiene que en la metaficción dirigida a los niños y niñas:

al llamar la atención acerca de las maneras en que se estructuran los textos y cómo estos logran significación [...] puede enseñar a sus lectores acerca de códigos y convenciones específicas y acerca de estrategias interpretativas para leer y buscar sentido en otras narraciones menos distanciadas.

Reconociendo estas potencialidades, Mackey advierte acerca de los peligros de "matar a la gallina de los huevos de oro" (Mackey, 1990:186) al sobrecargar la lectura de metaficción con un aparataje de enseñanzas, de manera que el placer y el juego queden erradicados. A pesar de estos riesgos, la autora recomienda a los mediadores que le presten particular atención a los textos metaficcionales, pues estos son un aliado poderoso para enseñar acerca del funcionamiento de la literatura.

3. Las pautas de análisis y la creación del instrumento

Las pautas de análisis partieron de un modelo de comunicación narrativa y se construyeron sobre dos bases: la oposición entre historia canónica y la variación metaficcional, y la conjugación de los verbos "vulnerar" la convención y "descubrir" el artificio. Para describir la manera en que operan los álbumes metaficcionales, es preciso contraponer las características de las narraciones canónicas (o convencionales) a las variantes que implican la experimentación y la vulneración de las convenciones narrativas que caracterizan a las narraciones metaficcionales.

Como punto de partida para considerar las narraciones utilizamos un modelo de comunicación narrativa que procede de una adaptación de los modelos de Marchese & Forradellas (1986) y de Pozuelo (1992). En una narración "*Alguien cuenta a alguien una historia*". En el nivel extratextual un autor-ilustrador real crea una obra en un determinado soporte para un lector real utilizando un código. En el nivel intratextual hay un autor implícito comunicándose a través de un código con un lector implícito a través de una narración y también un narrador que cuenta la obra a un narratario (explícito o no). Esta narración se divide a su vez en dos niveles: el nivel de la historia y el nivel del discurso. A partir de este modelo se definieron diez elementos de la comunicación narrativa en los cuales centraríamos el análisis. Tres pertenecen al nivel de la historia: la lógica causal, los personajes y el marco espacio-temporal. Tres pertenecen al nivel del discurso: la estructura de las historias complejas, la focalización-voz y la temporalidad. Dos se relacionan con la comunicación literaria: la pareja narrador-narratario y la pareja autor implícito-lector implícito. Dos se relacionan con aspectos extratextuales: el soporte (que puede ser muy importante en la narrativa del álbum) y los paratextos. Finalmente, uno se refiere al código y a las diversas formas de transcodificación que se presentan en las narraciones literarias. Estos elementos fueron considerados tanto en el texto como en las ilustraciones.

Una vez definidos los elementos que componen la comunicación narrativa se procedió a definir las historias canónicas en función del "supuesto de simplicidad", expuesto por Colomer a partir de Shavit (Colomer, 1998:142-144), de manera que se entendió como narración canónica aquella en la que, con mayor o menor grado de complejidad, se construye un mundo ficcional incuestionado (pues pretende ofrecer la ilusión de realidad), de acuerdo a modelos literarios existentes muy codificados en los que no se violentan las fronteras entre la historia y el discurso, ni tampoco las barreras entre el texto y de la comunicación fuera de éste, respetándose de esta manera las líneas que dividen los diferentes niveles del modelo de narración que se ha utilizado. La narración canónica privilegia el enunciado (historia) por encima de la enunciación (discurso).

Y en contraposición se definió la variación metaficcional como aquel aspecto que distancia a la narración de los presupuestos de las narraciones canónicas con la intención de cuestionar el mundo ficcional que éstas presentan y revelar su condición de artefacto construido de acuerdo a convenciones. Por causa de las variaciones metaficcionales se descodifican aspectos que generalmente se encuentran muy codificados en las narraciones para niños. La variación metaficcional implica la subversión de las partes que componen una historia o la confusión de alguno de los niveles (historia-discurso y textual-extratextual) del modelo de comunicación narrativa que se ha utilizado.

