

M<sup>a</sup> del Mar Ruiz Domínguez

mmruiz@ual.es

Universidad de Almería

(Recibido 4 abril 2012/

Received 4<sup>th</sup> April 2012)

(Aceptado 1 junio 2012/

Accepted 1<sup>st</sup> June 2012)

# Metalepsis e hipertextualidad: análisis de los procesos metaficcionales en dos álbumes ilustrados

*METALEPSIS AND HYPERTEXT: ANALYSIS  
OF THE METAFICTIONAL PROCESSES IN  
TWO PICTUREBOOKS*

## Resumen

En este trabajo se realiza un análisis de dos álbumes metaficcionales, *Cuidado con los cuentos de Lobos* escrito por L. Child e *Interrupting Chicken* de E. Stein, con el fin de descubrir las posibilidades que poseen para la formación lecto-literaria de los jóvenes lectores. Para ello se analizan dos estrategias que se encuentran presentes en este tipo de textos y que permiten cuestionar el funcionamiento de la obra literaria: la metalepsis y la hipertextualidad. En este trabajo se realiza un exhaustivo análisis de los tipos de la metalepsis a partir de los planteamientos de la *Teoría de la narración paradógica*, y se analiza la relación que mantiene con la hipertextualidad y con los intertextos a los que se remite. Mediante estos mecanismos presentes en los álbumes metaficcionales, se promoverá la activación de la conciencia metaliteraria de los jóvenes lectores por cuanto descubrirán, y cuestionarán, la ruptura de las convenciones de los textos infantiles tradicionales.

**Palabras clave:** metaficción, literatura infantil, metalepsis, hipertexto, álbum ilustrado.

## Abstract

In this work, we analyze two picturebooks, *Beware of the Storybook wolves* written by L. Child and *Interrupting Chicken* written by E. Stein, in order to discover the possibilities that they have for young readers reading and literary training. For this reason, we analyze two strategies that are present in this type of text and allow to question the functioning of the literary work: metalepsis and hypertextuality. In this work we realized an exhaustive analysis of the types of metalepsis from approaches to the Theory of paradoxical narration, and we discuss the relationship between metalepsis and hypertextuality. Through these mechanisms present in the picturebooks promote activation of metaliterary consciousness of young readers because they discover, and question, the breakdown of the conventions of traditional children's texts.

**Key words:** metafiction, children's literature, metalepsis, hypertextuality, picturebooks.

## 1. Introducción

Entre las investigaciones sobre la adquisición de la competencia literaria de los jóvenes lectores que se están realizando en la actualidad, los álbumes ilustrados ocupan un lugar destacado por cuanto son textos multimodales en los que se produce una fractura de los elementos que han definido las convenciones de los cuentos tradicionales (Amo, 2009). Son textos en los que se cuestiona

“el espacio y el tiempo de la narración, el papel del autor y del lector, los procedimientos de modalización narrativa, –la voz, el punto de vista...–, los personajes, el valor narrativo del argumento, la función del lenguaje, la linealidad de la estructura narrativa, la *mimesis*, etc.” (Amo y Ruiz, 2010: 58).

Frente al texto literario convencional que tiende a ocultar sus técnicas de construcción con el fin de crear el efecto de inmersión en la historia por parte del lector, en los álbumes se pone al descubierto la naturaleza ficticia del texto, su estructura y su funcionamiento.

Muchos de los fenómenos metaficcionales que se producen en los álbumes, aunque no exclusivos de su época (Amo y Ruiz, 2010: 57), son reflejo de las tendencias que se producen en los textos literarios posmodernos (Pantaleo, 2010), es decir, los álbumes son producto de su tiempo. La multiplicidad de significados (indeterminación, ambigüedad, discontinuidad), de alusiones intertextuales (citas, referencias a otros textos, yuxtaposición con otros textos, etc), con una subversión a las normas establecidas (parodia, ironía y sarcasmo) son rasgos que comparten con los textos posmodernos (Sipe, 2008: 31).

Los álbumes metaficcionales son textos, por tanto, que facilitan la ruptura de la frontera entre realidad y ficción (Waugh, 1984), provocando la transgresión ontológica de niveles narrativos (McHale, 1987), el descentramiento y la pluralidad de voces con el propósito de desmontar la lógica del discurso único y del principio de no contradicción y la subversión de los recursos de representación literaria de la realidad (Hutcheon, 1989).

Por otra parte, si la activación de los conocimientos metaliterarios del lector depende de las características del texto objeto de recepción (el género, el estilo, la intencionalidad, el modo de elaboración del uso literario de la lengua, etc.) y si este se convierte en un sólido pilar que sirve de apoyo al desarrollo de la comprensión lectora (Meek, 2001), resultaría esencial seleccionar y ofrecer a los estudiantes textos literarios metaficcionales entre cuyos principios se encuentre la intención de fracturar los elementos que han definido las convenciones de la tradición literaria: su propia naturaleza exige al receptor, por un lado, explorar el sistema de normas del código literario aprendidas a lo largo de toda su experiencia lectora y, por otro lado, frustrar las expectativas convencionales del lector, obligándolo a encarar su responsabilidad en la lectura que está haciendo. En este sentido, este trabajo se inscribe en una línea de investigación fructífera en el mundo anglosajón (McClay, 2000; Sipe, 2008; Sipe & Pantaleo, 2008; Nikolajeva, 2005; Arizpe & Styles, 2004; Lewis, 2001 y Pantaleo, 2006, 2010), cuyos trabajos están enfocados al estudio de los recursos utilizados por los álbumes metaficcionales.

## 2. ¿Qué es la metalepsis?

Genette señala que la metalepsis es un mecanismo narrativo consistente en la “intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o inversamente” (Genette, 1989a: 290). Se trata de un recurso característico de la literatura posmoderna ya que, a pesar de que se haya recogido en textos de todas las épocas, no es menos cierto que es una tendencia que se acentúa en la práctica narrativa de los últimos tiempos como consecuencia de la necesidad de cuestionar precisamente el proceso de creación literaria, por un lado, y los límites entre ficción y realidad, por otro<sup>1</sup>. Malina señala que la metalepsis proporciona

1 Pero, además, es un fenómeno que fractura otros niveles jerárquicos, y no solo el verdadero (desde un punto de vista ficcional), sino también el visual, el cinematográfico o incluso el lógico-matemático (Ryan, 2004).

"an apt tool for depicting and enacting some of the key philosophical reconceptualizations of postmodernity" (2002: 2).

A partir de Genette (1989a, 2004), los principales trabajos que se han ocupado del análisis de los diferentes tipos de metalepsis proceden de las investigaciones realizadas por Ryan (2001, 2004), Fludernik (2003) y el Grupo de Investigaciones Narratológicas de la Universidad de Hamburgo<sup>2</sup>. Ryan, para explicar el concepto de metalepsis, recurre a "the metaphor of the stark" (2004: 439) y señala que la metalepsis es una operación que desafía la estructura de capas de una historia. A su vez, precisa que la metalepsis retórica, definida por Genette (1989a), se recoge en la literatura anterior al siglo XX y se caracteriza porque "interrupts the representation of the current level through a voice that originates in or addresses a lower level, but without popping the top level from the stark" (Ryan, 2004: 441).

Frente a esta metalepsis en la que se producirían incursiones de una voz en otro nivel pero sin llegar a fracturarlo, la metalepsis propia de la dominante ontológica posmoderna definida por McHale (1987: 120) se abre paso entre niveles que resultan "enredados"<sup>3</sup> puesto que "ontological metalepsis opens a passage between levels that results in their interpenetration, or mutual contamination" (Ryan, 2004: 442).

Hasta ese momento, la invasión de los niveles narrativos había sido realizada por el ente narrativo jerárquicamente superior, es decir, el autor implícito representado, mientras que los personajes no se daban cuenta de su presencia o la asumían pasivamente. En la literatura posmoderna se invierten estos términos de transgresión, es decir, se rompen las reglas deliberadamente para que los elementos narrativos de niveles inferiores salten descaradamente de un nivel a otro. Se trataría de una ruptura de la organización jerárquica (niveles) de los elementos que conforman el mundo ficcional de manera que ninguno sería superior o inferior con respecto a los demás.

Por su parte, Fludernik, a partir de la clasificación que establece Genette<sup>4</sup> y de la distinción de Ryan, señala cuatro tipos de metalepsis:

- "Type 1 (Virgi has Dido die): <authorial> metalepsis.
- Type 2 (narrador moves into story with narratee): ontological metalepsis 1: narratorial metalepsis.
- Type 3 (narratee/protagonist exchange): ontological metalepsis 2: lectorial metalepsis.
- Type 4 (while-formula): rethorical metalepsis or discourse metalepsis" (Fludernik, 2003: 389).

Y precisa que la metalepsis "is then no longer a rare, rather marginal phenomenon of narrative texts and a negligible minor term within the architecture of narratological typology" (Fludernik, 2003: 396).

A partir del concepto de *narración paradójica* entendido como el mecanismo que "revela lo contradictorio de la narración según la *doxa* o las formas tradicionales de narrar" (Lang, 2006: 25), el

---

2 Este grupo, constituido en 2001, está representado por los estudios de N. Grabe, S. Lang, y S. Schlickers, entre otros, bajo la dirección de Klaus Meyer-Minnemann.

3 D. Hofstadter señala que "A Tangled Hierarchy occurs when what you presume are clean hierarchical levels take you by surprise and fold back into a hierarchy-violating way" (1980: 691).

4 Fludernik descarta la *metadiégesis* reducida o *seudodiégesis* que consiste en la ruptura de la narración convencional a cargo de un narrador ficticio no representado, que es suplantado al comienzo y al final del relato por un narrador representado, y que utiliza la segunda persona para apelar al protagonista de la historia, "because I do not consider it to be properly metaleptic" (Fludernik, 2003: 388).

grupo de Hamburgo<sup>5</sup> ha establecido una clasificación detallada de los mecanismos de infracción. Estos recursos consistirán bien en la anulación de los límites de la narración –sinepsis y epanalepsis–; bien en la transgresión de los límites –metalepsis e hiperlepsis– tanto en el plano de la historia como en el del discurso y en una relación horizontal y/o vertical. Mediante la anulación de los límites y a través de la transgresión o ruptura se cuestionan las convenciones narrativas, de las que el pacto narrativo y el principio mimético forman parte (Lang, 2006: 30-44).

Frente a Genette que, como hemos señalado anteriormente, reserva el término de *metalepsis* para las transgresiones de niveles narrativos, la *Teoría de la narración paradójica* también concibe esta figura para indicar las transgresiones de los límites de orden ontológico (Lang, 2006: 39), es decir, las incursiones de los elementos del mundo narrado en el mundo de la narración. Las rupturas se podrían producir, por tanto, en el ámbito del discurso –transgresiones de límites entre niveles narrativos o diegéticos– y en el de ámbito de la historia –transgresiones de límites entre niveles ontológicos– (vid. Cuadro 1):

- en una relación horizontal, es decir, cuando los elementos aparecen en el plano del discurso y/o en el plano de la historia del mismo relato y/o de otro(s) relato(s) paralelo(s) situado(s) al mismo nivel diegético y/u ontológico (Lang, 2006: 39);
- como vertical, esto es, cuando los elementos aparecen en el plano del discurso y/o en el plano de la historia de otro(s) relato(s) situado(s) a un nivel diegético y/u ontológico inferior o superior a su propio nivel (Lang, 2006: 39).

Cuadro 1. *Formas de la metalepsis según los criterios de la Teoría de la narración paradójica*

Relación Lugar	Horizontal/ Vertical	Ejemplos	
Discurso (transgresiones de límites entre niveles narrativos o diegéticos)	Metalepsis <ul style="list-style-type: none"> <li>• ... del autor</li> <li>• ... del lector</li> <li>• ... del narrador</li> <li>• ... del narratario</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El autor de un relato factual se convierte en el autor de un relato de ficción.....</li> <li>• El lector es protagonista de la historia narrada .....</li> <li>• El narrador se ficcionaliza como "autor".....</li> <li>• El narrador extradiegético irrumpe en el relato que está contando.....</li> <li>• El narratario es el protagonista del relato .....</li> </ul>	<i>Lobos</i> (Gravett) <i>Lobos</i> (Gravett) <i>An undone fairy tale</i> (Lendler and Martin) <i>"El pollo rollo" El apestoso hombre queso...</i> (Scieszka and Smith) <i>Interrupting Chicken</i> (Stein)
Historia (transgresiones de límites entre niveles ontológicos)	Metalepsis <ul style="list-style-type: none"> <li>• ... de los elementos o actantes del mundo narrado</li> <li>• ... del personaje (narrado)</li> <li>• ... de la acción o de la estructura proposicional</li> <li>• ... de la estructura ontológica del mundo narrado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El personaje (narrado) se escapa de la historia y dirige a su narrador.....</li> <li>• Los personajes narrados hablan del "autor".....</li> <li>• El personaje narrado aparece en el mundo de la narración.....</li> <li>• El personaje narrado se revela como su propio autor.....</li> <li>• El personaje narrado se revela como el propio autor.....</li> <li>• El personaje cambia de historia....</li> <li>• Se entrecruzan secuencias de la acción del nivel de la narración y con las del nivel de lo narrado</li> </ul>	<i>"Pantaloncitos rojos" El apestoso hombre queso...</i> (Scieszka and Smith) <i>"La gallinita roja" El apestoso hombre queso...</i> (Scieszka and Smith) <i>Lobos</i> (Gravett) <i>"La gallinita roja" El apestoso hombre queso...</i> (Scieszka and Smith) <i>Chester</i> (Watt) <i>Los tres cerditos</i> (Wiesner) <i>An undone fairy tale</i> (Lendler and Martin)

Fuente: Lang, 2006: 39-41.

5 Esta propuesta se desarrolló entre 2001-2004.

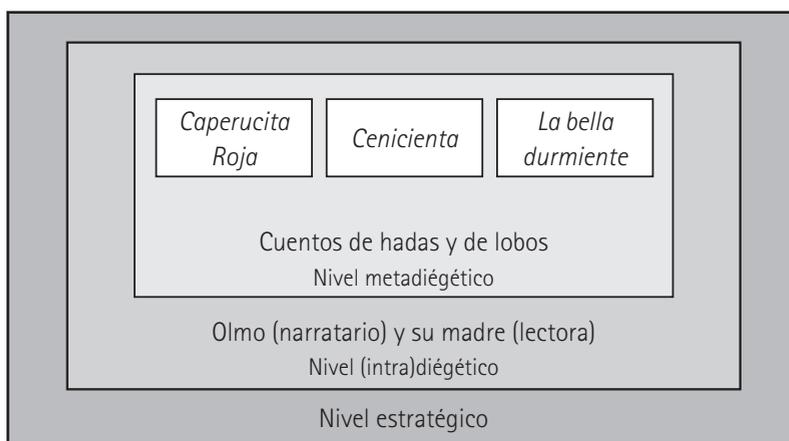
### 3. Las transgresiones de los límites narrativos en dos álbumes ilustrados

En el trabajo que nos ocupa vamos a detenernos en el análisis de los casos de metalepsis de dos álbumes metaficcionales para jóvenes lectores por cuanto pretendemos, por una parte, destacar los procesos mediante los cuales la metalepsis provoca la ruptura de los límites entre ficción y realidad y, por otro, evidenciar el sentido que adquieren estas transgresiones en las historias que se relatan y cómo, en estos textos, la comprensión requiere además de la apropiación de las conexiones intertextuales que se producen como consecuencia de las transgresiones entre niveles narrativos.