A continuación se procedió a identificar qué tipo de variación metaficcional correspondía a cada uno de los elementos de la comunicación narrativa. Por ejemplo, si en las historias canónicas el personaje se suele presentar como un conjunto de trazos y como una marca de género, de modo que no se cuestiona su estatus de construcción; en la variación metaficcional al personaje se le presenta como artificio, a veces consciente de ser un personaje a la manera pirandelliana.

La información resultante de oponer la variante metaficcional a las historias canónicas a través de los elementos de la comunicación narrativa posibilitó una caracterización de cómo opera la variación metaficcional en el álbum. Esta caracterización fue el resultado de pensar en las posibilidades, aplicando una "lógica en negativo". Para ello fueron de utilidad los verbos "vulnerar" o "descubrir": si las historias canónicas se rigen por determinadas convenciones, entonces, las historias metaficcionales o bien vulnerarían algunas de estas convenciones o bien las sacarían a la luz para hacer evidente que se trata de una construcción codificada.

Para evitar que esta caracterización surgiese sólo de una lógica separada de las obras y que, por ende, no registrara las variadísimas posibilidades de combinación que ofrece la literatura, se han recogido descripciones de cómo operan las obras metaficcionales que aparecen registradas en los estudios sobre el tema. Primeramente se procedió a listar los aspectos descriptivos de la variación metaficcional presentes en las fuentes consultadas. En un segundo paso se establecieron equivalencias (entre descripciones análogas pero que eran utilizadas con otras nomenclaturas) y se clasificaron de acuerdo a los distintos elementos de la comunicación en las narraciones.

Si la descripción respondía a la pregunta *¿qué hace la metaficción?*, se agrupaba bajo la categoría "Principios-efectos", que reúne a los principios desestabilizadores a partir de los cuales se construye la obra metaficcional para desafiar las expectativas del lector acerca del funcionamiento de las narraciones. Se definieron cuatro principios-efectos: Cortocircuito, Indeterminación Explosión y Juego. Si la descripción respondía más bien a la pregunta *¿cómo se produce la variación metaficcional?*, era agrupada en la categoría de "Estrategias", que reúne a las técnicas utilizadas solas o en combinación para producir la variación metaficcional.

La última parte consistió en ensamblar el instrumento refundiendo, jerarquizando y clasificando la información. Las categorías de análisis fueron: el tipo de variación metaficcional; el tipo de estrategias vinculadas a esa variación; el principio-efecto por el cual se organiza y mediante el cual se busca movilizar al lector implícito; la localización de la variación, es decir si correspondía el texto a la

ilustración o a ambas; y, por último, su incidencia, donde se registra si la variación afecta la estructura de la narración o si es un rasgo parcial. Es importante señalar que el ensamblaje del instrumento fue triangulado en diversos momentos de su constitución. Al final de este trabajo se anexa, a manera de ejemplo, una parte del instrumento de análisis, construido en forma de tabla.

4. Diseño de la investigación

Para validar el instrumento se procedió a comprobar su efectividad al describir diversos tipos de variación metaficcional, aplicándolo a ocho álbumes seleccionados con un criterio deliberadamente laxo que diera cuenta de diferentes tipos de variaciones. El número establecido pareció una cantidad suficiente como para permitir registrar distintos tipos de variaciones, pero a su vez, lo suficientemente manejable como para evitar repeticiones que obstaculizarían la concentración en el instrumento de análisis. Esta modalidad de selección respondía al objetivo de la investigación, que era el de comprobar la eficacia del instrumento construido para describir el funcionamiento de los álbumes metaficcionales, por lo que conviene dejar claro que en ningún caso se pretendía extraer conclusiones sobre las características o tendencias comunes a este tipo de literatura a partir de una muestra surgida de criterios tan amplios y apriorísticos.

Los álbumes fueron publicados en un período de aproximadamente veinticinco años (1978-2000), aunque la mayoría se concentran en la década de los 90. Las ocho obras analizadas son: *Los osos de Ni-se-sabe* de Varvasovsky, *El cartero simpático* de Janet y Allan Ahlberg, *Un cuento de Oso* de Browne, *¡La verdadera historia de los tres cerditos!* Por. S. Lobo de Scieszka y Smith, *Blanc i negre* de Macaulay, *Carabola* de Corbinos y Tàssies, *Voces en el parque* de Browne y *La carta de la señora González* de Lairla y Lartitegui.

El análisis se compuso de tres niveles:

- *Análisis descriptivo*: en el cual, página por página, se destacaban aspectos formales especialmente acerca de la relación texto-ilustración de cada uno de los álbumes. En una primera etapa este análisis atendía a la propuesta de Lewis (1996) de acercarse al álbum sin esquemas preconcebidos, lo que en sus palabras constituye una "fenomenología del álbum".
- *Análisis crítico*: se expusieron las apreciaciones e interpretaciones surgidas de la lectura de los álbumes.
- *Análisis instrumental*: la última parte consistió en aplicar la ficha de análisis creada para describir sistemáticamente los tipos de variación metaficcional presentes en los álbumes de la muestra.

Una vez realizado el análisis se procedió a evaluar la eficacia del instrumento. Primeramente se realizó una evaluación cualitativa del proceso de aplicación del

instrumento en cada álbum en la que se consideró la información que proporciona el instrumento y los problemas que presentó la aplicación. Esta evaluación permitió determinar la capacidad de sistematización del instrumento para organizar la información en categorías definidas.

La segunda evaluación consistió en evaluar la capacidad descriptiva del instrumento mediante el contraste de los comentarios surgidos del análisis crítico con los resultados obtenidos a partir de la aplicación del instrumento creado. Se consideró tanto la capacidad de descripción del instrumento como sus problemas y limitaciones para describir las variaciones. Finalmente se recogieron las propuestas surgidas de la evaluación para la mejora del instrumento.

5. A modo de ejemplo

Para ejemplificar el proceso de análisis utilizaremos un álbum aparentemente muy sencillo, *Un cuento de Oso* de Anthony Browne. Este álbum de 20 páginas, dirigido a los lectores más jóvenes contiene una narración con muy poco texto (en su mayoría son diálogos del protagonista). Osito camina por el bosque con su lápiz mágico. De pronto surge una dificultad (oponente) que impide que el Oso continúe su camino, pero esta dificultad se resuelve gracias a una herramienta mágica del protagonista (el lápiz mágico del Oso). En total son cuatro encuentros y todos se resuelven de la misma manera.

El análisis descriptivo permitió observar aspectos como el tratamiento de las dobles páginas, el uso de la metonimia en la ilustración y la alternancia entre páginas con o sin fondo. El análisis crítico permitió identificar los elementos de esta narración. *Un cuento de oso* es una historia simple encadenada de acuerdo a una lógica causal. Los personajes que actúan como oponentes se corresponden con sus papeles en los cuentos de origen: el lobo, la bruja, el gigante. Otros personajes son parte del escenario y aparecen representados: Caperucita, el Príncipe rana y el Gato con botas. En varias ocasiones la alusión a los cuentos se realiza por metonimia en la ilustración, es decir, mediante la incorporación de un objeto que claramente los evoca, como la manzana con un mordisco remite a "Blancanieves". La metonimia implica la construcción de un lector implícito que conoce muy bien las historias a las que se aluden.

En el nivel del discurso, un narrador heterodiegético de primer nivel comienza la narración. El narrador le cede la voz al protagonista mediante el uso del diálogo. Los demás personajes se mantienen en silencio. Sin embargo, lo "extraño" es que el personaje se convierte en sujeto de la enunciación de la ilustración debido a su capacidad de crear, con su lápiz mágico, elementos que forman parte de la narración. Hay un salto de nivel en el que un personaje, sujeto del enunciado, comparte con el autor implícito la capacidad de crear y manipular el mundo

narrado. Este salto de nivel sólo se representa gráficamente, mientras que el texto no señala nada al respecto.