#### 3. 1. Primer álbum: Cuidado con los cuentos de lobos

Este álbum, escrito e ilustrado por Lauren Child, ganador de la Kate Greenaway en 2000, cuenta las peripecias que pasa su protagonista cuando por un descuido de su madre queda en la oscuridad de la noche uno de sus cuentos sin cerrar. Olmo de repente siente un par de presencias extrañas que rodean su cama. Cuando enciende la luz, comprueba que dos lobos de cuentos se han escapado y amenazan con comérselo. La historia transcurre en tres niveles narrativos diferentes (vid. Imagen 1): el nivel extradiegético en el que se encuentra el narrador; el nivel diegético en el que encontramos a Olmo y a su madre y el nivel de procedencia de los lobos hambrientos, el metadiégético.

Imagen 1. Niveles narrativos en el álbum *Cuidado con los cuentos de lobos*



En la página par de la primera apertura<sup>6</sup> (la página de derechos) encontramos la imagen de Olmo junto a su madre leyendo el cuento de *Caperucita Roja* y, en la página impar, debajo de una de las escenas de este relato, el narrador extradiegético presenta a los protagonistas y a los cuentos de lobos de la literatura infantil tradicional. Como comprobaremos a lo largo de este álbum, y mediante la ruptura de los niveles narrativos, Child juega con alusiones, citas, personajes, escenas de cuentos tradicionales puesto que, tal como precisa el profesor Mendoza, todo texto literario "se crea sobre un ensamblaje de referencias que vinculan la nueva producción con otras creaciones literarias y culturales anteriores" (Mendoza, 2008: 19-20).

6 Para facilitar el comentario del contenido de los álbumes, y debido a que estos no tienen numeración de página, he numerado las aperturas de cada doble página a partir de la portada del libro.

Por supuesto Olmo siempre comprueba que los cuentos queden bien cerrados al terminar porque "hay un lobo dentro". Pero, en la tercera apertura la trama se complica, uno de los cuentos ha quedado abierto y en la oscuridad de la noche Olmo siente que hay alguien más en su habitación. En la apertura cuarta, nuestro protagonista se encuentra con dos lobos que le acechan con ganas de comérselo. Se trata del "lobo grande del cuento" – con esta apelación, el lector tendrá que activar su intertexto lector para recordar el hipotexto de procedencia- y del "lobito del parche en un ojo" – y en esta ocasión deberá movilizar su intratexto para identificar a este personaje que ha aparecido en un cuento que nuestro protagonista tenía en sus manos en la apertura segunda. En esta apertura se documenta la primera *metalepsis vertical de los actantes del mundo narrado* en el plano de la historia (Lang, 2006: 40) puesto que dos lobos de los cuentos que Olmo estaba leyendo se han escapado del nivel metadieético al nivel intradieético en el que Olmo y su madre conviven, cambiando de estatus ontológico. De esta manera dos *seres ficticios* de estos relatos de repente se han convertido en *seres reales* que perseguirán a Olmo con intenciones no demasiado buenas. Pero también el tiempo y el espacio han quedado en suspenso en el instante en el que los personajes pueden pasar de un marco narrativo a otro y viceversa sin que los mundos narrados se desvanezcan.

Esta violación de la presuposición narrativa de la independencia del mundo narrado respecto al mundo de la narración queda, además, reflejada no solo en el texto e ilustraciones de esta apertura sino también en la tipografía utilizada para indicar las intervenciones de los intrusos procedentes del mundo de la ficción.

En la apertura sexta, Olmo necesita una tarta de gelatina que calme el hambre que sentían los lobos: "De repente se fijó en el libro de cuentos de hadas que había estado hojeando la noche anterior. Lo había dejado abierto por la página que la princesa aburrida se quedaba dormida en su fiesta de cumpleaños".

De nuevo tiene ante sí la solución, debe traspasar el nivel narrativo y colarse en el cuento de *La bella durmiente* que el lector deberá identificar por los indicios que se perciben en la imagen de esta página: dos princesas dormidas, en clara referencia intertextual. La apertura séptima nos sorprende con una *anulación de límites entre niveles narrativos puesto que el narratorio* (Olmo) se cuela en el *mundo narrado* (el cuento de hadas que había estado leyendo) y se convierte en personaje de esta ficción (Lang, 2006: 41). La intrusión unilateral de un personaje de la diégesis en la metadiégesis artística (obra dentro de la obra) rompiendo la barrera que habitualmente separa un nivel de narración de otro se aprecia con claridad en la imagen de esta apertura: las manos de Olmo (personaje del nivel de la narración) aparecen acercándose a la tarta de gelatina (objeto del mundo narrado). Pero, en este mundo de soñadoras, hay alguien despierto que presencia la incursión de Olmo, el hada malvada que odiaba a los niños pequeños sobre todo "después de saber lo que aquellos mocosos de Hansel y Gretel habían hecho a la pobre e indefensa bruja". Con alusiones intertextuales de este tipo, que se localizarán a lo largo de todo el álbum, en las que se parodian los textos canónicos se pretende quebrantar "los conceptos tradicionales de texto, originalidad, autor... y se impulsa una narrativa narcisista, especular, que busca evidenciar o hacer explícitos sus propios mecanismos creativos" (Amo, 2009: 40).

Una nueva transgresión de límites entre niveles ontológicos se produce en la apertura octava. De nuevo en esta ocasión se recoge una *metalepsis vertical de los actantes del mundo narrado* en el plano de la historia (Lang, 2006: 40) en el momento en el que la bruja malvada del *cuento de hadas* salta las barreras narrativas para incorporarse al nivel diegético e increpar a los lobos: "¿No veis que el niño os está tomando el pelo? Los niños pequeños son el aperitivo y la tarta de gelatina es el postre". Es una transgresión del orden ontológico puesto que un personaje ficticio salta al *nivel real* y dialoga con