Resumiendo, se trata de una historia metaficcional destinada a lectores muy pequeños en la que se explotan las relaciones intertextuales y en la que se produce una ruptura de la frontera narrativa cuando el personaje se sitúa fuera de la narración como sujeto de la enunciación. Estos dos rasgos presentan a los que se inician en la lectura de las narraciones la idea de que la literatura es un artefacto creado con el material de otras narraciones.

El análisis a partir del instrumento permitió profundizar sistemáticamente en la descripción de la variación. Es así cómo se detectó una variación metaficcional en el personaje, que se encadena con la estrategia de presentar a Osito en varios niveles de la comunicación y que produce el efecto de cortocircuito. Esta variación se localiza en la ilustración y tiene una incidencia estructural.

Una segunda variación fue localizada en el marco espacio-temporal (cronotopo) en la que la estrategia consistiría en mezclar varios espacios convencionales correspondientes a diferentes cuentos de hadas. El principio-efecto asociado a esta estrategia es la dinamitación del espacio y se localiza en la ilustración incidiendo sobre la estructura de la obra.

Una tercera variación fue detectada en la pareja de la comunicación narrativa de autor implícito y lector implícito. El personaje en cuanto a creador y dibujante de la historia comparte las funciones con el autor implícito, por lo que se plantea una relación conflictiva entre los niveles de la comunicación que produce el efecto cortocircuito, el cual afecta a la estructura de toda la narración. Por otra parte, las alusiones intertextuales le asignan al lector implícito funciones de jugador al plantearle el reconocimiento de los cuentos de hadas a los que se alude principalmente a través de las metonimias. Esta estrategia se corresponde con el principio-efecto del juego y se realiza mediante la ilustración, afectando a la estructura de la obra.

Finalmente se encontraron variaciones en el código, concretamente la saturación intertextual y la transcodificación que llama la atención sobre los aspectos del código. Las estrategias para producir estas variaciones fueron la utilización de préstamos de los cuentos de hadas, en el primer caso; y en el segundo, la utilización de la parodia, concretamente la parodia de personaje. En el caso de la saturación intertextual la estrategia consiste en ofrecer múltiples alusiones a los cuentos de hadas. Esta estrategia está relacionada con el principio-efecto de explosión, se realiza a través de la ilustración y tiene incidencia estructural. A su vez, la parodia del personaje se asocia al principio-efecto del

juego y se concreta en la ilustración, aunque en este caso no corresponde a un rasgo estructural, pues sólo se localiza en las secuencias correspondientes al ogro y a la bruja.

En el caso de este álbum el instrumento mostró capacidad para sistematizar el tipo de variación metaficcional en relación a los elementos de la comunicación literaria y reveló que la vulneración se produce en elementos muy concretos de la estructura narrativa: personaje, marco espacio-temporal, autor implícito y código. El contraste entre la información que proporcionaba el análisis crítico y la aplicación del instrumento mostró el tipo de "pérdidas" que se produjeron entre un tipo de análisis y otro, pero confirmó la capacidad descriptiva del instrumento.

Es de notar que en las aplicaciones a los siete álbumes restantes, sobre todo en aquellos que no vulneraban sistemáticamente elementos de la estructura narrativa sino que la dinamitaban hasta el punto de descomponerla, se presentaron mayores problemas para la descripción y sistematización. Este hecho puede dar indicios del tipo de ayudas y anclajes que ofrecen algunos textos metafccionales en relación con otros que no las ofrecen.

6. Conclusiones

El instrumento propuesto en este trabajo para describir las narraciones metafccionales en el álbum ofrece las siguientes posibilidades:

- Permite localizar las variaciones metafccionales en relación con los elementos que componen la estructura narrativa de los álbumes.
- Permite contraponer las variaciones metafccionales a las formas canónicas que éstas vulneran.
- Enlaza la variación metaficcional a las estrategias mediante las cuales ésta se realiza y a los efectos que ésta produce.
- Sistematiza la descripción de la variación metaficcional.