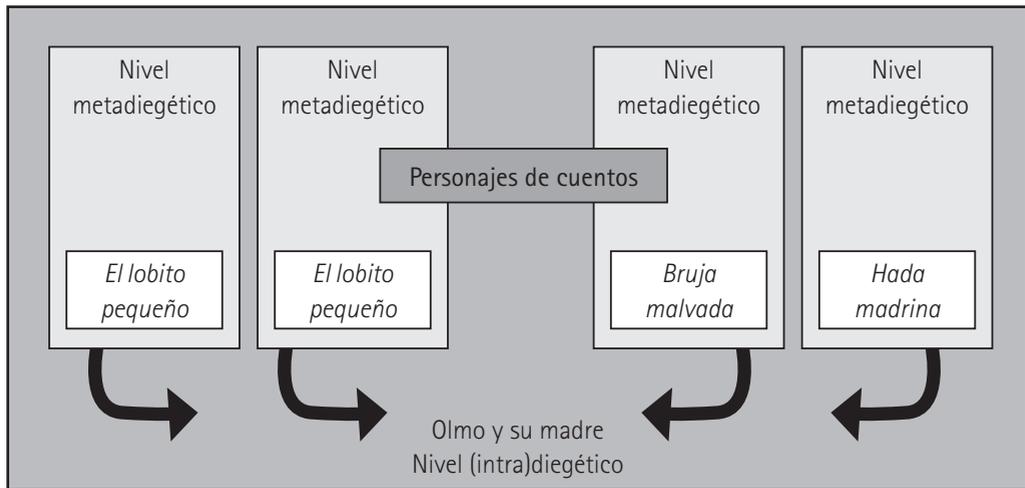
dos personajes ficticios que, a su vez, han transgredido las mismas normas. La frontera entre el *mundo ficticio* y el *mundo real* se subvierte en el momento en el que hadas malvadas y lobos hambrientos comparten el nivel primario, el mundo espacio-temporal de Olmo y su madre. Esta violación de los límites espaciales queda acentuada, una vez más, por la tipografía empleada: las intervenciones del hada malvada se indicarán con una letra más elaborada y rebuscada. Y cuando el hada finalizó su arenga "volvió a meterse en el libro y lo cerró desde dentro de un portazo". Con esta despedida cómica y divertida se evidencia la vuelta al nivel de lo narrado, *que se supone ficticio*, y del que proceden muchos de los personajes que se encuentran en el nivel primario de la narración. Esta sorpresa que producen los trasvases de niveles narrativos los explica Hofstadter de manera muy certera al precisar que "occurs whenever, by moving upwards (or downwards) through the levels of some hierarchical system, we unexpectedly find ourselves right back where we started" (1980: 10).

Las cosas para Olmo se han puesto complicadas en la apertura novena, los lobos se sienten hambrientos y enfadados. Nuestro protagonista debe idear una nueva estrategia para escapar: "agarró el cuento de hadas, buscó la página donde estaba el hada madrina y lo agitó con tanta fuerza que ésta salió disparada del libro". Un nuevo personaje entra en la escena del relato primario mediante la transgresión de niveles ontológicos desmontando otra vez la posible ilusión ficcional y enredando las jerarquías narrativas puesto que "ontological levels will become entangled when an existent belongs to two or more levels at the same time, or when an existent migrates from one level to the next, causing two separate environments to blend" (Ryan, 2004: 442). Se trata de una *metalepsis vertical de los actantes del mundo narrado en el plano de la historia*. Y de nuevo las intervenciones de este personaje, el hada madrina, aparecerán con una tipografía más pequeña y redondeada que la utilizada para los otros actantes. Por otra parte, en la página impar de esta apertura se pretende activar el juego intertextual de los jóvenes lectores cuando el hada madrina al recriminar a los lobos apela sucesos ocurridos en otros relatos "No dejáis de dar problemas... que si derribáis casas de un soplido, que si os coméis a la gente... sin otro motivo porque os viene en gana". Con la irrupción de personajes (Hada madrina, lobo feroz, lobito del parche en un ojo) y sucesos procedentes de relatos tradicionales se está cuestionando el comportamiento de estos protagonistas a la vez que nos remiten a sus respectivos hipotextos. Esta incursión en un mismo nivel narrativo de protagonistas de diferentes relatos canónicos no hace sino acentuar el carácter metaficcional e intertextual de este álbum. No obstante, no debemos olvidar que "la comprensión de este tipo de reelaboraciones necesita de la competencia literaria y del intertexto lector para evocar y poner en conexión el nuevo texto con los hipotextos de referencia que incorpora" (Mendoza, 2008: 18).

El hada madrina ha convertido a uno de los lobos (el del parche en el ojo) en bailarina en la décima apertura. Estamos en el nivel intradieгético y mediante esta transformación se ridiculiza -y, a la vez, desmitifica- a este personaje de los cuentos tradicionales. Incluso la misma hada se sorprende de la metamorfosis ocurrida y afirma "pero si este vestido era para Cenicienta". En este sentido, Genette (1989b: 432-439) denomina *transvaloración* al mecanismo que supone un cambio axiológico en el valor atribuido a las acciones, actitudes o sentimientos de un personaje o estereotipo de los cuentos infantiles: Cenicienta no acude al baile, el lobo se convierte en princesa. Pero las parodias de estos arquetipos no surgen únicamente con el propósito de hacerlos más próximos a los lectores y cuestionar el papel que tradicionalmente se les ha asignado, sino que también es "una manera de expresar la autorreferencialidad, la idea de la literatura como tema narrativo. La parodia, por consiguiente, es consustancial a la escritura metaficcional" (Amo y Ruiz, 2010: 64).

Y el hada dirigiéndose a Olmo exclama: "Precisamente me sacaste del libro en el momento en el que la iba a enviar al baile". Esta nueva referencia al mundo *ficticio* de procedencia incide aún más en esta transgresión entre niveles ontológicos, del mundo narrado al mundo de la narración.

Imagen 2. Esquema de las transgresiones de límites entre niveles ontológicos que se producen en el álbum *Cuidado con los cuentos de lobos*



La complejidad narrativa se ha ido incrementando (vid. Imagen 2) con estas transgresiones, oscureciendo la frontera el mundo desde el que se narra y el mundo que se narra (Genette, 1989a: 236). Lobos, lobitos, hadas buenas y malas se escapan al encuentro de Olmo en el *nivel real* y el trasvase de éstos de un nivel a otro hace aún más patente la estructura por capas –"stark"–, que Fludernik (2003) utiliza para definir la ruptura de los niveles narrativos.

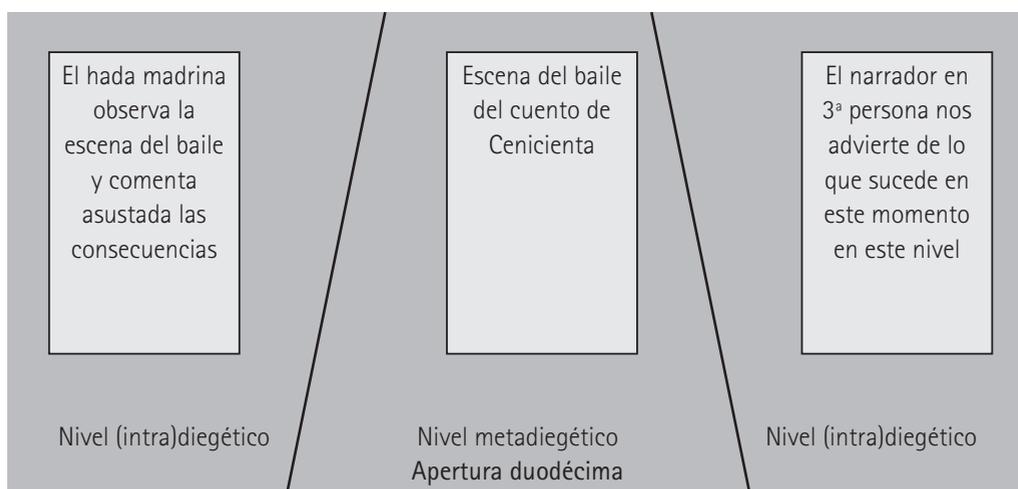
La apertura undécima aparece cargada de humor e ironía puesto que se vuelven a cuestionar los arquetipos de los cuentos tradicionales. En la página par de esta apertura descubrimos al lobito del parche en el ojo mirándose al espejo –nueva referencia, en esta ocasión, a un objeto mágico presente en los relatos infantiles– y se encuentra tan atractivo con su traje de bailarina "que saltó dentro del libro de cuentos de hadas y se fue al baile". Por las pistas intertextuales, los jóvenes lectores descubrirán que se trata del baile del cuento de *La Cenicienta*. Y esta alteración de los límites entre niveles ontológicos resulta muy interesante por cuanto, por un lado, se produce una *metalepsis vertical de un personaje ficticio* que se traslada del nivel intra- al metadieгético y, por otro, si nos fijamos en el mundo de procedencia del mismo, descubriremos que además se ha originado una *metalepsis horizontal del personaje* (Lang, 2006: 40) puesto que un actante (este lobito) que pertenece a un relato de un nivel inferior se ha trasladado a otro relato del mismo nivel narrativo e incluso ha asumido un nuevo rol.