Los límites del instrumento de análisis son los siguientes:

- No jerarquiza las variaciones metafccionales ni revela cuáles de ellas tienen más incidencia en la vulneración de las convenciones de la estructura narrativa.
- No considera la metaficción temática, ni aspectos semánticos que podrían coadyuvar al efecto metaficcional.
- Tal como está planteado, no contempla la extracción de resultados numéricos.
- No refleja los aspectos referentes al proceso de lectura del lector implícito, sino que se circunscribe a la estructura narrativa.

Concluyendo, la investigación ha implicado la revisión del estado actual de los estudios acerca de la metaficción en la LIJ y de los estudios acerca del álbum, contrastando y sistematizando un nutrido corpus teórico, hasta ahora disperso. Dicha revisión hizo evidente que, si bien se trata de temas cuyo abordaje por la teoría literaria es aún relativamente reciente (quedando por tanto mucho trecho por recorrer), son también materias en las que se ha realizado un progreso evidente y respecto de las cuales existen prometedoras expectativas. Así ocurre en lo relativo a la metaficción, donde los recientes trabajos de Lewis, McCallum y Colomer, entre otros, han dado seguimiento a los pioneros de etapas anteriores, centrándose ahora la cuestión en alcanzar una mejor comprensión y delimitación de las características, tipología y estrategias de la metaficción en la LIJ; en cuanto al álbum, sucede lo propio con la obra reciente de Lewis, Nicolajeva & Scott y Durán, entre otros: el estado de la cuestión se centra en la actualidad en lograr un mejor entendimiento y conceptualización de las relaciones entre los dos códigos narrativos cuya interacción da carta de naturaleza al álbum, así como en profundizar en el conocimiento del modo en que se produce su recepción por parte de los destinatarios.

Para alcanzar una mejor comprensión de la manera en que se manifiesta la metaficción en los álbumes es necesario describir de qué manera opera la metaficción en este tipo de obras destinadas a los niños. Con esta intención se procedió a construir un instrumento que sistematizara la descripción. El instrumento se construyó considerando los aportes de los estudios teóricos sobre metaficción y sobre el álbum.

El modelo resultante recoge aspectos como la tensión que existe entre la variación metaficcional y la convención que ésta vulnera (Waugh y Hutcheon); los principios y efectos que producen la variación metaficcional y su percepción por parte del lector (Moss y Lewis); y las características y estrategias de la metaficción y el postmodernismo en la LIJ (Colomer, McCallum, Moss, Lewis, etc.). La construcción del modelo también se valió de los aportes de la narratología para configurar un modelo de comunicación narrativa que incluyera los elementos que conforman la estructura de las narraciones. El instrumento resultante se evaluó a través de su aplicación a ocho álbumes que conformaron la muestra.

La comprobación de la eficacia del instrumento para describir de forma sistemática las variaciones metafccionales en el álbum conduce a exponer los diversos usos que puede tener un instrumento similar en el que se hayan afinado las dificultades que presentó el propuesto en este trabajo. Para los estudios sobre la producción literaria dirigida a los niños y niñas, el instrumento resulta de utilidad

en lo que respecta a generar información sobre las características de la metaficción en términos de su evolución, segmentos editoriales o áreas de producción.

Las posibilidades de aplicación del instrumento en áreas que revisten una importancia determinante para la didáctica de la literatura son aún más destacables. Dada la potencialidad de la metaficción de enseñar acerca del funcionamiento de las narraciones, la descripción de la metaficción resultaría una contribución para la mejora de las prácticas de enseñanza-aprendizaje de lo literario. La descripción de los elementos de la estructura narrativa que son vulnerados por las variaciones metaficcionales ofrece datos acerca de la localización y el tipo de estrategias y conocimientos acerca del funcionamiento de lo literario que pueden encontrarse en este tipo de álbumes.