Por otra parte, en esta apertura se revela por primera vez una *metalepsis vertical de la acción de carácter ontológico* puesto que "diferentes secuencias de la acción al nivel de la narración y de la acción al nivel de lo narrado se entrecruzan" (Lang, 2006: 41). Un hipertexto nuevo se ha generado como consecuencia de estos trasvases y rupturas de las fronteras de niveles narrativos: el lobito con su traje de bailarina será en este nuevo relato la princesa del baile. Mientras Olmo asistirá sorprendido

como narratario, por un lado, y como autor *ficcional*, por otro, a las consecuencias de sus acciones y de las intromisiones de estos personajes procedentes del *mundo de ficción*.

Las fronteras entre las acciones de los dos niveles narrativos (intradiegético en el que se encuentra el hada madrina, Olmo y el lobo feroz de Caperucita, y el metadieético en el que vemos al príncipe bailando con el lobito vestido de bailarina) se difuminan en la apertura duodécima (vid. Imagen 3). El tiempo y el espacio se han detenido y convergen de manera simultánea en dos escenas que pertenecen a dos niveles narrativos diferentes. En esta ocasión, y debido a la naturaleza multimodal de los álbumes, los dos niveles narrativos se expresan mediante el uso de dos sistemas de signos diferentes: el visual para indicar la acción que está sucediendo en el nivel metadieético y el verbal para el nivel intradieético.

Imagen 3. Esquema de los niveles narrativos de la apertura duodécima



En la decimocuarta apertura, el hada madrina convertirá al lobo feroz en un gusanito y lo envía de nuevo "al cuento de los lobos". Un nuevo hipertexto ha surgido cuando este personaje transformado se ha reincorporado a su nivel narrativo de procedencia. Por su parte, el hada madrina cansada de su rol y, como si se tratara de un personaje real, decide tomarse unas vacaciones: "iré a un lugar que esté bien lejos de la realeza". Finalmente, y tras este aparente caos, todo volverá a su orden aunque, como hemos visto en el relato, con algunos cambios. Porque a pesar de que la metalepsis niegue las fronteras narrativas, también es cierto que limitará su desestabilización a determinados tipos de oposiciones "it does not throw the fictional world into complete chaos" (Ryan, 2004: 444). Así por ejemplo, un personaje podrá transgredir un nivel narrativo y pasar de uno a otro pero no permanecer de manera simultánea en los dos mundos.

El análisis detallado de las transgresiones narrativas que se recogen en este álbum ha revelado que la violación de los límites ontológicos que se producen inciden y cuestionan las convenciones sobre las que se construyen las narrativas. Los personajes cuestionan su naturaleza ficcional al llamar la atención sobre su procedencia y su comportamiento: "Bueno, la verdad es que estaba un poco harta de vivir dentro de un libro, y de conceder deseos a princesas mimadas". Se juega, por tanto, con el proceso de construcción del texto. Los personajes *ficticios* que rompen las fronteras narrativas

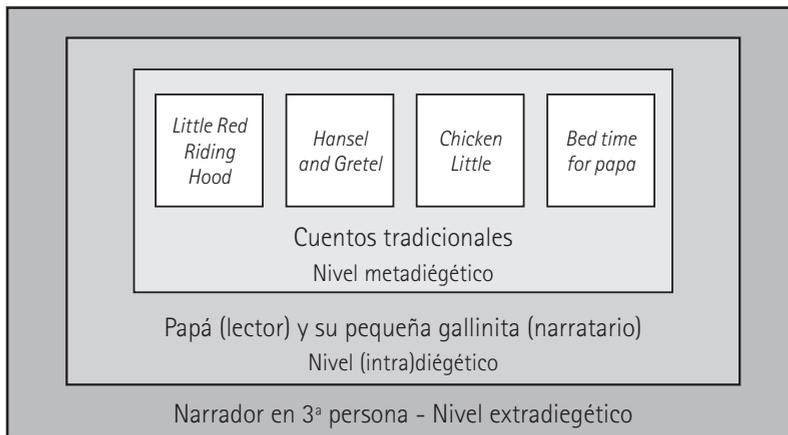
junto con Olmo convertido en un espectador intradieгético y personaje metadieгético han cooperado activamente, con sus intervenciones, en las estrategias textuales de la narración.

Pero, además, las transgresiones de límites entre niveles ontológicos han favorecido el cuestionamiento de los valores y clichés de los personajes de relatos tradicionales y una subversión de las normas y valores establecidos en la literatura canónica. Para ello no sólo se han ridiculizado las historias que allí suceden sino que también se han otorgado nuevos papeles a los protagonistas de las mismas y todo ello como consecuencia del trasvase de los personajes del nivel narrado al de la narración y de las reacciones de Olmo (narratario de las historias que su madre le lee).

### 3.2. Segundo álbum: *Interrupting Chicken*

El segundo libro que vamos a analizar es *Interrupting Chicken*, álbum escrito e ilustrado por David Ezra Stein, publicado en 2010 y premiado con la Medalla Caldecott Honor en 2011. En esta historia se cuentan las dificultades que tiene el papá de una pequeña gallinita para contarle un cuento a su hija antes de irse a la cama. La gallinita no puede evitar la tentación y siempre interrumpe a su padre en el momento de mayor tensión de la historia, pero aun así necesita que le lean un cuento para poder conciliar el sueño. En este álbum se descubren tres niveles narrativos diferentes (vid. Imagen 4): el primero corresponde al del narrador en tercera persona, el segundo nivel –(el intra)dieгético– está ocupado por el padre y su hija y el último nivel corresponde al mundo de los cuentos que está leyendo el papá de la gallinita.

Imagen 4. Esquema de los niveles narrativos el álbum *Interrupting Chicken*



En la cubierta, y bajo el título, los dos protagonistas de este relato aparecen leyendo un libro. La gallina roja interrumpe a su padre y pregunta "This book is called *Interrupting Chicken*, right papa?" Su padre le responde afirmativamente pero le pide que no interrumpa la historia. A partir de este diálogo podemos inferir que estos personajes están leyendo el libro que tenemos en nuestras manos, su propia historia en la que ellos son los protagonistas. Estamos, por tanto, ante un ejemplo de mise en abyme o relato especular. En términos de la *Teoría de la narración paradójica* se trataría de una *epanalepsis vertical del narrador* (Lang, 2006: 37-38), que consiste en la autorreproducción o autoencajamiento de relatos idénticos.

Comienza esta historia con la presentación por parte del narrador extradiegético de los dos protagonistas en el momento de irse a dormir, la gallinita roja y su padre. El padre advierte a su hija en la apertura tercera que le va a leer uno de sus cuentos favoritos pero debe portarse bien y que esa noche no interrumpa la historia, la hija le promete: "I'll be good".

En la apertura cuarta contemplamos una de las páginas del cuento de *Hansel y Gretel*, relato que el papá de la gallinita está leyendo a su hija. Ante nosotros tenemos la escena en la que la bruja intenta engañar a los hermanos: "What lovely children! Why don't you come inside?". Este nivel narrativo se aprecia no sólo por el texto que tenemos delante sino también por las características de las ilustraciones y la tipografía – el tratamiento de las imágenes de las páginas de este cuento en tonos sepia y con un trazo en tinta de color negro más fino reproducen el estilo de los cuentos tradicionales.

En la apertura quinta descubrimos una *metalepsis vertical del narratario* –la gallinita- que aparece en el mundo narrado –escena del cuento de *Hansel y Gretel* (Lang, 2006: 40). De repente la gallinita ha entrado en el nivel metadieético y, en la página par, interrumpe la escena advirtiendo a los dos niños: "don't go in! She's a witch" y de repente se ha convertido en protagonista del cuento. Para indicar que la irrupción de la gallinita supone la intromisión de un personaje de un nivel narrativo diferente, y que además es el lector empírico de este relato, se ha jugado no solo con el tratamiento de esta imagen, que aparece destacada con los colores vivos, sino también con la tipografía utilizada en sus intervenciones, con una letra a mano y descuidada, de mayor tamaño y en un trazo grueso de color negro. Y este narratario que se ha colado en el nivel metadieético se convertirá en un narrador-autor (García Landa, 1998: 320) que resuelve el desenlace de esta historia de una manera muy distinta a la de su hipotexto, puesto que se inmiscuye en los acontecimientos de la narración secundaria. De esta manera, el *narratario* del nivel intradieético (la gallinita), consciente del nuevo rol adquirido, se dirige al lector para finalizar de manera apresurada la historia: "so Hansel y Gretel didn't. The end!". Y curiosamente el texto de este cuento tradicional ya no se puede leer, ha quedado reducido a unas líneas borrosas.

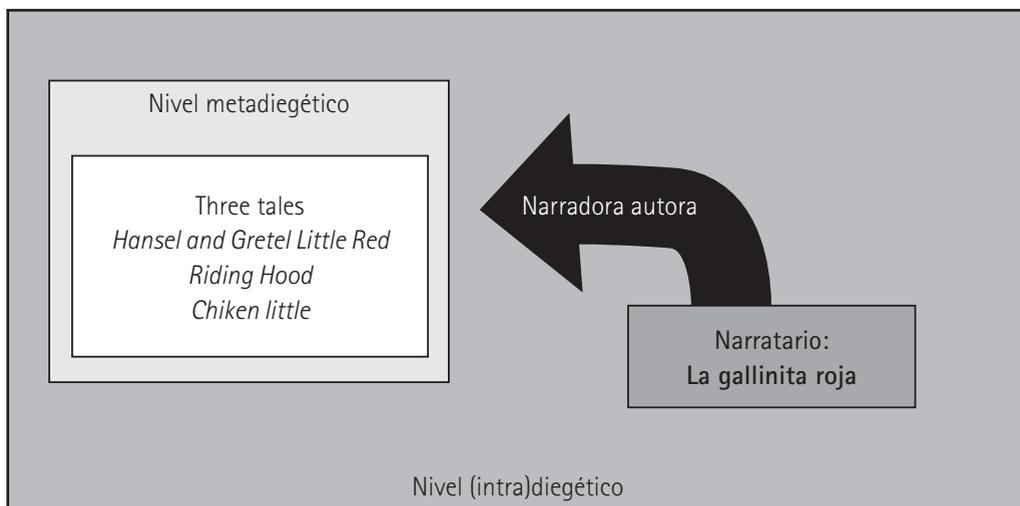
En la séptima apertura descubrimos la escena del cuento de *Caperucita Roja* en la que el lobo se encuentra en el bosque con Caperucita. Al igual que en el cuento de *Hansel y Gretel*, tanto la ilustración como la tipografía de este relato tienen un tratamiento diferente –son formas más cuidadas y tonos más neutros, intentando asemejarse a las ediciones antiguas de los cuentos tradicionales. Pero, en la apertura octava, la gallinita interrumpe esta escena. De nuevo estamos ante una *metalepsis vertical del narratario* –la gallinita- que aparece en el mundo narrado –escena del cuento de *Caperucita Roja* (Lang, 2006: 40). Es la propia gallinita la que, como narradora autodieética se dirige al lector para informarle de que la gallinita saltó y le dijo a Caperucita "Don't talk to strangers!". En la página impar este narratario que se ha introducido en la historia ficticia y convertida en autora resuelve el desenlace: "so Little Red Riding Hood didn't. The end!". Se trata de un narrador-autor poco ortodoxo puesto que, debido a la injerencia no aceptada por parte del progenitor, la gallinita no reproduce los giros gramaticales y léxicos propios de las narraciones tradicionales sino que finaliza el cuento de manera brusca y rápida. En las imágenes de esta página comprobamos que el lobo ha quedado desolado y Caperucita se marcha feliz a casa de su abuelita. También esta vez, la intromisión de nuestra protagonista provoca que el texto canónico desaparezca y apenas queden unas manchas en el lugar en el que antes se podía leer la historia. Y también, en esta ocasión, la imagen en colores vivos de la gallinita contrasta con las tonalidades sepias del cuento tradicional.

En la novena apertura, el padre de la gallinita mira con desesperación, porque "you did it again". Pero la gallinita vuelve a justificar su acción: "but he was a mean old wolf" y vuelve a asegurar que será buena.

Encontramos, en la apertura décima, las páginas de un nuevo cuento tradicional. Esta vez se trata de la escena de *Chicken Little* en la que el pollito va a poner sobre aviso al Ganso Loosey, al pato Lucky, a la Gallina Penny y a toda la granja de que el cielo se va a caer. Tal como ha sucedido con los otros relatos tanto el texto como la imagen aparecen con un tratamiento especial: se ha utilizado una letra de imprenta más pequeña y los tonos suaves presiden las escenas.

En la apertura undécima, la gallinita se entromete en *Chicken Little* para interrumpir a los personajes del nivel metadieético. La gallinita como conocedora de los acontecimientos que van a suceder les advierte: ¡Don't panic! It was just an acorn". Esta alteración en el desenlace de este hipotexto, en el que la gallinita ha irrumpido, provocará que el texto de la versión canónica apenas se pueda leer. Esta intromisión del personaje-narratario del nivel diegético en el nivel secundario supondrá una nueva *metalepsis vertical del narratario* –la gallinita– que aparece en el mundo narrado –en el cuento *Chicken Little* (Lang, 2006: 40). Y, tal como sucede en las *metalepsis* anteriores (vid. Imagen 5), este personaje transgrede los límites y se convierte, por una parte, en narrador del nivel metadieético y, por otro, en autor de una nueva versión de este cuento.

Imagen 5. Esquema de las *metalepsis* verticales del narratario que se dan en el álbum *Interrupting Chicken*



Este narratario del nivel primario pasa a convertirse, en los relatos secundarios, en un narrador intradieético heterodieético, en términos de Genette (1989a), puesto que se trata de un narrador en segundo grado de una historia de la que participa como autor en la resolución de las historias que interrumpe. Mediante estas transgresiones nuestra gallinita, convertida en narrador-autor –y al igual que sucedió con Olmo en el álbum de Child– se ha involucrado en el acto de creación no tanto de los personajes como de los acontecimientos y desenlaces de los tres cuentos tradicionales que se verán alterados.