Esta información serviría para prefigurar si en la lectura de una obra puede producirse el "balance metaficcional", es decir, el equilibrio entre lo que las narraciones ofrecen de nuevo a sus lectores y aquello que es reconocible, hecho que favorece que el lector construya un aprendizaje acerca de la ficción a partir de lo que le descubre la variación metaficcional. A partir de la descripción, las posibilidades de inclusión de determinados álbumes en la elaboración de itinerarios didácticos serían mayores. Y la afirmación de que los álbumes metaficcionales "son muy raros", menos frecuente.

7. Referencias bibliográficas

- Ahlberg, A. & Ahlberg, J. 1991. *El cartero simpático o unas cartas especiales*. Barcelona: Destino. (*The Jolly Postman*. Londres: Heinemann, 1986).
- Beckett, S. 1995. "Introduction", en Beckett, S. (ed.). *Transcending boundaries*. Nueva York: Garland, xi-xx.
- Borrero, L. 2000. "Narrativas de fin de siglo para niños y jóvenes", *Revista Latinoamericana de Literatura Infantil*, 12, 6-15.
- Bowles, S. 1987. "New Horizons?", *Books for Keeps*, 42, 17.
- Browne, A. 1994. *Un cuento de Oso*. México: Fondo de Cultura Económica. (*A Bear-y Tale*. Londres: Hamish Hamilton, 1989).
- _____. 1999. *Voces en el parque*. México: Fondo de Cultura Económica. (*Voices in the Park*. Londres: Transworld, 1998).
- Colomer, T. 1995. *La formación del lector literario a través de la literatura infantil i juvenil* (Tesis doctoral). Departament de Pedagogia Aplicada. Facultat de Ciències de l'Educació. Universitat Autònoma de Barcelona.
- _____. 1998. *La formación del lector literario: Narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- _____. 1999. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis.
- Corbinos, R. & Tàssies, J. 1997. *Carabola*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Currie, M. 1995. *Metafiction*. Nueva York: Longman.

- _____. 1998. *Postmodern Narrative Theory*. Londres: MacMillan.
- Dresang, E.T. 1999. *Radical Change: Books for Youth in a Digital Age*. Nueva York: H. W. Wilson.
- Duran Armengol, T. 2001. *Els suports narratius dins la literatura infantil* (Tesis doctoral). Departament de Teoria i Història de l'Educació. Universitat de Barcelona.
- Ewers, H. H. 2000. "Changing Functions of Children's Literature: New Book Genres and Literary Functions", *Bookbird*, 38-1, 6-11.
- Hunt, P. 2001. *Children's Literature. Blackwell, Guides to Literature*. Oxford: Blackwell.
- Hutcheon, L. 1980. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Nueva York: Methuen.
- Jablon, M. 1997. *Black Metafiction: Self-consciousness in African American Literature*. Iowa: University of Iowa Press.
- Jones, D. 1999. "Only Make Believe? Lies, Fictions, and Metafictions in Geraldine McCaughrean's *A Pack of Lies* and Philip Pullman's *Clockwork*", *The Lion and The Unicorn* 23, 86-96.
- Lairla, S. & Lartitegui, A. 2000. *La carta de la señora González*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lewis, D. 1996. "Going Along with Mr. Gumpy: Polysystemy & Play in the Modern Picture Book", *Signal*, 80, 105-119.
- _____. 1999. "La constructividad del texto: El libro álbum y la metaficción", en *El libro-álbum: Invención y evolución de un género para niños*. Caracas: Banco del Libro, 77-88.
- _____. 2001. *Reading Contemporary Picture Books: Picturing Text*. Londres y Nueva York: Routledge-Farmer.
- Lodge, D. 1998. *El arte de la ficción*. Barcelona: Península.
- _____. 1995. "Metafiction", en Currie, M. (ed.). *Metafiction*. Nueva York: Longman, 161-172.
- Macaulay, D. 1990. *Blanc i negre*. Barcelona: Aura Comunicació. (*Black and White*. Boston: Houghton Mifflin, 1990).
- Mackey, M. 1990. "Metafiction for Beginners: Allan Ahlberg's *Ten in a Bed*", *Children's Literature in Education*, 21.3, 179-187.
- Marchese, A. & Forradellas, J. 1998. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. (6ª ed.). Barcelona: Ariel.
- McCallum, R. 1999. "Very Advanced Texts: Metafictions and Experimental Works", en Hunt, P. (ed.). *Understanding Children's Literature*. Londres: Routledge, 138-150.
- Meek, M. 1988. *How Texts Teach What Readers Learn*. Woodchester Stroud: The Thimble Press.