Pero esta historia no ha terminado, el padre propondrá en la apertura decimotercera que sea ella, la gallinita, quien lea la historia. En la apertura decimocuarta nos encontramos ante las páginas de un cuento muy diferente a los anteriores. Es el relato escrito e ilustrado por la gallinita titulado *Bedtime for papa*. En la página impar leemos este relato: es la historia de una gallinita que se ocupó de su papá, le contó cientos de cuentos y hasta le dio leche caliente pero "he stayed wide awake all". Tanto la tipografía como las imágenes han sido elaboradas por nuestra protagonista convertida, en esta ocasión, en escritora e ilustradora: se trata de una letra infantil, de trazo grueso y poco cuidada, la misma utilizada en sus transgresiones, y de unos dibujos muy sencillos y contruidos con cuatro trazos de ceras de colores. En estas ilustraciones se descubre una referencia intratextual puesto que nos remite a una escena similar que hemos visto en la apertura tercera pero con los roles cambiados, puesto que en esta ocasión el papá está en la cama esperando que su hija le lea un cuento.

En la apertura decimoquinta descubrimos otra doble página del cuento de nuestra escritora presidida únicamente por ilustraciones. Pero curiosamente apenas se pueden apreciar porque los dibujos aparecen aplastados por los ronquidos del padre de la gallinita. De nuevo estamos ante una metalepsis ya que, si nos fijamos, los dos protagonistas del cuento elaborado por la gallinita se asoman asustados y descolocados por la intromisión. Se trata de una *metalepsis vertical de un actante del mundo de la narración* –el padre-narratario– aparece en el mundo narrado –el cuento que ha escrito la gallinita. Es interesante recordar en este punto que los álbumes, por su naturaleza multimodal, obligan al lector a permanecer atento a todas las claves que le ofrecen, incluidas las pistas visuales (Kümmerling-Meibauer, 1999). Y este caso se hace bastante evidente puesto que estos ronquidos no se pueden interpretar únicamente como interrupciones a la lectura de la gallinita sino auténticas intromisiones en el nivel metadieético tal como se aprecia en las reacciones de los personajes de este nivel.

El análisis de este álbum nos ha revelado que en este álbum se incide en el propio proceso de lectura. Por un lado, se ahonda en la idea del lector como verdadero autor de la obra y, por otro, se intensifica su carácter artificial y autoconsciente al mostrar los entresijos de la narración y la posibilidad de alterar los finales de los relatos. La importancia del lector en la apropiación y comprensión del relato queda además acentuada por las transgresiones que se producen entre niveles narrativos del narratario convertido ahora, en el nivel metadieético, en un narrador-autor. La gallinita, consciente de su poder, se dirige de manera explícita al público concluyendo de manera apresurada las historias en las que se ha erigido como creador. Por otra parte, las referencias intertextuales a tres cuentos tradicionales en este álbum no hacen sino reclamar la atención sobre el tratamiento de los respectivos hipotextos. En esta ocasión se alteran los finales de las versiones canónicas y se cuestionan los esquemas de las narrativas tradicionales y el proceso de construcción del texto.

#### 4. Conclusiones

Podemos afirmar, por tanto, que las transgresiones que se producen en estos álbumes, incompatibles con un entorno realista propio de la metalepsis retórica (Ryan, 2004: 444), rompen toda ilusión de realidad, cuestionan la distinción entre ficción y realidad, y desafían a las leyes físicas del mundo en el que vivimos: personajes de cuentos tradicionales que se escabullen a otros relatos, niños perseguidos por los lobos de cuentos que entran y salen de los libros o hadas cansadas de princesas caprichosas, narratarios que interrumpen y cambian las historias a su capricho, y que se enredan y fracturan los

niveles narrativos con total naturalidad. Como señala Patricia Waugh, en este tipo de textos, los personajes, conscientes de su naturaleza ficticia, parece que entran en el mundo real de sus autores para cuestionarlos o para discutir con el lector: "Authors enter texts and characters appear to step into the 'real' world of their authors. Words self-consciously displayed as words appear to get up and walk off the page to haunt the author or argue with the reader" (Waugh, 1984: 102). Mediante estrategias metaficcionales de este tipo en las que se alteran las distinciones tradicionales entre el acto de narrar, el acto de leer y el producto narrado (Spires, 1984: 16) y se plantean las relaciones entre *autor*, *texto* y *lector* se cuestiona el funcionamiento de la obra literaria. El resultado de estos mecanismos es una narrativa que problematiza y cuestiona los límites del "orden ontológico" del mundo narrado mediante la sucesión de hechos contradictorios, la temporalización del espacio y la sustitución de las relaciones causales por contingencias.

Estamos, por tanto, ante texto que, a diferencia de los relatos tradicionales, no extrae su legitimación ni de su "verosimilitud" ni de su coherencia interna, sino del carácter increíble y contradictorio de los hechos narrados y del mismo acto de narrar, una narrativa que, en un gesto narcisista, cuestiona su propia condición de posibilidad al problematizar la narrabilidad y la representabilidad del mundo fáctico (Grabe, et al., 2006). En estos álbumes se incide, mediante estas alteraciones metalépticas, en el mecanismo de creación de un relato dentro de un relato y ello permite que, tal como sucede en *Interrupting Chicken*, se ponga en evidencia al lector y, por ende, al autor en el proceso de creación, ya que se desea destacar la colaboración interpretativa del lector en el proceso de apropiación de sentido de todo texto literario (Eco, 1984: 3).

Por otra parte, este análisis ha puesto en evidencia cómo la metalepsis y las conexiones intertextuales van de la mano en estos álbumes con el propósito de parodiar y fracturar los recursos de la narrativa tradicional infantil. Las transgresiones de niveles ha provocado que personajes, acciones se entrecrucen generando, a modo de patchwork, hipertextos conformados por seres y sucesos acontecidos en otros relatos que ahora adquieren un nuevo sentido. La parodia y el pastiche conviven en estos álbumes y precisamente el mecanismo de la metalepsis ha permitido este encuentro y la reelaboración de nuevos hipertextos a partir de las versiones conocidas. Como hemos visto, en estos álbumes abundan las referencias intertextuales (por alusión, referencia, citación, parodia, imitación de diversos textos) cuyos hipotextos son relatos de la literatura infantil tradicional (*Cenicienta*, *La bella durmiente*, *Caperucita Roja*, *Hansel y Gretel*...). La alteración de los finales de los cuentos tradicionales, la incursión de personajes en el nivel de la narración no hace sino destacar la naturaleza intertextual de los textos metaficcionales, puesto que, tal como señala Kristeva "todo texto es un mosaico de citas" (1969: 85).

No obstante, para que se produzca una apropiación de estos textos por parte de los jóvenes lectores, es necesario que ofrezcan nuevos y sofisticados tipos de respuestas acordes con los requerimientos de estos libros, es decir, que pongan en funcionamiento estrategias receptoras más complejas que las necesarias para los textos literarios convencionales (Sipe, 2008: 32). En este sentido, Pantaleo (2004, 2005) precisa que los álbumes son artefactos que potencian en el lector la búsqueda de un mayor número de relaciones inter- e intratextuales, tejiéndose así una tupida red de conexiones que favorece una lectura semiótica mucho más compleja. Los lectores, por tanto, deberán interactuar con las referencias intertextuales, activando el conjunto de conocimientos y experiencias que mantienen con los hipotextos y que constituyen su repertorio lector para que puedan descubrir las transformaciones que se han producido y sean capaces de reconocerlas para dotar de sentido la lectura.