Metcalf, E. M. 1997. "The Changing Status of Children and Children's Literature", en Beckett, S. (ed.). *Reflections on Change: Children's Literature since 1945* Westport: Greenwood Press, 49-55.

Moss, G. 1990. "Metafiction, Illustration and the Poetics of Children's Literature", en Hunt, P. (ed.). *Literature for Children: Contemporary Criticism*. Londres: Routledge, 44-66.

Nikolajeva, M & Scott, C. 2000. *How Picturebooks Work*. Nueva York: Garland Pub.

Nikolajeva, M. 1996. *Children's Literature Comes of Age*. Nueva York: Garland Pub.

Nikola-Lisa, W. 1994. "Play, Panache, Pastiche: Postmodern Impulses in Contemporary Picture Books", *Children's Literature Association Quarterly*, 19, 35-40.

Perrot, J. 1999. *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*. París: Éditions du Cercle de la Librairie.

Pozuelo Yvancos, J. 1992. *Teoría del lenguaje literario*. (3ª ed.). Madrid: Cátedra.

Scieszka, J. & Smith, L. 1991. *¡La verdadera historia de los tres cerditos! Por S. Lobo*. Nueva York: Penguin. (*The True Story of the Three Little Pigs*. By. A. Wolf. Nueva York: Penguin, 1990).

Seelinger Trites, R. 1994. "Manifold Narratives: Metafiction and Ideology in Picture Books", *Children's Literature in Education*, 25.4, 225-242.

Shavit, Z. 1995. "The Historical Model of the Development of Children's Literature", en *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*. Westport: Greenwood, 27-38.

Stephens J. 1993: "Metafiction and Interpretation: William Mayne's *Salt River Times*", *Children's Literature Drift*, 21,101-117.

_____ 1992. *Language and Ideology in Children's Fiction*. Londres: Longman.

Stevenson, D. 1999. "'For All Our Children's Fate': Children's Literature and Contemporary Culture" (Tesis doctoral). Chicago: Department of English Language and Literature. The University of Chicago.

Styles, M. 1999. "Inside the Tunnel: a Radical Kind of Reading Picture-Books, Pupils and Postmodernism", en Styles, M. & Watson, V. (eds.). *Talking Pictures: Pictorial Texts and Young Readers* (4ª ed.). Londres: Hodder Stoughton.

Towsend, J. R. 1979. *A Sounding of Storytellers*. Harmondsworth: Kestrel.

Varvasovsky, L. 1981. *Los osos de Ni-se-sabe*. Madrid: Altea (*Das Schneebärenbuch*. Frankfurt: Insel, 1978).

Waugh, P. 1990. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. (4ª ed.). Londres: Routledge.

Apéndice con ejemplos de las tablas utilizadas para el análisis:

Se han seleccionado, a manera de ejemplos, las tablas correspondientes a tres de los diez elementos de la comunicación literaria analizados. Dos corresponden al nivel intratextual: el personaje y la temporalidad. El personaje se ubica en el nivel de la historia y la temporalidad en el nivel del discurso. El tercer elemento, el soporte, corresponde al nivel extratextual:

HISTORIA CANÓNICA	VARIACIÓN METAFICCIONAL	ESTRATEGIAS	PRINCIPIO-EFECTO	LOCALIZACIÓN TEXTO-ILUSTRACIÓN	INCIDENCIA PARCIAL o STRUCTURAL
II. Personaje					
A. El personaje se muestra como marca según la convención narrativa	A'. El personaje se muestra como artificio	A'.1. El personaje tiene conciencia de ser personaje A'.2. El personaje se desdobra en varios niveles de la comunicación A'.3. El personaje se disuelve y pierde la coherencia individual A'.4. El personaje proviene de otro contexto	A'.1. Cortocircuito -Indeterminación A'.2. Cortocircuito A'.3. Explosión A'.4. Explosión		

La Aprehensión de la Fecundidad Mágica en los Cuentos

Alejandro Tejedor Vergé
Olga Becerra Pérez

Servicio Municipal de Archivos y Bibliotecas (Alcalá de Henares)
altever2002@yahoo.es

HISTORIA CANÓNICA	VARIACIÓN METAFICCIONAL	ESTRATEGIAS	PRINCIPIO-EFECTO	LOCALIZACIÓN TEXTO-ILUSTRACIÓN	INCIDENCIA PARCIAL o ESTRUCTURAL
VI. Temporalidad A. Estructura temporal convencional en la que el tiempo del enunciado predomina sobre el tiempo de la enunciación	A'. Se vulnera la estructura temporal convencional	A'. 1. El tiempo de la enunciación cobra importancia ante el tiempo del enunciado A'. 2. Introducción del tiempo de la lectura A'. 3. Discordancias entre el tiempo del enunciado y el de la enunciación	A'. 1. Explosión A'. 2. Cortocircuito A'. 3. Indeterminación		

Resumen:

De forma esquemática se analizan y describen las etapas que llevan al protagonista de los cuentos maravillosos a adquirir su condición o cualidad de héroe o heroína de los mismos, hecho que tiene lugar con la *Aprehensión de la Fecundidad Mágica*, "sentido maravilloso" que permite captar la realidad total al participar simultáneamente del mundo familiar mostrado en tales narraciones populares, reflejo muy particular de nuestra dimensión física, y el mundo del Todo-Posible, con su peculiar manera de hacer las cosas.

Los personajes de los *Cuentos de niños y del hogar*, de los hermanos Grimm, se muestran ante el lector tal cual son, desde la verdad de la Fecundidad Mágica, para explicarnos el significado y consecuencias de SENTIR-SE HÉROE, para explicarnos por qué son unos y no otros los que afrontan con decisión el laborioso y sacrificado camino del CON-SENTIMIENTO, del A-SENTIMIENTO, del PRE-SENTIMIENTO, superando el quietismo del RE-SENTIMIENTO, propio de aquellos -los antihéroes- que no han sido capaces de superar el SENTIR-SE diferentes.

En ciertas ocasiones los cuentos maravillosos pueden ser para nosotros una benéfica medicina. Este trabajo de investigación trata de mostrarnos la dosis adecuada de Fecundidad Mágica para hacernos SENTIR auténticos héroes y heroínas de nuestra vida cotidiana.

Palabras clave: cuentos maravillosos, Grimm, héroe/heroína, sentimientos

Abstract

In this article we aim to describe and analyse the different stages leading the main characters of fairy tales to acquire their condition of hero/heroine. This process is undertaken by means of what we call "the perception of Magic Fecundity", a magical sense which allows to get the complete reality because it comprises both the well-known world of narrations - which mirrors our physical dimension - and the world of the Would-Be-Possible, with its peculiar way of doing things.

HISTORIA CANÓNICA	VARIACIÓN METAFICCIONAL	ESTRATEGIAS	PRINCIPIO-EFECTO	LOCALIZACIÓN TEXTO-ILUSTRACIÓN	INCIDENCIA PARCIAL o ESTRUCTURAL
VIII. El soporte A. No se utiliza como un elemento narrativo	A'. Se utiliza como un elemento narrativo	A'. 1. El soporte o una alteración en él se convierte en un elemento de la narración A'. 2. El soporte de la ficción se representa físicamente	A'. 1. Cortocircuito A'. 2. Cortocircuito		