Pero además, tal como señala Pantaleo, transgresiones narrativas como la metalepsis favorecen la apropiación en los lectores "about different kinds of texts, codes, and conventions, and about writing, reading, and ideology" (2010: 25). El elemento más significativo y relevante de todo proceso interpretativo es la identificación y asociación de los elementos del código literario, es decir, el cómo funciona, las marcas estructurales y recursos literarios de la obra que se lee, en definitiva, al patrón genérico común a otros textos. Pero no se trata únicamente:

"de vincular una obra literaria al género en que se enmarca, sino que se deben reconocer y relacionar los convencionalismos literarios, estéticos y culturales sobre los que se construye el texto y, por consiguiente, su propia naturaleza literaria o su literariedad" (Amo y Ruiz, 2011: 240).

Riffaterre afirma, a este respecto, que "Literariness (...) must be sought at the level where text combine, or signify by referring to other texts rather to lesser sign systems" (1991: 56). En el proceso mismo de recepción, el lector *competente* descubrirá en los álbumes analizados la compleja red de relaciones que existe entre el texto y los textos que le anteceden o le siguen; deberá poner en funcionamiento, además de sus esquemas referidos a las características textuales del género, todos los conocimientos metatextuales en general adquiridos mediante su experiencia lectora. Si el lector no reconociera el architexto y no juzgara el texto en función de los principios que rigen el código literario, no sería posible la lectura literaria; simplemente podría hacer una lectura lineal. Y precisamente para la formación lecto-literaria de los jóvenes lectores, este tipo de álbumes, como los que hemos analizado, son idóneos precisamente por su naturaleza metaficcional. Junto a la activación de la conciencia metaliteraria –que implica el descubrimiento de la ruptura de los esquemas narrativos tradicionales y la puesta en evidencia del propio mecanismo de creación literaria– los álbumes metafccionales les permite tomar conciencia del papel que tienen como lectores en el proceso de recreación del texto (Hutcheon, 1980: 139) a la par que les adiestra en el complejo proceso de recepción intertextual que conlleva la lectura de todo texto literario.

## Referencias bibliográficas

---

### Referencias primarias

CHILD, Lauren (2000). *Cuidado con los cuentos de lobos*. Barcelona: Serres.

EZRA STEIN, David (2010). *Interrupting Chicken*. Somerville, MS: Candlewick Press.

GRAVETT, Emily (2008). *Lobos*. México DF: Castillo.

LENDLER, Ian and MARTIN, Witney (2005). *An undone fairy tale*. New-York: Simon & Schuster Books for Young Readers.

SCIESZKA, Jon (2004). *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos*. Barcelona: Thule.

WATT, Mélanie (2007). *Chester*. Toronto: Kids Can Press.

WIESNER, David (2003). *Los tres cerditos*. Barcelona: Juventud.

### Referencias secundarias

AMO, J. M. de (2009). "El lector modelo en la narrativa infantil: claves para el desarrollo de la competencia literaria", *Textos de Didáctica de la Lengua y de la Literatura*, 51, 29-43.

AMO, J. M. de y Ruiz, MM. (2010). "Metatextualidad: estrategias de creación en la obra de Jon Scieszka". En Mendoza, A. y Romea, C. (Eds.). *El lector ante la obra hipertextual* (pp. 57-67). Barcelona: Horsori.

- AMO, J. M. de y RUIZ MM. (2011). "Identificación de las facetas metaliterarias en la recepción del álbum ilustrado". En Ramos, A. M. y Mociño, I. (Eds.). *Crítica e Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* (pp. 237-257). Vigo/Braga: ANILIJ. / Instituto de Educação - Universidade do Minho.
- ARIZPE, E. y STYLES, M. (2004). *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ECO, U. (1984). *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press.
- FLUDERNIK, M. (2003). "Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode", *Style*. 37(4), 382-400.
- GARCÍA LANDA, J. A. (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- GENETTE, G. (1989a). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GENETTE, G. (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus
- GENETTE, G. (2004). *Metalepsis: de la figura a la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GRABE, N.; LANG, S. y MEYER-MINNEBANN, K.(2006). "De paradojas y paradojas: de un concepto epistemológico a un principio narratológico". En Grabe, N., Lang, S. y Meyer-Minnemann, K. (Eds.). *La narración paradójica normas narrativas y el principio de la transgresión* (pp. 9-18). Madrid: Iberoamericana- Vervuert Verlag.
- HOFSTADTER, D. (1980). *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York: Vintage Books.
- HUTCHEON, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- HUTCHEON, L. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen.
- KRISTEVA, J. (1969). *Semiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (1999). "Metalinguistic Awareness and the Child's Developing Concept of Irony", *The Lion and the Unicorn*, 23, 168-176.
- LANG, S. (2006). "Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica". En Grabe, N. et al. (Eds.) *La narración paradójica normas narrativas y el principio de la transgresión* (pp. 21-47). Madrid: Iberoamericana- Vervuert Verlag.
- LEWIS, D. (2001). *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. London-New York: Routledge-Falmer.
- MALINA, D. (2002). *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus, OH: The Ohio State University Press.
- MCCLAY, J. K. (2000). "Wait a second...": Negotiating complex narratives in Black and White". *Children's Literature in Education*, 31(2), 91-106.
- MCHALE, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- MEEK, M. (2001). "¿Qué se considera evidencia en la teoría sobre literatura para niños?". En *Un encuentro con la crítica y los libros para niños* (pp. 15-30). Caracas: Banco del Libro.
- MENDOZA, A. (2008). "Introducción: textos e intertextos para la formación del lector". En Mendoza, A. (Ed.). *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector* (pp. 11-25)- Barcelona: Horsori.
- NIKOLAJEVA, M. (2005). *Aesthetic Approaches to Children's Literature. An Introduction*. Lanham, Maryland/Toronto/Oxford: The Scarecrow Press Inc.
- PANTALEO, S. (2004). "Young children interpret the metafiction in Anthony Browne's *Voices in the Park*". *Journal of Early Childhood Literacy*, 4, 211-233.
- PANTALEO, S. (2005). "Young children engage with the metafiction in picturebooks", *Australian Journal of Language and Literacy*, 28, 19-37.
- PANTALEO, S. (2006). "Postmodernism, metafiction and 'Who's afraid of the big bad book?'. *The Journal of Children's Literature Studies*, 3 (1), 26-39.
- PANTALEO, S. (2010). "Mutinuous Fiction: Narrative and Illustrative Metalepsis in Three Postmodern Picturebooks". *Children's Literature in Education*, 41(1), 12-27.
- RYAN, M-L. (2001). *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Elec-*

- tronic Media*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- RYAN, M-L. (2004). "Metaleptic machines". *Semiotica*, 150, 439-469.
- SIPE, L. R. (2008). *Storytime: Young Children's Literary Understanding in the Classroom*. New York: Teachers College Press.
- SIPE, L. R. & PANTALEO, S. (2008). *Postmodern picture-books: play, parody, and self-referentiality*. New York: Routledge.
- SPIRES, R. C. (1984). *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: University Press of Kentucky.
- WAUGH, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen.