

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**EL ÁGORA A LA ORILLA DEL VIENTO  
PROMOCIÓN DE LECTURA**

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

SERGIO ARMANDO HERNÁNDEZ ROURA

ASESORES: DRA. LILIÁN CAMACHO MORFÍN  
PROF. MAURICIO LÓPEZ VALDÉS

MEXICO D.F. 2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## DEDICATORIAS

Yo, al igual que Borges, gracias quiero dar al divino laberinto de los efectos y de las causas.

A mis yayos, Jaime Roura Hernández† que desde donde está no para de regañarme y de disfrutar de mi humor; y Ascensión Romero Suarez, cuya “maye” sigue intacta.

A mis abuelitos Juana Chiu† y Antonio Hernández San Martín†, quienes aunque ya no están presentes, brotan en cada palabra de agradecimiento.

A mis padres: quienes al engendrarme sembraron en mí toda posibilidad.

A mi hermana: clara enseñanza de lo que es la alteridad.

A mis tíos, primos, sobrinos, quienes coadyuvantes u oponentes, a veces unos, a veces otros, han dado tensión dramática al acto de realización de este trabajo.

A mis amigos (de la prepa, de la facultad, del diplomado, del servicio social, del seminario, del CELE), a todas esas personas que mágicamente aparecen en la vida.

A mi niño interior, a ver si así deja de dar tanta lata.

## AGRADECIMIENTOS

A Geney Beltrán Félix por su invaluable ayuda para la realización de esta tesis: el mejor primer jefe con quien pude caer.

A mis amigos y amigas del FCE (Aridela, Evelyn, Astrid, Laura Esponda, Laura Calderón, Nina, Luis Arturo, Miguel Ángel) por todos esos maravillosos momentos antisolemnes.

A la Facultad de Filosofía y Letras y a la CANIEM.

A Mauricio y a Karla por darme la oportunidad de profesionalizarme en el mundo de la edición.

En estricto orden de aparición:

A Lilián, porque gracias a su guía cervantina no desistí en el intento.

A Hugo y a María, el primer paso es el más importante.

A Luisa, por enseñarme a usar esa divina perversión que es el lenguaje.

A Lauro Zavala, cuyas clases me ayudaron a entender la narrativa cinematográfica.

A Juanita Hernández y Alberto Saavedra Miranda, por acompañarme en la toma de mi decisión e impulsarme a seguir siempre.

A mis amigos de Artes de México, por permitirme compartir con ellos cada día: Alberto, Magui, Gaby, Luisa, Yarely, Juan Carlos, Victor, Manelik.

A mis amigos del Seminario de Tesis de la Dra. Lilián Camacho Morfín.

## ÍNDICE

	PÁG.
DEDICATORIAS	2
AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	5
I. LA LITERATURA INFANTIL Y LA RECEPCIÓN	11
1. Literatura infantil y juvenil: estudios teóricos	11
1.1 Literatura infantil como “literatura”	13
1.2 Literatura infantil, entre el gusto infantil y la calidad literaria	15
1.3 Literatura infantil como campo específico	18
2. Aportaciones inter y transdisciplinarias a la literatura infantil	19
3. Teoría de la recepción	25
3.1 Jauss: el lector autor	25
3.2 Ingarden: el esqueleto y los polos artístico y estético	29
3.3 Iser: La estructura apelativa y el lector implícito	31
II. EL FENÓMENO DE LA LECTURA EN LA COLECCIÓN “A LA ORILLA DEL VIENTO”	37
1. Explicación metodológica	37
2. Aplicación	52
2.1 Análisis textual: Autor-obra-lector	52
2.2 Análisis paratextual	110
2.2.1 Peritexto editorial	110
A) Catálogo editorial	111
B) Colección	114
C) Diseño y formato	115
D) Forros	117
E) Peritextos interiores	118
F) Tipografía, composición y tirajes	120
2.2.2 Epitexto público	122
A) Catálogo infantil y juvenil 2006	123
B) Propuesta pedagógica: La brújula	128
C) Pagina web: chicosyescritores.org	131
CONCLUSIONES	134
APÉNDICES	139
BIBLIOGRAFÍA	161

## INTRODUCCIÓN

La idea de esta investigación surge de mi interés por conjuntar dos tipos de conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera, por una parte, aquellos que me brindaron el Taller de edición (a cargo del profesor Hugo Espinoza) y el diplomado “Los procesos en la edición de libros”, coordinado por Mauricio López Valdés y Karla Nájera; por otra, las materias del área de literatura y teoría literaria tomadas a lo largo de la licenciatura. Esto con el objetivo de integrar los diversos saberes y presentar una propuesta de análisis editorial que parta de una base compuesta por el análisis literario, para evidenciar cómo este último permite entender los procesos de creación del catálogo y de gestión editorial.

Esta tesis surge como respuesta a mi empeño por discernir la manera en la que una editorial puede influir en la relación que los niños tienen con los libros. Desde el punto de vista de la relación promotora, una editorial cualesquiera acoge en su catálogo narraciones en las que se manifiesta una relación impulsora de la lectura para que, por medio de la identificación, el niño emule la relación planteada. Considerando que la política editorial se cumple en los libros que publica una casa editorial, es posible afirmar que la intencionalidad del editor es visible en las características de las obras que forman una colección. Por lo tanto, mi objetivo principal es analizar las narraciones de la colección “A la orilla del viento” del Fondo de Cultura Económica (FCE) que tengan como personaje a algún constituyente del esquema comunicativo del libro (Autor, Obra o Lector) para señalar la influencia que cada autor particular quiere ejercer en sus lectores, con base en el concepto de lector implícito aportado por la teoría de la recepción, para posteriormente establecer nexos con los elementos editoriales que constaten la política editorial respecto del fomento y la promoción lectora.

Conviene señalar que la atención merecida por el tema proviene de la importancia que ha cobrado la literatura infantil en la industria editorial. La sociedad en su conjunto ha convenido en el papel decisivo de la literatura infantil para la formación de nuevos lectores, punto en el que giran múltiples propuestas; tanto públicas como privadas, las distintas casas

editoras han emprendido una serie de acciones y estrategias que buscan promover y fomentar la lectura en los niños; una de ellas, sin duda, es la formación de catálogos que tratan de satisfacer el gusto del público infantil.

Dentro de las propuestas del sector público de nuestro país, se encuentra la colección “A la orilla del viento”, que es una de las respuestas más importantes que se ha dado en la segunda mitad del siglo XX en esta materia. Este proyecto es la cristalización de muchas ideas gestadas a lo largo del siglo que concluyó y, por lo mismo, su catálogo está formado por una serie de supuestos literarios, filosóficos, pedagógicos, psicológicos y mercantiles. El propósito del presente análisis es revisar uno de los supuestos antes enumerados, el que corresponde a la concepción de promoción lectora por medio de los elementos que constituyen el catálogo para dar cuenta de la propuesta editorial que subyace en él.

Antes de continuar, es necesario hacer un breve recuento de las publicaciones que abarcan los estudios teóricos de la literatura infantil en relación con la industria editorial para hacer patente el modo en el que se han integrado las dos áreas de estudio.

Los últimos años han visto un incremento considerable de la bibliografía concerniente a reflexionar sobre el quehacer editorial, con el objetivo de facilitar la profesionalización de una labor que hasta hace poco sólo se aprendía en la práctica. Para lograrlo, ha sido de gran ayuda la generosidad con la que personas que se encuentran inmersas en el mundo libresco han vertido en la página la experiencia de varios años, depositando su fe en la utilidad que puedan tener para futuros editores. De esta manera, se pueden mencionar los libros editados por la Fundación Germán Sánchez-Ruipérez dedicados a aspectos históricos, técnicos, teóricos, financieros y estadísticos de la producción editorial española principalmente. Dicha fundación ha aportado, además, una colección específica de temas relativos a la literatura infantil y juvenil, *La formación del lector literario* de Teresa Colomer es sólo un ejemplo de sus títulos.

También hay que destacar la publicación de diccionarios especializados de editorial Trea (entre los que destacan los de Martínez de Sousa) y la aparición de manuales de estilo que comparten el consenso al que ya se ha llegado con respecto a la unificación de textos.

Del mismo modo que en el caso español, en México han surgido iniciativas editoriales que pretenden llenar este nicho de mercado con obras destinadas a los editores,

como la Colección Libros sobre Libros de Librería, en coedición con el Fondo de Cultura Económica, cuyos títulos abarcan temas como la mercadotecnia, la gestión editorial, la administración, la historia del libro, no sólo destinada a editores, sino también a librerías. La Biblioteca del Editor, colección publicada por Fomento Editorial de la UNAM que tiene obras como *El libro y sus orillas* de Zavala Ruiz y la *Historia del libro en México* de Ernesto de la Torre Villar, indispensables para quien se ocupa en la edición. A los textos anteriores se agregan trabajos como la *Historia de la lectura en México*, editado por El Colegio de México, que ensanchan el campo de interés de la industria y buscan dilucidar las implicaciones y repercusiones de la acción lectora en nuestro país; o textos ya clásicos, como la *Historia del libro y las bibliotecas* de Agustín Millares Carlo. Es necesario mencionar los trabajos dedicados a estudiar particularidades en periodos específicos de la historia, como los recogidos en el volumen *Empresa cultural en tinta y papel (1800-1860)* o la investigación sobre *La imprenta en México (1539-1821)* de José Toribio Medina. A este universo se suman las publicaciones periódicas que permiten conocer el estado actual de la industria por ejemplo, *Libros de México* (revista de la CANIEM) y *Quehacer editorial*. Hay que apuntar y destacar las reflexiones de autores mexicanos como Gabriel Zaid, Adolfo Castañón, Juan Domingo Argüelles y el catalán Jorge Herralde, entre otros, que brindan al lector valiosos comentarios y constituyen una fuente importante e imprescindible para conocer el mundo de la edición actual.

A los libros de la colección dedicada a la industria del libro infantil y juvenil publicados por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez tenemos que agregar dos proyectos mexicanos que aportan también reflexiones sobre la lectura y los niños: 1. La colección *Lecturas sobre lecturas*, producto del Seminario Internacional de Fomento a la Lectura que se celebra cada año en la ciudad de México desde 1996 como parte de la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil, organizada por Conaculta, a través de la Dirección General de Publicaciones, con apoyo del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC) y de las embajadas de diversas naciones. Esta colección recoge las ponencias de autores, editores, divulgadores y teóricos de la literatura infantil. 2. La colección *Espacios para la lectura* del Fondo de Cultura Económica (FCE) que tiende puentes entre la pedagogía y los estudios multidisciplinarios con los que se implica la

lectura. Estos últimos tres esfuerzos editoriales engarzan sus intereses, por un lado, en la labor editorial y, por otro, en la literatura infantil.

Es amplia y casi podría decirse inagotable la oferta editorial destinada al público infantil y juvenil en todo el mundo, no así la que surge de las reflexiones teóricas concernientes a este campo. Abundan en el mercado libros que dan técnicas y consejos para escribir para niños, para fomentar en ellos la lectura, llenos de actividades y dinámicas que intentan despertar al lector que todo niño lleva dentro. Entre los libros de métodos prácticos de análisis de narraciones infantiles y juveniles, actualmente se puede destacar *Cómo analizamos libros infantiles y juveniles* de Gemma Lluch, publicado por Norma, en la colección Catalejo, dedicada a padres y maestros, el cual subsana un vacío que era necesario rellenar a falta de categorías que facilitaran el análisis, ya que no es difícil percatarse de que las pocas herramientas que hay para analizar libros infantiles y juveniles están dispersas; el lugar que cada autor ocupa en la discusión teórica se percibe confuso y nebuloso, por ello el trabajo ya citado de Teresa Colomer, *La formación del lector literario* es una respuesta a esa maraña teórica, en él, la autora hace un balance y síntesis de los teóricos y estudiosos de la literatura infantil y juvenil que permite ubicar cada discusión en su momento histórico porque ha logrado hacer que todas las líneas teóricas giren enlazadas en torno a un sistema.

Algunos trabajos sobre literatura infantil que convergen en algunos puntos con este trabajo son la *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana* de Mario Rey, quien presenta una actualización de los trabajos sobre historia como, el de Blanca Lydia Trejo en 1950; *El análisis de la recepción en producciones literarias* realizado en Argentina por María Luisa Miretti, quien aplica la teoría de la recepción para analizar la lectura hecha por niños y destacar el rol activo del receptor infantil-juvenil; *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX*, en el que Mercedes Gómez del Manzano se ocupa de la incidencia del personaje en la personalidad del niño lector.

Como se advierte en la descripción anterior, no hay textos que abarquen los dos campos de estudio en los que se centra la presente investigación. Si de por sí ya es difícil encontrar textos que hablen de edición o literatura infantil por separado, es todavía más complicado hallar la conjunción de ambos temas; en el acervo de tesis de la UNAM no hay registros de obras que traten el tema elegido, el trabajo más cercano al análisis propuesto es

el de María Eugenia Negrín (*Rincones oficiales de literatura infantil*, 1997), que analiza el proyecto Libros del Rincón, con la intención de destacar los valores promovidos por los libros que lo constituyen. Salvo esta excepción, el vacío en esta materia es evidente. Este panorama sustenta la pertinencia del planteamiento de la presente tesis y señala la necesidad de usar bibliografía que por un lado trate los procesos editoriales y por otra los estudios teóricos que manejen la especificidad de la literatura infantil. Esta mezcla posibilita la estructuración y argumentación de un análisis literario que permite sostener el análisis editorial.

Con base en lo antes expuesto, se presenta un modelo de análisis que abarca el mundo editorial y la especificidad de la literatura infantil aplicado a la colección “A la orilla del viento” del FCE, iniciando con las reflexiones teóricas útiles para el análisis, para luego aplicarlas en el conjunto de las obras seleccionadas y, finalmente, extraer conclusiones.

El capítulo I está formado por dos partes, la primera está constituida por un breve repaso de los principales teóricos de la literatura infantil, para conocer y delimitar los problemas específicos que plantea dicho campo. De esta manera se hace incapie en la importancia del receptor en la construcción de la definición de literatura infantil tanto desde un punto de vista teórico como meramente comercial. Esto es de gran importancia para el análisis ya que este se centra en la relación del lector con el esquema comunicativo; en la segunda parte de este capítulo se revisan los postulados más importantes de la teoría de la recepción con la finalidad de señalar las herramientas que son utilizadas en el análisis.

En el capítulo II se presenta el método de análisis, basado en la teoría de la recepción, y se aplica en dos momentos: el primero en el análisis de los textos de la colección “A la orilla del viento” cuyo tema es la lectura, posteriormente, en el análisis paratextual, que incorpora las reflexiones de Gerard Genette para mostrar los elementos periféricos de las obras enmarcadas en el análisis textual.

Para finalizar, en las conclusiones se presenta un balance de los resultados obtenidos a la luz del método empleado, dando pie a una revisión sobre la utilidad y pertinencia del método empleado.

La investigación quedaría incompleta sin los apéndices que se presentan al final, en ellos es posible encontrar los cuadros que fueron utilizados en el análisis, los resúmenes de

los textos que conforman el corpus y los datos que proporciona el catálogo del Fondo de Cultura Económica de cada uno de ellos.

## CAPITULO I. LITERATURA INFANTIL Y RECEPCIÓN

### 1. LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL: ESTUDIOS TEÓRICOS

Al hablar de literatura infantil, al tratar de vislumbrar lo que significa el término, se presentan los primeros problemas teóricos que hay respecto de esta literatura; a la dificultad tan señalada de definir lo que es literatura, se agrega la especificidad que implica el adjetivo “infantil”. La reflexión teórica parte de estos cuestionamientos.

Las coordenadas desde las que se ha abordado su estudio se han caracterizado por una fuerte ambigüedad provocada por las características propias de una literatura que relaciona estrechamente su configuración literaria con el concepto social de la educación de la infancia propia de cada época.<sup>1</sup>

El primer problema consiste en definir *infancia*, debido a la relatividad del término, ya que señala una etapa de la vida cuyos límites no están del todo definidos,<sup>2</sup> que varían de una cultura a otra y que dependen también del desarrollo particular de cada individuo:

Contrario a lo que solemos creer, los conceptos *infantil* o *niñez* no sólo están ligados al mayor o menor desarrollo físico o mental en abstracto, sino que históricamente tienen que ver con la reproducción humana y la sexualidad, por un lado, y con la manutención y el trabajo, por el otro. Así, las sociedades que necesitan postergar la etapa de reproducción y de vinculación al trabajo del individuo amplían la edad reconocida

---

<sup>1</sup> Teresa Colomer, *La formación del lector literario*, p. 13.

<sup>2</sup> En Henriette Bloch (dir.), *Gran diccionario de psicología* (Ediciones del Prado, Madrid, 1996, p. 418) se define el término infancia como “período de la vida que va desde el nacimiento hasta la pubertad, la cual marca el comienzo de la adolescencia”; Cfr. Umberto Galimberti, *Diccionario de psicología*. Siglo XXI, México, 2002. p. 606: “El término, que etimológicamente se refiere al período en el que el niño no habla (in-fans), se aplica a los primeros años de desarrollo [...] La importancia de la infancia se debe al hecho de que el niño está indefenso y dependiente por más tiempo que los otros mamíferos. Esto explica por qué los rasgos característicos del comportamiento y de la personalidad del adulto dependen en gran parte de los acontecimientos y de las influencias de la infancia”.

como niñez, y por tanto generan y prolongan las actividades y períodos propios de la educación y de la formación infantil. En este sentido, la literatura infantil para unas u otras comunidades, en una u otra época es diferente.<sup>3</sup>

Debido al descuido con el que se han manejado los términos, algunos teóricos han hecho acotaciones pertinentes, por ejemplo, Enzo Petrini, quien separa el término libros para niños (libros dirigidos a los niños) y literatura infantil (producción discursiva o escolar);<sup>4</sup> o Efraín Subero, quien distingue la literatura infantil de la “literatura pueril” ocasionada por el desequilibrio entre lo que el autor entiende por literatura infantil y lo que el niño acepta como tal.<sup>5</sup>

A la dificultad en el manejo de conceptos se suma el menosprecio por la materia que se hace patente al negarle importancia en el campo teórico; como señala Marisa Bortolussi, la desproporción entre lo editado y la escasa atención que ha merecido por parte de la crítica dan cuenta de la poca aplicación de las investigaciones de teoría literaria en el campo de la literatura infantil.<sup>6</sup> Otras muestras de ese recelo hacia la literatura infantil están en la equiparación del gusto infantil con etapas primitivas de la civilización:

En el estadio primitivo de nuestra literatura, niños y grandes escucharían las mismas cosas y tendrían las mismas lecturas. El infantilismo de casi todas las literaturas explica que ésta fuera apta para los niños.<sup>7</sup>

O con cierto recelo hacia lo popular:

Para el autor del Paralelo [Charles Perrault] los “Cuentos de viejas”, en tanto expresan la infancia de la humanidad, convienen a la infancia a secas. La identificación entre los dos públicos, el infantil y el popular, se funda en sus caracteres comunes: la ignorancia y la credulidad.<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> Mario Rey, *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*, p. 5.

<sup>4</sup> Enzo Petrini, *Estudio crítico de la literatura juvenil*, p. 58.

<sup>5</sup> Efraín Subero, *La literatura infantil en el mundo hispanoamericano*, p.19.

<sup>6</sup> Marisa Bortolussi, “Significados axiológicos, ideológicos y deontológicos de la literatura infantil: problemas de escritura”, en *Revista monográfica*, vol I, Texas, 1981, p. 90.

<sup>7</sup> Carmen Bravo-Villasante, *Historia de la literatura infantil española*, p. 7.

<sup>8</sup> Marc Soriano, *Los cuentos de Perrault*, pp. 341-342.

Las afirmaciones anteriores hacen necesaria la revisión de los conceptos y teorías que se han encargado de estudiar la literatura infantil, procedentes de la teoría literaria y otras disciplinas. Por ello, a continuación se hará una revisión de las etapas de la discusión teórica, primero sobre su valor artístico, luego sobre la conformación del canon, para terminar con la especificidad de su campo.

Es necesario señalar que muchas de las discusiones y debates teóricos sobre la literatura infantil persisten hasta nuestros días debido a que hasta hace poco nadie había sistematizado todo el conjunto de reflexiones. En suma, aunque ciertos problemas teóricos hayan sido superados (que a continuación se verán), persisten enredos y confusiones debido al desconocimiento del conjunto.

### 1.1 LITERATURA INFANTIL COMO “LITERATURA”

Uno de los primeros problemas que plantea la literatura infantil está en su relación con el canon literario; este contacto ha hecho que se ponga en duda su valor estético y artístico, debido a que en su origen, la literatura infantil estuvo marcada por el sentido pedagógico, que conlleva una clara finalidad edificante. La tendencia a atribuirle al texto la misión de contribuir a la educación “de manera agradable”<sup>9</sup> ha persistido mayoritariamente hasta el momento actual.

El aspecto pedagógico al que está condicionada la literatura infantil aparece en la toma de conciencia del siglo XVIII, tendencia que procede de Erasmo, Locke y Rosseau concerniente a la formación del ser humano.<sup>10</sup> Durante la Ilustración cobran mayor importancia las características particulares del pensamiento y la psique de los niños y sus necesidades.<sup>11</sup> La reivindicación de la niñez se vio enriquecida por el alejamiento de los niños del proceso de producción. Estas ideas tomarán forma en el siglo XIX y darán lugar a textos particularmente dirigidos a ellos que los constituyen como público específico.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> M. Rey, *op. cit.*, p. 30.

<sup>10</sup> Es importante señalar que la primera obra concebida y realizada para niños es *Orbis sensualium pictus* (1658), editado en latín y alemán, cuya principal innovación está en vincular la educación y el juego. Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura infantil*, pp. 16-17.

<sup>11</sup> C. Bravo-Villasante, *op. cit.*, pp. 17-19.

<sup>12</sup> Manuel Grimalt, *Los niños y sus libros*. pp. 41-70.

Es importante señalar el carácter pedagógico que la literatura infantil tuvo en sus inicios, ya que de ahí procede uno de los debates más importantes que ha habido al respecto y que se ha solucionado con el tiempo. Por una parte, están los estudiosos que, como Benedetto Croce, J.M. Carandell y Sánchez Ferlosio, niegan la existencia de la literatura infantil, debido a la falta de competencia estética por parte del lector:

[sus] reflexiones se amparan, de manera coincidente, en el carácter irrenunciable de la competencia estética que ha de definir inherentemente cualquier práctica escrita para que esta pueda ser considerada como literatura [...] la complejidad que este imprescindible requisito estructural implica, induce [...] a eliminar el término “infantil” y por consiguiente a dudar de la adecuación empírica que la denominación presupone.<sup>13</sup>

Por otra parte está la opinión de quienes buscaron rescatar a la literatura infantil como objeto de estudio, entre ellos Rico de Alba y el estructuralismo en la década de los sesenta; este último lo ubicaba como un texto literario menor.

Entre los dos puntos de vista se encuentran Mario Rey y Jesualdo, quienes si bien no consideran a la literatura infantil como un campo aparte, sí encuentran sus elementos específicos; el primero no lo contempla como género nuevo ya que a su parecer se intenta definirlo por lo extratextual más que por las características intrínsecas del texto:

El objeto literario tiene que ser definido en función de sí mismo, de sus características; debe ser analizado objetivamente, comparándolo con otros objetos literarios, independientemente de si a algún lector le gusta o no, sin tener en cuenta su edad, la del escritor o la del personaje.<sup>14</sup>

Para Rey, la combinación entre pedagogía y literatura se convierte en impedimento para hablar propiamente de literatura:

considero que no existe una tal literatura infantil como un fenómeno o concepto de la práctica artística de la palabra, sino más bien como una compleja especie híbrida entre

<sup>13</sup> Luis Sánchez Corral, *Literatura infantil y lenguaje literario*, p. 91.

<sup>14</sup> M. Rey, *op. cit.*, p. 22.

la pedagogía y la literatura, en la cual es posible encontrar tanto elementos literarios como especímenes básicamente pedagógicos.<sup>15</sup>

La suspicacia que le despierta a Rey se debe a que para él la literatura infantil surge como propuesta antes que como obra:

La literatura infantil surge históricamente más como una propuesta a inquietudes sociales, pedagógicas e ideológicas que como un nuevo género, forma o fenómeno literario; aparece como una propuesta racional y no como un conjunto concreto de obras con características especiales que, dadas sus particularidades, constituyera una nueva tendencia o género literarios. Al contrario, por ejemplo, de lo que sucedió con la novela o el cuento moderno.<sup>16</sup>

Mientras que Mario Rey se inclina más por la inexistencia de la literatura infantil, para Jesualdo no hay propiamente literatura infantil “sino valores, elementos, o caracteres determinados que responden a las exigencias de su psique [infantil]”.<sup>17</sup>

## 1.2 LITERATURA INFANTIL: ENTRE EL GUSTO LECTOR Y LA CALIDAD LITERARIA

Ahondando más en la esencia de la literatura infantil, los teóricos que han asegurado su existencia han llevado la discusión al ámbito de los contenidos. Con los presupuestos de su valor artístico y su existencia como campo específico, la discusión se centró en la formación del *corpus* que la constituyera.

La cuestión tuvo a dos caminos, la jerarquización de las obras hecha por maestros y bibliotecarios, que tuvo como objetivo la formación de un canon a partir de la calidad literaria de los textos; y la configuración del *corpus* de acuerdo con el éxito obtenido en los destinatarios. Este debate planteó entre otras cosas el problema de la existencia de obras que en un principio no estaban dirigidas a un público infantil y sin embargo con el paso del

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>17</sup> Jesualdo, *La literatura infantil. Ensayo sobre ética, estética y psicopedagogía de la literatura infantil*, pp. 15-16.

tiempo se han incorporado a su acervo; libros tales como *Los viajes de Gulliver*, *Los tres mosqueteros*, entre otros.

Aunque aparentemente las dos posturas eran contrarias, el objeto, la conformación del acervo de literatura infantil las unía. Entre quienes destacaban la necesidad de calidad literaria hubo cierta tendencia “por escoger libros de calidad utilizando el utillaje propio del análisis literario”;<sup>18</sup> desde luego y ante todo tomando en cuenta la necesidad pedagógica y moral: “Y por último ¿cuál es el fin que perseguimos en el niño con esta materia? El de instruirlo, educarlo, y divertirlo, cuando no las tres cosas a la vez” y por lo tanto las lecturas más provechosas debieran ser las de “distracción y placer”.<sup>19</sup>

Por otra parte, estaba la postura que defendía el gusto del público infantil, destacando el papel enriquecedor de aquellas obras que fueron acogidas por el público infantil:

Sabemos que gran parte de la vieja literatura que los tiempos alcanzan al niño, y que él no obstante prefiere a las demás, no fue escrita para él precisamente. También que esa literatura no traduce esa moral que se quiere imponer, sino una experiencia que han vivido tales sociedades, el reflejo de hechos y actitudes, que por tan humanas en su realidad, el tiempo no ha podido destruir.<sup>20</sup>

Estas dos posturas son denominadas por Townsend como *Book people* y *Children people*,<sup>21</sup> cada una fue coherente en sus postulados y práctica (producción):

*Book people*: Su principal preocupación era buscar los mejores criterios de separación de la ‘verdadera literatura’ del material de lectura; son los autores que en la práctica reivindicaron la escritura “para sí mismos” o “para el niño que fueron”.<sup>22</sup>

En la actualidad, Andreu Martín señala la importancia de escuchar al joven interior

---

<sup>18</sup> T. Colomer, *op. cit.*, p. 42.

<sup>19</sup> Jesualdo, *op. cit.*, p. 30.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>21</sup> *Apud* T. Colomer, *op. cit.*, p. 43.

<sup>22</sup> *Idem.*

que hay en cada uno para poder escribir para los jóvenes y no perder la memoria de la propia vida para tratar de igual a igual al lector.<sup>23</sup>

*Children people*: Son los sectores acostumbrados a tratar con niños y niñas, preocupados, principalmente, en el desarrollo psicológico. Una de las consecuencias que produjo esta concepción fue el interés por la repercusión que los libros tenían en el público infantil y con ello la aparición de materiales de carácter valorativo.

La polarización de ambas posturas dejó al descubierto los defectos de cada una en su tendencia extrema, por una parte la *book people* suponía la inferioridad literaria de la literatura infantil y la *children people* abandonaba la discusión teórica en favor del practicismo de la animación lectora. A ello, Teresa Colomer agrega el presupuesto que no fue cuestionado por ninguna de las dos posturas y que es muestra de la contradicción en la que se había caído: “los libros son escritos, comprados y valorados por adultos”.<sup>24</sup>

Con el estancamiento de estas posturas, es posible destacar el papel de Townsend y Soriano en el rescate de la definición de literatura infantil a partir del esquema comunicativo:

El libro infantil es un mensaje que un hablante (o escribiente) adulto, de determinada época y país, dirige a destinatarios de menor edad, que se caracterizan por carecer (momentáneamente) de las maduraciones afectivas y de las competencias en cuanto a vocabulario, sintaxis y cultura general que define en principio al lector adulto.<sup>25</sup>

La definición de Soriano esclarece los componentes del esquema comunicativo específico de la literatura infantil y a su vez pone claro énfasis en el tema ideológico como un problema destacado en este campo de estudio.

---

<sup>23</sup> Andreu Martín, *¿Por qué literatura para adolescentes? Conferencia para un relato ejemplar*. Colección Lecturas sobre lecturas/ 11, CONACULTA, México, 2004.

<sup>24</sup> T. Colomer, *op. cit.*, p. 41.

<sup>25</sup> Marc Soriano, *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, p. 211.

### 1.3 LITERATURA INFANTIL COMO CAMPO ESPECÍFICO

La constitución de la literatura infantil como campo específico proviene de la definición de campo de Pierre Bordieu,<sup>26</sup> que permitió delimitar sus rasgos específicos y al tiempo juzgar las obras a partir de un enfoque genérico:

En esta visión se entiende que la inmadurez lingüística, emocional e intelectual de los receptores determina, precisamente, las limitaciones inherentes al género, y pasó a señalarse repetidamente que la literatura infantil y juvenil no supone ninguna excepción.<sup>27</sup>

Es importante mencionar dos consecuencias importantes en el ámbito teórico: 1) el rechazo de Soriano por el término “género” debido a la confusión que hay en el uso de ese vocablo en la terminología literaria tradicional y también porque la literatura infantil abarca varios géneros; y 2) la legitimación que encuentra Teresa Colomer, ya que la diversificación de este campo, concebido como un todo global, permite concebir la literatura infantil como un sistema artístico completo digno de estudio.<sup>28</sup> Las repercusiones puntualizan la especificidad del campo de estudio ya que lo aclaran y delimitan; legitiman su estudio como parte de un sistema específico al distinguirlo y disociar los conceptos de campo y género.

La constitución como campo tuvo como consecuencia que los teóricos de la literatura infantil dejaran atrás la discusión sobre el grado de calidad literaria y permitieran el paso a definiciones pragmáticas, algunas, como la de Soriano con relación a un referente real (“¿Qué es lo que el sentido común denomina literatura infantil en nuestra época? Las colecciones de tapas duras y colores que ofrecen cierto tipo de placer hecho de curiosidad y atención”)<sup>29</sup> que eran respuesta a una necesidad de mercado, ya que todas ellas ya perfilan la importancia de las editoriales en la definición de qué es literatura infantil: “la literatura

---

<sup>26</sup> T. Colomer, *Andar entre libros. La lectura literaria en la escuela*, p. 31.

<sup>27</sup> T. Colomer, *La formación del lector literario*, p. 46.

<sup>28</sup> T. Colomer, *El papel de la mediación en la formación de lectores*. Colección Lecturas sobre lecturas, CONACULTA, México, 2002, p. 25.

<sup>29</sup> T. Colomer, *La formación del lector literario*, p. 45.

infantil son los libros que aparecen en las listas de edición de libros para niños”.<sup>30</sup> También están las definiciones en las que se destaca el papel que juega el mediador en el proceso: “todo aquello que se publica en colecciones de literatura infantil y juvenil y que, por tanto, el editor y el comprador deciden que lo es”.<sup>31</sup>

## 2. APORTACIONES INTER Y TRANSDISCIPLINARIAS

La importancia del estudio de la literatura infantil no sólo se ubica en el ámbito de los estudios literarios sino culturales, ya que es la respuesta de una sociedad a una necesidad recreativa, por una parte, y pedagógica por la otra, con la intención de legar y reproducir aquellos valores dignos de transmitirse:

se refleja cómo desea ser vista una sociedad y puede observarse qué modelos culturales dirigen los adultos a las nuevas generaciones y qué itinerario de aprendizaje literario se presupone que realizan los lectores desde que nacen hasta su adolescencia.<sup>32</sup>

Lo más criticado, el andamiaje pedagógico que hay detrás de esta literatura, puede servir de punto de partida para encaminar la investigación en otras áreas del conocimiento humano, tales como la antropología, la historia de las ideas, la sociología, la psicología, etc.

### 2.1 PSICOLÓGICA

La psicología ha hecho sus aportaciones al área de la literatura infantil sobre todo gracias al psicoanálisis y a la psicología cognitiva.

Dentro de las contribuciones del psicoanálisis, se encuentran los estudios sobre la importancia de la interioridad y el desarrollo de la personalidad del niño.

Bettelheim, quien se ha dedicado a los valores educativos del folclor, propone enriquecer la imaginación de los niños para permitir su crecimiento personal por medio de

---

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> Gemma Lluch, *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*, p. 14.

<sup>32</sup> T. Colomer, *op. cit.*, p. 14.

lecturas que no los infantilicen; en su propuesta contraponen los cuentos populares con la literatura infantil moderna: "El principal reproche que puede hacerse a estos libros es que engañan a los niños sobre lo que la literatura les puede aportar".<sup>33</sup>

Los estudios de Held plantean la capacidad de la literatura fantástica por crear realidades y la importancia de estas en el desarrollo imaginativo del niño:

Lo imaginario auténtico no nos aleja de la realidad sino que nos la restituye especialmente porque nos ayuda a salvar la opacidad del olvido, la cortina de olvido de la costumbre.<sup>34</sup>

Otra aportación del psicoanálisis es la noción de identificación, que será útil para el análisis:

Asimilación de un Yo extraño cuya consecuencia es que el primer Yo se comporta como el otro en ciertos puntos, al que imita, de alguna manera, y al que acoge en sí mismo sin darse cuenta.<sup>35</sup>

Un intento por conjuntar las dos preocupaciones y marcar un desarrollo de la personalidad del lector es el de Jesualdo,<sup>36</sup> quien conjunta las etapas del desarrollo de la personalidad con las etapas de introducción de los géneros en el gusto infantil; es un intento de unir los conocimientos literarios con los psicológicos para señalar el proceso de complejización de lectura: Relatos mitológicos> heroicos> relatos de viajes y hazañas> historias universales, nacionales o regionales> novelas.

ETAPA	CARACTERÍSTICAS	GÉNEROS
IMAGINISMO	Etapa contemplativa Positivamente reproductiva Marcada por el subjetivismo	Mitos, leyendas, cuentos maravillosos (hadas), fábulas
ROBINSONISMO	Necesidad de acciones Ejecutiva Activamente reproductiva	Relatos, historias y novelas de aventuras

<sup>33</sup> B. Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, p. 11.

<sup>34</sup> Jacqueline Held, *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*, p. 45.

<sup>35</sup> *Gran diccionario de psicología*, p. 397.

<sup>36</sup> Jesualdo, *op. cit.*, capítulo IV.

	Paso al realismo objetivo El esfuerzo Aumenta en importancia el hombre y la ciencia	
PENSAMIENTO RACIONAL	Tercera infancia (7-12 años) Predominio de intereses abstractos. Comienza a dominar nociones: tiempo, espacio, número, semejanza-diferencia, causa-consecuencia Búsqueda de sentido de las realidades	Novelas en general

Para la psicología cognitiva el interés fundamental que tiene la literatura infantil está en los procesos de construcción del conocimiento y el aprendizaje. Destaca las actividades simbólicas que permiten a cada individuo construir y dar sentido tanto al mundo exterior como al interior; para ello ha descrito la infancia con base en los estudios de Jean Piaget sobre los estadios del desarrollo intelectual de niños y niñas. Este punto de partida ha permitido tomar conciencia de los problemas de comprensión implicados en la lectura y en los criterios genéricos sobre la división de libros según la edad de los posibles destinatarios.<sup>37</sup> Estas investigaciones de la psicología cognitiva se enfocaron ante todo en tres áreas:

- a) Los estudios de Richaudeau sobre legibilidad lingüística (*La Legibilidad*) que iniciaron la investigación de procesos lectores y su relación con la literatura infantil y los de Applebee (*The Child's Concept of Story: Ages Two to Seventeen*), quien establece que es en los 4 o 5 primeros años de la vida que se adquiere el esquema narrativo.
- b) La relación existente entre la narración y la construcción de la realidad para el cual ha sido muy útil el concepto de constructivismo social aportado por Bruffe, que estudia los procesos de creación y negociación de significados en una comunidad.<sup>38</sup>
- c) Los procesos implicados en el uso literario del lenguaje, como el estudio del acceso humano a la ficción de Bruner (*Actual Minds, Possible Words*), para quien la narración “trata de la acción y la intencionalidad humana”.<sup>39</sup> Dentro de este campo

<sup>37</sup> T. Colomer, *op. cit.*, pp. 69-70.

<sup>38</sup> K. Bruffe, “Collaborative learning and the conversation of mankind”, en *College English*, 34, 1984, pp. 634-643; “Social construction, language, and the authority of knowledge”, en *College English*, 48, 1986, pp. 773-790.

<sup>39</sup> T. Colomer, *op. cit.*, pp. 75-76.

Reuter analiza y destaca el papel que juegan los personajes para establecer mentalmente las coordenadas de la historia.<sup>40</sup>

## 2.2 SOCIOLOGICA

Los estudios sociológicos que han tocado el campo de la literatura infantil se han visto enriquecidos y apoyados por las encuestas cuantitativas realizadas por organismos como IBBY (International Book Board for Young People), la UNICEF, INEGI, entre otros. Dentro de estos estudios destacan Scarpit y Robin, “a través de estudios sobre la manera como niños y adolescentes de distintos sectores sociales acceden a los libros y se apropian culturalmente de textos escritos”<sup>41</sup> y los trabajos sobre ideología (Machado, Lesson, y Turin como ejemplos de algunos de ellos)<sup>42</sup> en relación con los valores sociales que contienen:

En los libros infantiles el poder de las relaciones entre autor y lector es más evidente que en la literatura producida y leída entre adultos, su función educativa es muy obvia y resulta también muy visible que los autores y editores están constreñidos por presiones sociales de diversa índole. Todo ello provoca que el tema ideológico suponga un problema especialmente destacado en los libros para niños, niñas y adolescentes.<sup>43</sup>

## 2.3 PEDAGÓGICA

Las aportaciones que la pedagogía ha hecho son la integración de este campo de estudio en la enseñanza, los estudios sobre la recepción y las prácticas educativas y el proceso de dominios de las convenciones de los distintos géneros. Aquí se ubican los trabajos de M. Benton y G. Fox, *Teaching Literature Nine to Fourteen*,<sup>44</sup> Teresa Colomer, *Andar entre libros*, en el que se ocupa de la formación literaria en la escuela; *La literatura para niños y*

<sup>40</sup> Y. Reuter, “L’importance du personnage”, en *Pratiques* 60, XII “Le personnage”, 1988, pp. 3-22.

<sup>41</sup> T. Colomer, *op. cit.*, p.97.

<sup>42</sup> A. M. Machado, “Ideología y libros infantiles”, en *24º Congreso nacional del IBBY de Literatura Infantil y Juvenil. Memoria*, OEPLI, Madrid, 1995, pp. 371-384; R. Lesson, *Sexism in Children’s Books: Facts, Figures and Guidelines*. Reader’s and Writer’s Publishing Cooperative, 1970; A. Turin, “La literatura infantil y juvenil y su contribución a la igualdad entre los sexos”, en *24º Congreso nacional del IBBY de Literatura Infantil y Juvenil. Memoria*, OEPLI, Madrid, 1995, pp. 37-55.

<sup>43</sup> T. Colomer, *op.cit.*, p. 99.

<sup>44</sup> M. Benton y G. Fox, *Teaching Literature Nine to Fourteen*, Oxford University Press, Londres, 1992.

*jóvenes*, de María Luisa Miretti, en el que analiza el modo de recepción de producciones literarias infantiles en Argentina; *Cultura escrita y educación*, de Emilia Ferreiro, en el que se recalca la necesidad e importancia de la lectura y escritura en la formación y *Leer y escribir en la escuela: lo real, lo posible y lo necesario*, de Delia Lerner, que expone la necesidad de la aplicación de prácticas que provengan de las necesidades reales de los lectores y no de teorías lingüísticas o psicológicas.

## 2.4 LITERARIA

A esta área de estudio corresponden las aportaciones de las distintas escuelas que conforman la teoría literaria. Es particularmente útil el concepto de competencia lingüística de Bierwisch, quien la ha definido como “la capacidad humana que posibilita la producción y recepción de estructuras poéticas”<sup>45</sup> aprendidas socialmente.

De este modo es posible decir que la competencia literaria:

Solo cabe entenderla en una acepción histórico-cultural, en el sentido de que es necesario poseer un bagaje de conocimientos teóricos e históricos, que no todos pueden extraerse de los textos.<sup>46</sup>

En su camino para legitimarse, la literatura infantil se enriqueció sobre todo con la *semiótica de la cultura* de Lotman y otros autores de la escuela de Tartu, para los cuales el texto literario es “un texto de ‘codificación plural’ ya que no intervienen solo los códigos de la lengua natural y las normas literarias de una tradición concreta, sino también los artísticos, ideológicos, etcétera, de todo el sistema cultural de una sociedad”;<sup>47</sup> y con el *sistema literario* de Even-Zohar que concibe el fenómeno literario como un polisistema dividido en sistema canónico y no canónico, con el cual Shavit sitúa a la literatura infantil como parte del sistema literario.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> K. Bierwisch, “Poetics and linguistics”, en *Linguistic and Literary Style*, Rinhehart and Winston, Nueva York, 1970, pp. 96-115 (*Apud.* J. M. Pozuelo. *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1988).

<sup>46</sup> F. Brioschi, et. al., *Introducción al estudio de la literatura*, p. 49.

<sup>47</sup> T. Colomer, *op.cit.*, p. 80.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

Por su parte, la teoría de la recepción establece una distinción a partir de la figura del lector. María Luisa Miretti considera que una de sus mayores aportaciones a la literatura infantil es la integración del sujeto infantil y juvenil al hecho literario desde su participación activa.<sup>49</sup> Es interesante la propuesta de Hunt de leer como si se fuera niño, ya que trata de predisponer al receptor adulto para disfrutar la literatura infantil.<sup>50</sup>

Actualmente las líneas de investigación están tomando nuevos cauces; por una parte en cuestiones que se refieren a elementos audiovisuales (Gemma Lluch, *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*); a elementos icónicos, entre los que está el análisis de el manejo de la ilustración en los libros para niños (Evelyn Arizpe y Morag Stiles, *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*) y el álbum ilustrado (John Vernon-Lord, *Some aspects of what an illustrator is to think about when creating children's picture books*); la incorporación de análisis de elemento de literatura posmoderna en los libros para niños (narrativa discontinua, mundos polifónicos, ataque a la coherencia individual, juegos de palabras, metaficción) y los hábitos y lecturas que no son canónicos ni oficiales (Charles Sarland, *La lectura en los jóvenes: cultura y respuesta*).<sup>51</sup>

Con base en esta breve revisión teórica se considera la existencia de la literatura infantil como campo específico de la literatura tomando en cuenta la definición de Soriano, considerando dentro de él los textos con valor artístico. La utilidad de la denominación permite delimitar el objeto de estudio y apartarnos del término libros para niños, que se refiere indiscriminadamente a cualquier texto dirigido a ese receptor. Debido a la importancia que tiene el lector al que se dirige la literatura infantil tiene características distintivas es pertinente el uso de la teoría de la recepción para su análisis.

---

<sup>49</sup> María Luisa Miretti, *La literatura para niños y jóvenes. El análisis de la recepción en producciones literarias*, p. 33.

<sup>50</sup> T. Colomer, *op. cit.*, p. 86.

<sup>51</sup> Marcia Abreu, *¿Qué y por qué están leyendo los niños y los jóvenes de hoy?* Colección Lecturas sobre lecturas/ 4, CONACULTA, México, 2002.

### 3. TEORÍA DE LA RECEPCIÓN

A continuación se hará una revisión de los principales forjadores de la teoría de la recepción con la finalidad de extraer de ellos los conceptos que se vinculen con la literatura infantil y que posibiliten sostener el análisis subsecuente.

#### 3.1 JAUSS: EL LECTOR AUTOR

En 1967 en la Universidad de Constanza, Alemania, Hans Robert Jauss publica el texto *La historia de la literatura como provocación* en el que manifiesta su desacuerdo con el modo en el que se había narrado la historia literaria hasta ese entonces. Describe las posibilidades de su tiempo, el marxismo y el formalismo y las descarta debido a que le parece que su reduccionismo las limita: El marxismo “presupone claramente la unidad clásico-idealista de contenido y forma, esencia y manifestación, sólo que en vez de la idea, se declara ahora como sustancia el aspecto material, es decir el factor económico”,<sup>52</sup> y en el formalismo, “el carácter artístico de la literatura debe derivar exclusivamente de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico”.<sup>53</sup>

Ambas teorías habían enfocado sus estudios en el fenómeno de la producción y descartaban el momento de recepción del texto que es necesario para que se complete el circuito comunicativo:

Mi intento de superar el abismo existente entre literatura e historia, entre conocimiento histórico y conocimiento estético, puede comenzar en el nombre ante el que se han detenido ambas escuelas. Sus métodos conciben el hecho literario en el círculo cerrado de una estética de la producción y de la exposición. Con ello privan a la literatura de una dimensión que forma parte imprescindible tanto de su carácter estético como de su función social: la dimensión de su recepción y su efecto.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Hans Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, p. 152.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 158.

Y las pocas veces que se habían dedicado al lector había sido despojándolo de su dimensión compleja, el marxismo “pregunta su posición social e intenta reconocerlo en la composición de la sociedad representada”, y el formalismo “sólo necesita al lector como sujeto perceptor que, siguiendo las indicaciones del texto, se limita a distinguir la forma o descubrir el procedimiento”.<sup>55</sup> Con esto, Gauss concluye que “en el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, una cadena de meras reacciones, sino que constituye a su vez una energía formadora de historia”.<sup>56</sup>

Con base en lo anterior, Jauss formula siete tesis que fundamentan la teoría de la recepción:

1. “Fundamentar la estética de la producción y de representación tradicional en una estética de la recepción y del efecto”.<sup>57</sup> Esto legitima la multiplicidad de interpretaciones de un texto debido al carácter activo del receptor:

La obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento. No es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal. Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual.<sup>58</sup>

Por lo tanto, es necesario que en la construcción de la historia literaria considere el papel del lector: “La historicidad de la literatura no se basa en una relación de ‘hechos literarios’, elaborada *post festum*, sino que se basa en la experiencia precedente de la obra literaria hecha por el lector”.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> *Idem.*

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> H. R. Jauss, “Historia de la literatura como una provocación de la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, p. 56.

<sup>58</sup> H. R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, p. 161.

<sup>59</sup> H. R. Jauss, “Historia de la literatura como una provocación de la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 56.

2. “El análisis de la experiencia literaria [...] describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas”.<sup>60</sup> Esto quiere decir que la percepción está dirigida (el proceso psíquico de recepción de un texto constituye “la realización de determinadas indicaciones en un proceso de percepción dirigida”)<sup>61</sup> y en la medida en la que se descubre el modo como se logra esto, se hace visible la participación lectora:

predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo de recepción completamente determinado. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional, y desde el primer momento, hace abrigar esperanzas en cuanto al “medio y el fin” que pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente en el curso de la lectura, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto.<sup>62</sup>

3. “*El horizonte de expectativas de una obra [...] permite determinar su carácter artístico en la índole y el grado de su influencia sobre un público determinado*”.<sup>63</sup> Con ello Jauss retoma la definición de horizonte de expectativas de Karl Mannheim<sup>64</sup> y señala la posibilidad de un “*cambio de horizonte*”.<sup>65</sup>
4. “*La reconstrucción del horizonte de expectativas en el que tuvo lugar la creación y recepción de una obra en el pasado permite, por otro lado, formular preguntas a las que daba respuesta el texto y deducir así cómo pudo ver y entender la obra el lector*”.<sup>66</sup>

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>61</sup> H. R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, p. 164.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>63</sup> H. R. Jauss, “Historia de la literatura como una provocación de la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 57.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 171.

La propuesta que hace Jauss considera tres dimensiones que corresponden a los puntos 5, 6, y 7:

Este esbozo tendrá que considerar la historicidad de la literatura bajo un triple aspecto: diacrónicamente, en el contexto de la recepción de las obras literarias [...]; sincrónicamente, tanto en el sistema de relación de la literatura contemporánea como en la sucesión de tales sistemas [...]; y finalmente, en la relación del desarrollo literario inmanente al proceso general de la historia.<sup>67</sup>

5. *“Exige también situar la obra en su ‘sucesión literaria’ a fin de reconocer su posición y significación histórica en la relación de experiencia de la literatura”*.<sup>68</sup>

6. *“Un corte sincrónico a través de un momento de la evolución, dividir la heterogénea multiplicidad de las obras contemporáneas en estructuras equivalentes, antitéticas y jerárquicas y, de esta manera, descubrir un vasto sistema de relaciones en la literatura de un momento histórico”*.<sup>69</sup>

7. *“La función social de la literatura se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de la vida, preforma su comprensión del mundo y repercute de ese modo en sus formas de comportamiento social”*.<sup>70</sup>

Con sus siete propuestas, Jauss propone un cambio con base en la definición de paradigma de Thomas S. Kuhn (“un nuevo método, fundamentado en conocimientos revolucionarios, que tiene carácter de sistema y que ‘provee modelos y soluciones, por cierto tiempo, para una comunidad de especialistas’”);<sup>71</sup> ese nuevo paradigma se convirtió en la teoría de la recepción.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>71</sup> H. R. Jauss, “Cambio de paradigma en la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 60.

### 3.2 INGARDEN: EL ESQUELETO Y LOS POLOS ARTÍSTICO Y ESTÉTICO

Roman Ingarden retoma las aportaciones de Jauss y profundiza en ellas. Concibe la obra literaria como una unidad formal de capas superpuestas, que a diferencia de la obra científica no pretende exponer juicios verdaderos ya que su función radica en “dar sólo un aspecto de realidad a los objetos representados en la obra, sin tildarlos de realidades verdaderas”.<sup>72</sup>

Destaca la intencionalidad del autor ejercida sobre el lector:

la obra literaria es en sí un complejo puramente intencional, que tiene su fuente de existencia en los actos creativos de la conciencia de su escritor y cuyo fundamento físico de existencia yace en el texto fijado por escrito.<sup>73</sup>

La intencionalidad de un autor se manifiesta en las instrucciones de uso, esqueleto para Ingarden, que están contenidas en el texto mismo; al determinar el grado de participación que el texto exige del lector (“Y la función del lector consiste en someterse a las sugerencias y directivas que parten de la obra y en actualizar no cualquier perspectiva arbitraria, sino las sugeridas por la obra”).<sup>74</sup>

Pero ya que la obra misma está contenida en el cuerpo concreto de la concretización como un esqueleto, se puede decir que en la concretización misma pueden ser hechos realidad tanto los valores artísticos de ese esqueleto, como también los valores estéticos del todo concretizado.<sup>75</sup>

Este esqueleto está caracterizado por albergar los valores artísticos de la obra que se enriquecen durante la lectura con los valores estéticos que en buena medida provienen de la experiencia del lector (“el valor artístico es el valor de un medio, de una —si se puede decir

<sup>72</sup> Roman Ingarden, “Concretización y reconstrucción”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 31.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 49.

así— herramienta que posee la capacidad de poner de manifiesto, bajo circunstancias favorables, un valor estético”),<sup>76</sup> caracterizada por no ser lineal ni acumulativa sino dinámica:

La lectura no constituye un movimiento rectilíneo, no es una serie meramente acumulativa: nuestras especulaciones iniciales generan un marco de referencias dentro del cual se interpreta lo que viene a continuación; lo cual, retrospectivamente, puede transformar lo que en un principio entendimos, subrayando ciertos elementos y atenuando otros.<sup>77</sup>

En el acto de la lectura se efectúan las “concretizaciones”, esto es, la desaparición de los *puntos de indeterminación* (“al aspecto o al detalle del objeto representado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud cómo está determinado el objeto correspondiente”).<sup>78</sup> Ingarden llama *concretización* al acto de convertir aquello que es indeterminado en determinado es lo que (“A esta determinación complementaria la nombro la ‘concretización’ de los objetos representados”).<sup>79</sup> Cabe destacar que la poesía está caracterizada por tener más puntos de indeterminación.<sup>80</sup>

La eficiencia artística de la obra se hace evidente en cuando el autor logra conducir al lector a lo largo del texto.

El estudio de toda esta problemática es importante además por dos razones [...] no sólo para comprender la estructura artística de la obra de arte misma, individual, sino también cuando se trata de aclarar los problemas generales de la eficiencia artística de las obras literarias de un determinado género literario [...] o de las distintas corrientes literarias o estilos.<sup>81</sup>

En el presente trabajo son fundamentales las investigaciones de Iser sobre la estructura apelativa ya que constituyen la sistematización de las intuiciones de Jauss con respecto a su concepción del texto como partitura y la de Ingarden de esqueleto. La revisión

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>77</sup> Terry Eagleton, *Introducción a la teoría literaria*, p. 99.

<sup>78</sup> R. Ingarden, *op. cit.*, p. 33.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 47.

de estos autores ha permitido mostrar los antecedentes de la estructura que se empleará en el presente estudio.

### 3.3 ISER: LA ESTRUCTURA APELATIVA Y EL LECTOR IMPLÍCITO

Iser llama *estructura apelativa* del texto al conjunto de las directivas que forman el esqueleto del que habla Ingarden y a señala que su complemento es el mundo vital del lector. “Los textos literarios [...] no poseen ninguna correspondencia con objeto [*sic*] del ‘mundo vital’, sino que producen sus objetos a partir de los elementos que se encuentran en el ‘mundo vital’”.<sup>82</sup> Sobre la relación que tienen con la realidad, Iser señala que “la realidad de los textos es siempre tan sólo la constituida por ellos y con ello, es una reacción a la realidad”.<sup>83</sup>

La estructura apelativa presenta una serie de requerimientos al lector que pretenden guiarlo (“todos los textos que presentan exigencias, dan metas o formulan fines, que sólo adquieren su carácter de objeto por medio del grado de determinación desarrollado por el texto”)<sup>84</sup> para facilitar la fijación de la estructura, o sea, su concretización (“toda lectura se convierte en el acto de fijar la estructura oscilante de un texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de la lectura”),<sup>85</sup> en resumen, eliminar los puntos de indeterminación por medio de un acto compositivo.<sup>86</sup>

Iser retoma los conceptos de perspectivas esquematizadas y puntos de indeterminación de Ingarden y los llama estructura apelativa y vacíos: “Entre las ‘perspectivas esquematizadas’ surge un vacío que se produce por la determinación de las perspectivas que chocan una contra otra”.<sup>87</sup> En ellas, el lector agrega su mundo vital de acuerdo con el grado de participación que le concedido por el autor: “Cuanto más pierden

---

<sup>82</sup> Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 102.

<sup>83</sup> *Idem.*

<sup>84</sup> *Idem.*

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>87</sup> *Idem.*

los textos en determinación, más fuertemente interviene el lector en la co-realización de su posible intención”.<sup>88</sup>

Con respecto a la interpretación, el texto brinda un horizonte de interpretación, por lo tanto, los vacíos no permiten la entrada arbitraria de cualquier experiencia o expectativa por parte del lector ya que “los vacíos no existen como tales, sino sólo dentro de un sistema y el texto literario es un sistema constitutivo de sentido”.<sup>89</sup>

no se puede hablar de que las ‘experiencias’ y las ‘expectativas’ del lector fluyan en los vacíos, ya que los esquemas que tienen que unirse entre sí forman la construcción de cómo debe ser imaginada la relación no manifestada lingüísticamente.<sup>90</sup>

Iser señala que la “ ‘operación hermenéutica’ del proceso de lectura se intensifica en la medida en la que la novela renuncia a expresar su intención. Esto no significa que no tenga alguna[...] surge de la corrección mutua de las posiciones. Pero esta dimensión no está dada en la forma real del texto, sino que es producto de la lectura”.<sup>91</sup>

Uno de los componentes fundamentales de la estructura apelativa es el lector implícito, dicho concepto “circunscribe un proceso de transferencia por medio del cual las estructuras del texto son llevadas, a través de los actos de imaginación, al cúmulo de experiencias del lector”.<sup>92</sup>

El concepto del lector implícito es un modelo trascendental por medio del cual se pueden describir estructuras generales del efecto de los textos fictivos. Se entiende por esto: el rol del lector, perceptible en el texto y que consiste en una estructura del texto y en una estructura del acto.<sup>93</sup>

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>89</sup> W. Iser, “A la luz de la crítica”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 146.

<sup>90</sup> *Idem.*

<sup>91</sup> W. Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich Rall (comp.), *op.cit.*, p. 113.

<sup>92</sup> W. Iser,. “El acto de la lectura”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 143.

<sup>93</sup> *Idem.*

Iser presenta al lector implícito como un fenómeno textual:

el lector implícito no posee ninguna existencia real; pues representa la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto fictivo a sus posibles lectores como condiciones de recepción. Por consiguiente, el lector implícito no está fundado en un sustrato empírico, sino en la estructura misma del texto.<sup>94</sup>

En la estructura apelativa es posible observar el modo en el que los autores tienen previsto al receptor de su obra; “el concepto del lector implícito designa una estructura del texto por medio de la cual el receptor siempre está previsto”.<sup>95</sup>

el concepto del lector implícito pone a la vista las estructuras del efecto del texto, a través de las cuales el receptor es situado respecto al texto y está unido a él por medio de los actos de comprensión provocados por él.<sup>96</sup>

El lector implícito “como estructura del texto, representa más bien una intención que apenas se cumple por medio de los actos provocados por el receptor”.<sup>97</sup> Por lo tanto, “La estructura del texto y la estructura del acto se comportan una respecto a la otra como intención y cumplimiento. En el concepto del lector implícito están unidas estas estructuras”.<sup>98</sup>

Con respecto al lector implícito, Starobinski destacó el fenómeno de la identificación: “según Jauss, la experiencia estética es buscar reconocer los tipos de participación y de *identificación* requeridas por las obras”.<sup>99</sup> Para Gumbrecht, quien cita a Mannheim, el reconocimiento de la alteridad se encuentra en la identificación: “Esta función social primaria del arte yace en los modelos, por medio de los cuales hace accesible la experiencia ajena y de los que se pueden averiguar sobre todo ‘en el nivel de

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>95</sup> *Idem.*

<sup>96</sup> *Idem.*

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>99</sup> Jean Starobinski, “Un desafío a la teoría literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *op.cit.*, p. 219.

identificaciones primarias tales como: admiración, emoción, enternecimiento, condolencia, risa”<sup>100</sup>.

En esta identificación es posible la enseñanza:

Aquí se debería establecer, por ejemplo, aquellas fábulas que en la imagen de una interacción entre animales protagonistas enseñan al lector que los actores del tipo X (por ejemplo ‘El león’ como ‘el poderoso’) tienen que esperar acciones del tipo X y que deben contar con consecuencias desagradables, si no orientan su propio comportamiento en esas expectativas.<sup>101</sup>

Para D. W. Harding la experiencia de leer una novela es “una extensión de la manera como responde un observador ante sucesos reales”<sup>102</sup>.

el observador no sólo se introduce en la experiencia de los participantes, sino que también los observa como a seres de la misma especie. Se trata de un observar simple orientado exclusivamente a imaginar cómo debe de ser la situación y a reaccionar al mismo tiempo que el participante. El observador más complejo se imagina parte de lo que experimenta el participante y reacciona a esto, entristeciéndose o alegrándose por él, por ejemplo.<sup>103</sup>

Tomando en consideración a Iser, Harald Weinrich afirma que cada obra elige a su lector:

Una obra literaria no presupone cualquier lector, el hombre que sabe leer no leerá cualquier libro. Los autores —y naturalmente también los editores y los libros— saben muy bien esto; escriben para un determinado tipo de lector.<sup>104</sup>

<sup>100</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, “Sociología y estética de la recepción”, en Dietrich Rall (comp.), *op.cit.*, p. 229.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>102</sup> Anthony Percival, “El lector en Rayuela”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 385.

<sup>103</sup> *Idem.*

<sup>104</sup> Harald Weinrich, “Para una historia literaria del lector”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 200.

La importancia de la teoría de la recepción está en que concede un papel decisivo al lector en la construcción de significado, legitimando la experiencia individual y subrayando —como lo hace Stanley Fish— que “lo importante es lo que el texto *le hace* al lector”.<sup>105</sup>

Por lo tanto, en el caso de la literatura infantil es necesario tomar en cuenta al niño implícito que subyace en cada época:

La literatura infantil depende de un receptor muy cambiante y ello condiciona el estudio del pasado, ya que se precisa dedicar mucha atención a las condiciones de lectura en las que se ha ido produciendo la recepción.<sup>106</sup>

Como se puede observar, la teoría de la recepción permite considerar el gusto infantil sin hacer a un lado la reflexión teórica, como lo podemos observar en la definición de Colomer:

Una comunicación histórica, es decir, localizada en el tiempo y el espacio, entre un locutor o escritor adulto, el emisor y un destinatario niño, el receptor, que, por definición, no dispone más que parcialmente de la experiencia de la realidad y de las estructuras lingüísticas, intelectuales, afectivas, etcétera que caracterizan la edad adulta.<sup>107</sup>

Para la teoría de la recepción el lector es un elemento activo y recreador, como un músico que aporta el polo estético al texto. La presente investigación sólo se ocupará del polo artístico del texto, esto es, lo que Jauss ha llamado la “partitura”, Ingarden las instrucciones de uso o el esqueleto e Iser la estructura apelativa. De esta última concepción se toma el concepto de lector implícito, que será una guía para observar la intencionalidad autoral y su relación con la identificación del lector. Como se ha visto, es posible considerar al personaje como eje fundamental para influir en las acciones de un lector cualquiera. Si a eso se suma la necesidad de promocionar la lectura, el personaje es un punto clave para modelar la relación del lector con el autor y la obra.

---

<sup>105</sup> T. Eagleton, *op. cit.* p. 107.

<sup>106</sup> T. Colomer, *op. cit.*, p. 33.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 46.

Con estos elementos como antecedentes, teóricos de la literatura infantil y de la teoría de la recepción, es posible plantear un método de análisis que permite cumplir con los objetivos del presente trabajo



## CAPITULO II. EL FENÓMENO DE LA LECTURA EN LA COLECCIÓN “A LA ORILLA DEL VIENTO”

### 1. EXPLICACIÓN METODOLÓGICA

El análisis se dividirá en dos etapas: análisis textual (o del autor) y análisis paratextual (o del editor).

#### 1.1 PRIMERA ETAPA O DEL AUTOR: ANÁLISIS TEXTUAL

El objetivo de esta primera etapa es mostrar cuál es la intención de los distintos autores de las obras seleccionadas con respecto a la promoción de la lectura y cómo se establece una relación modélica entre el lector y su relación con la obra y el autor a partir de la construcción de cada personaje. Para ello, será útil la concepción de lector que tiene la teoría de la recepción, la importancia del receptor en la literatura infantil así como los procesos que ocurren cuando se lee (entre ellos la identificación) demuestran la pertinencia de su uso, ya que para ella: “El análisis de la experiencia literaria [...] describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas”;<sup>1</sup> lo que permite centrar la investigación en la forma en la que cada autor ha considerado a su lector en un proceso de percepción dirigida (el proceso psíquico de recepción de un texto constituye “la realización de determinadas indicaciones en un proceso de percepción dirigida”)<sup>2</sup> y observar la relación promotora de las figuras del autor, la obra, el lector y la lectura que se propone.

La influencia, como ha señalado Jauss, se manifiesta en relación con el cambio de horizonte: “*El horizonte de expectativas de una obra [...] permite determinar su carácter*

---

<sup>1</sup> H. R. Jauss, “Historia de la literatura como una provocación de la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *op.cit.*, p. 56.

<sup>2</sup> H. R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, p. 164.

*artístico en la índole y el grado de su influencia sobre un público determinado*”;<sup>3</sup> y es ahí donde ubica la incidencia sociales de las manifestaciones literarias:

*La función social de la literatura se hace manifiesta en su genuina posibilidad allí donde la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de la práctica de la vida, preforma su comprensión del mundo y repercute de ese modo en sus formas de comportamiento social.*<sup>4</sup>

Con base en estas afirmaciones, Ingarden estudia la manifestación de la intencionalidad del autor en el texto:

la obra literaria es en sí un complejo puramente intencional, que tiene su fuente de existencia en los actos creativos de la conciencia de su escritor y cuyo fundamento físico de existencia yace en el texto fijado por escrito.<sup>5</sup>

Para él, la intencionalidad de un autor se puede discernir a partir de las instrucciones de uso, denominadas esqueleto, que están contenidas en el texto mismo; en las que es posible conocer el grado de participación que el texto exige (“Y la función del lector consiste en someterse a las sugerencias y directivas que parten de la obra y en actualizar no cualquier perspectiva arbitraria, sino las sugeridas por la obra”).<sup>6</sup>

Pero ya que la obra misma está contenida en el cuerpo concreto de la concretización como un esqueleto, se puede decir que en la concretización misma pueden ser hechos realidad tanto los valores artísticos de ese esqueleto, como también los valores estéticos del todo concretizado.<sup>7</sup>

El valor artístico de un texto, de acuerdo con Ingarden, es identificable en la eficacia que tiene en sus lectores.

---

<sup>3</sup> H. R. Jauss, “Historia de la literatura como una provocación de la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 57.

<sup>4</sup> H. R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, p. 186.

<sup>5</sup> R. Ingarden, “Concretización y reconstrucción”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 32.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 49.

El estudio de toda esta problemática es importante además por dos razones [...] no sólo para comprender la estructura artística de la obra de arte misma, individual, sino también cuando se trata de aclarar los problemas generales de la eficiencia artística de las obras literarias de un determinado género literario [...] o de las distintas corrientes literarias o estilos.<sup>8</sup>

Con base en lo anterior, es posible afirmar que el modo de recepción de un texto está contenido en el esqueleto, por lo cual, en el presente trabajo, se procedió de la siguiente manera:

1. Selección del corpus: debido a la gran cantidad de títulos que conforman la colección sólo fueron elegidos aquellos cuya temática fuera el fenómeno de la lectura.
2. En primer lugar se dividió el corpus de acuerdo con la etapa lectora que las ubica en el catálogo, posteriormente se clasificó el corpus conforme al componente del esquema comunicativo del libro plasmado en los personajes, esto es, se clasificó en personaje lector, personaje autor, personaje obra (véase Apéndice 1).

Al describir el esqueleto, Ingarden señala que esta estructura alberga los valores artísticos de la obra y que el acto de la lectura aporta los valores estéticos procedentes de la experiencia personal de cada lector (el valor artístico es el valor de un medio, de una —si se puede decir así— herramienta que posee la capacidad de poner de manifiesto, bajo circunstancias favorables, un valor estético).<sup>9</sup>

Es necesario señalar que en el análisis no se estudia la concretización del texto,<sup>10</sup> perteneciente al polo estético, sino solamente el artístico, que Iser ha denominado la *estructura apelativa*, con base en los estudios de Ingarden. Se manifiesta en una serie de exigencias cuya intención es guiar al lector (“todos los textos que presentan exigencias, dan metas o formulan fines, que sólo adquieren su carácter de objeto por medio del grado de

---

<sup>8</sup>R. Ingarden, *op. cit.*, p. 47.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 50.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 35-36.

determinación desarrollado por el texto”)<sup>11</sup> para facilitar la fijación de la estructura, o sea, su concretización (“toda lectura se convierte en el acto de fijar la estructura, oscilante de un texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de la lectura”),<sup>12</sup> eliminar los puntos de indeterminación por medio de un acto compositivo.<sup>13</sup>

La “ ‘operación hermenéutica’ del proceso de lectura se intensifica en la medida en la que la novela renuncia a expresar su intención. Esto no significa que no tenga alguna. [...] surge de la corrección mutua de las posiciones. Pero esta dimensión no está dada en la forma real del texto, sino que es producto de la lectura”.<sup>14</sup>

A partir de esto, la investigación presupone una intencionalidad implícita en el texto, que requiere del lector para encontrarla. Para ello es de gran utilidad el concepto de lector implícito como componente de la estructura apelativa ya que “circunscribe un proceso de transferencia por medio del cual las estructuras del texto son llevadas, a través de los actos de imaginación, al cúmulo de experiencias del lector”:<sup>15</sup>

El concepto del lector implícito es un modelo trascendental por medio del cual se pueden describir estructuras generales del efecto de los textos fictivos. Se entiende por esto: el rol del lector, perceptible en el texto y que consiste en una estructura del texto y en una estructura del acto.<sup>16</sup>

Para Iser, el lector implícito es un fenómeno textual, es una “estructura del texto por medio de la cual el receptor siempre está previsto”,<sup>17</sup> y en cuya construcción subyace la intencionalidad del autor:

el concepto del lector implícito pone a la vista las estructuras del efecto del texto, a través de las cuales el receptor es situado respecto al texto y está unido a él por medio de los actos de comprensión provocados por él.<sup>18</sup>

---

<sup>11</sup>W. Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 102.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 104.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 105.

<sup>14</sup>W. Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 113.

<sup>15</sup>W. Iser, “El acto de la lectura”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 143.

<sup>16</sup>*Idem.*

<sup>17</sup>*Idem.*

<sup>18</sup>*Idem.*

El lector implícito, “como estructura del texto, representa más bien una intención que apenas se cumple por medio de los actos provocados por el receptor”.<sup>19</sup> Por lo tanto, “la estructura del texto y la estructura del acto se comportan una respecto a la otra como intención y cumplimiento. En el concepto del lector implícito están unidas estas estructuras”.<sup>20</sup>

De lo antes expuesto se concluye la posibilidad de recurrir al análisis del lector implícito para observar la intencionalidad del autor; más específicamente para efectos de la presente investigación. Por lo tanto, como tercer paso se efectuó lo siguiente:

3. Análisis de cada una de las obras del corpus: análisis del polo artístico (aportado por el autor), para revisar el modo de configuración del lector implícito (manera en la que se guía y se modela la relación autor-lector).

Se considera el concepto de lector implícito en relación con el fenómeno de la identificación; para ello son de utilidad los teóricos que dentro del marco de la teoría de la recepción han tratado el asunto. Entre ellos, Starobinski destaca el fenómeno de la identificación: “según Jauss, la experiencia estética, es buscar reconocer los tipos de participación y de *identificación* requeridas por las obras”.<sup>21</sup> Esto entre otras cosas permite lo que Gumbrecht denomina, citando a Mannheim, el reconocimiento de la alteridad: “Esta función social primaria del arte yace en los modelos, por medio de los cuales hace accesible la experiencia ajena y de los que se pueden averiguar sobre todo ‘en el nivel de identificaciones primarias tales como: admiración, emoción, enternecimiento, condolencia, risa’”.<sup>22</sup>

En gran medida, en este tipo de identificación está basada la literatura didáctica, mucha de ella dirigida al público infantil:

Aquí se debería establecer, por ejemplo, aquellas fábulas que en la imagen de una interacción entre animales protagonistas enseñan al lector que los actores del tipo X (por ejemplo ‘El león’ como ‘el poderoso’) tienen que esperar acciones del tipo X y

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>21</sup> J. Starobinski, “Un desafío a la teoría literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *op.cit.*, p. 219.

que deben contar con consecuencias desagradables, si no orientan su propio comportamiento en esas expectativas.<sup>23</sup>

Para D. W. Harding la identificación es “una extensión de la manera como responde un observador ante sucesos reales”.<sup>24</sup>

el observador no sólo se introduce en la experiencia de los participantes, sino que también los observa como a seres de la misma especie. Se trata de un observar simple orientado exclusivamente a imaginar cómo debe de ser la situación y a reaccionar al mismo tiempo que el participante. El observador más complejo se imagina parte de lo que experimenta el participante y reacciona a esto, entristeciéndose o alegrándose por él, por ejemplo.<sup>25</sup>

La importancia de la teoría de la recepción es que legitima la experiencia individual y subraya —como lo hace Stanley Fish— que “lo importante es lo que el texto *le hace* al lector”,<sup>26</sup> sin olvidar desde luego que:

Una obra literaria no presupone cualquier lector, el hombre que sabe leer no leerá cualquier libro. Los autores —y naturalmente también los editores y los libros— saben muy bien esto; escriben para un determinado tipo de lector.<sup>27</sup>

Como se ha visto, la identificación permite proponer ejemplos de conducta a los lectores que la hacen una estrategia eficaz de la estructura apelativa de todo texto empleada sobre todo en la literatura didáctica. De este modo es posible demostrar que el mismo mecanismo se usa en la promoción lectora al manipular la relación entre los componentes del sistema comunicativo, esto es el autor, el libro y el lector.

A continuación se presenta el esquema comunicativo del libro proporcionado por Gemma Lluch con algunas modificaciones para facilitar su comprensión.<sup>28</sup>

---

<sup>22</sup> H. U. Gumbrecht, “Sociología y estética de la recepción”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 229.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 231.

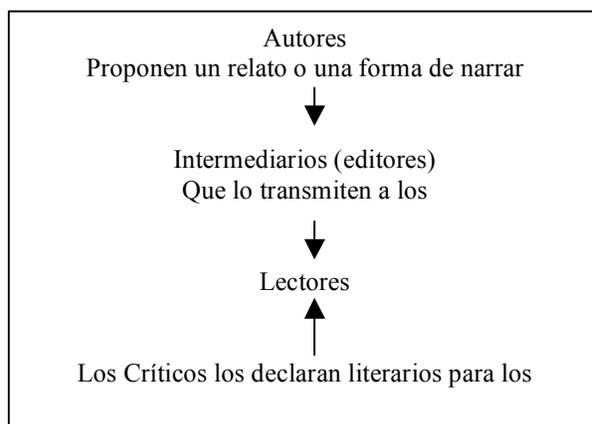
<sup>24</sup> A. Percival, “El lector en Rayuela”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 385.

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> T. Eagleton, *op. cit.* p. 107.

<sup>27</sup> H. Weinrich, “Para una historia literaria del lector”, en Dietrich Rall (comp.), *Ibid.*, p. 200.

<sup>28</sup> G. Lluch, *op. cit.* p. 32.



Es necesario señalar que la misión de los editores no es transmitir el mensaje tal cual, sino o adecuar y establecer cánones al estimular o rechazar determinadas formas literarias que modelan el gusto lector. Este grupo incide en la versión final del texto, depurándolo y complementándolo para aproximarlo al lector implícito y al lector potencial.

Lluch modifica el esquema anterior para aplicarlo en la literatura infantil.<sup>29</sup>



Como se puede observar, los mediadores cumplen un papel muy importante ya que son “el puente o enlace entre los libros y esos primeros lectores que propicia y facilita el diálogo entre ambos”. Este grupo está constituido por “padres, maestros o bibliotecarios,

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 33.

aunque en buena lógica, deberíamos considerar también como tales a los editores y a los librereros”.<sup>30</sup>

Los componentes del esquema comunicativo del libro: autor, libro y lector (emisor, mensaje y receptor) vistos como personajes delimitan un determinado modelo de comunicación, ya que el personaje “constituye uno de los componentes básicos del texto narrativo y su presencia reviste siempre enorme importancia como motor de la acción”.<sup>31</sup> Para el análisis se considera que un personaje es “una representación imaginativa bien de un modelo de persona bien de una persona real”,<sup>32</sup> y el modelo de definición de literatura infantil de Soriano:

El libro infantil es un mensaje que un hablante (o escribiente) adulto, de determinada época y país, dirige a destinatarios de menor edad, que se caracterizan por carecer (momentáneamente) de las maduraciones afectivas y de las competencias en cuanto a vocabulario, sintaxis y cultura general que define en principio al lector adulto.<sup>33</sup>

Estos conceptos se enriquecen cuando la narración se centra en un personaje niño, que establece una comunicación más directa con el lector por medio de la identificación con el personaje, lo que “facilita el acercamiento afectivo y efectivo del niño-lector en la literatura”.<sup>34</sup>

El personaje-niño, en el cuadro de la literatura infantil o el preadolescente en la literatura juvenil, provocan un proceso de identificación en el lector que si, de por sí mismo no constituye un fenómeno estético, sí produce un placer catártico que se convierte en camino y proceso de comunicación para el lector desde la perspectiva de modelos de conducta.<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Pedro C. Cerrillo, *Libros, lectores y mediadores*, p. 29.

<sup>31</sup> José R. Valles Calatrava (dir.), *Diccionario de teoría de la narrativa*, p. 500.

<sup>32</sup> *Idem*.

<sup>33</sup> M. Soriano, *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, p. 211.

<sup>34</sup> Mercedes Gómez del Manzano, *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX*, p. 11.

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 12.

El trato que un autor da a su personaje es un ejemplo del uso de la estructura apelativa que permite establecer la postura ideológica del autor con respecto al personaje. Por ello, en el siguiente esquema de análisis se intercambia el orden de los personajes de acuerdo con la mayor importancia de alguno de los componentes del esquema comunicativo.

3.1 Personaje autor: siguiendo al DRAE,<sup>36</sup> es el personaje que “ha hecho alguna obra científica, literaria o artística”.

\*Se señala la caracterización del personaje que hace el autor, esto es según el DRAE “los atributos peculiares de alguien o algo, que claramente se distingua de los demás”.

\*La manera en la que se relaciona con el personaje-niño.

\*Se marca si hay comentarios explícitos sobre el personaje autor por parte del narrador.

3.2 Personaje lector: Es aquel personaje que lee o tiene el hábito de leer, entendiendo *leer* de acuerdo con la RAE como “Pasar la vista por lo escrito comprendiendo la significación de los caracteres impresos” o “Entender e interpretar un texto de determinado modo” cuando no se trate de la obra impresa.

Es necesario agregar a la primera definición que se considera que la lectura puede ser tanto de texto como de imágenes.

\*Revisión de la caracterización del personaje lector.

\*Se destaca la relación con la obra y con el autor.

\*Se enfatiza la transformación que sufre el lector a causa de su lectura.

\*Se muestra la recompensa que obtiene el personaje lector al leer.

3.3 Personaje obra: El personaje producto de la creación de un autor.

-Se señala la intertextualidad en diversas relaciones:

Para esta parte del análisis se empleará el modelo de análisis intertextual que Lauro Zavala presenta en su libro *Elementos del discurso cinematográfico*,

---

<sup>36</sup> Las definiciones de la DRAE fueron extraídas de la página [www.rae.es](http://www.rae.es)

en el que define intertextualidad como “el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado”.<sup>37</sup> Dicha definición está íntimamente asociada a la función que el receptor desempeña en la interpretación del texto:

La asociación intertextual que existe entre un texto y su intertexto depende de la persona (o personas) que observan el texto o que lo utilizan para algún fin determinado. En otras palabras, la intertextualidad es en gran medida, el producto de la mirada que la descubre. O más exactamente, la intertextualidad es resultado de la mirada que la construye.<sup>38</sup>

Por ello, el fenómeno también compete a la teoría de la recepción ya que “presupone una teoría de la comunicación en la que el receptor (lector, espectador, observador, visitante, usuario, consumidor) es el verdadero creador de significación en todo proceso comunicativo”; y lo considera “un elemento productivo, activo y generador de interpretaciones”.<sup>39</sup>

Como bien señala Zavala, “no existe una forma única y definitiva de hacer un análisis intertextual, pues puede haber tantas lecturas intertextuales como textos y lectores que establecen sus propias asociaciones inter(con)textuales”,<sup>40</sup> y como consecuencia propone un tipo de modelo de análisis intertextual del cual se toman aquellos elementos que permiten realizar esta parte del análisis.

Partiendo del modelo de Zavala, es importante señalar el contexto de interpretación común en el que los autores contenidos en el corpus producen sus obras, esto es: 1) que los lectores conocen los cuentos tradicionales, y 2) que los lectores están inmersos en una cultura audiovisual.

---

<sup>37</sup> Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, p. 102.

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 103

Con los presupuestos antes mencionados es posible realizar el análisis del modo que a continuación se describe, tomando en consideración sólo los marcadores intertextuales explícitos:

Los elementos del análisis intertextual de Lauro Zavala<sup>41</sup> utilizados en el presente análisis son:

### 1. La obra en relación con la tradición

Arqueología textual (relación con otros textos y con otros códigos)

Arqueología pretextual (moderna): Relación con otros textos

Aquí se verá si el texto analizado es:

*Alegoría*. “Conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos y realidades”.<sup>42</sup>

*Parodia*: “Transformación semántica, no estilística, de carácter irónico (Roque). Imitación irónica de elementos semánticos y estilísticos de un texto (Huctcheon)”.<sup>43</sup>

*Secuela*: “Narración en la que se continúa la historia iniciada en un texto autónomo anterior”.<sup>44</sup>

Arqueología architextual (posmoderna): Relación con otros códigos, esto es con respecto a las reglas genológicas o convenciones de los géneros discursivos.

Aquí se observará si hay:

*Anomalía genérica*: cuando se está violentando alguna de las reglas del género.

*Carnavalización*: “Subversión de la norma discursiva (Bajtín)”.<sup>45</sup>

*Collage*: “Transferencias de materiales de un contexto a otro (Ulmer). Superposición sintagmática de fragmentos provenientes de discursos, textos y códigos distintos entre sí, con o sin intención específica. Heterogeneidades, superposiciones, diferencias”.<sup>46</sup>

*Hibridación*: “Superposición de reglas genológicas o architextuales en un discurso o un texto determinado”.<sup>47</sup>

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 104-106. Los elementos se presentan en el orden en el que aparecen en el texto con la finalidad de permitir la esquematización que requiere la sistematización de un método de análisis.

<sup>42</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de poética y retórica*, p. 25.

<sup>43</sup> L. Zavala, *op. cit.* p. 110.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 108.

*Homenaje*: “Toda obra de arte es a la vez un homenaje y una crítica a las obras de arte que han existido anteriormente (Robert Motherwell)”<sup>48</sup>

*Simulacro moderno*: “Copia de un original (Ulmer)”<sup>49</sup>

*Simulacro posmoderno*: “Copia sin original (Baudrillard). (Ej. citas de textos apócrifos en cuentos de Borges, al inventar antecedentes inexistentes)”<sup>50</sup>

Por medio del análisis intertextual es posible discernir la relación que establece el autor con la tradición, al mismo tiempo que si se tiene un personaje obra es posible remarcar sus relaciones con otros personajes.

## 2. El personaje obra y sus relaciones: Metaficción

Esta última parte permitirá revisar cómo se establece la relación del personaje obra con el personaje creador y el personaje lector.

La metaficción puede ser entendida como un conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad estética consiste en poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción, es decir, de toda construcción de sentido y de toda textualidad como articulación de signos en un contexto cualquiera.<sup>51</sup>

La importancia de la metaficción está en que:

De hecho, podría pensarse que la metaficción es la condición *sine qua non* de la misma comunicación, pues sin su existencia sería impensable la confirmación o transformación de las convenciones del lenguaje.<sup>52</sup>

### a) Metaficción tematizada

\*Tematización de las condiciones semióticas de posibilidad del texto: Códigos de verosimilitud (reglas de causalidad lógica,

---

<sup>48</sup> *Idem.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>52</sup> *Idem.*

códigos de género discursivo, convenciones de sentido común, presupuestos ideológicos o estrategias irónicas).

\*Tematización de las condiciones materiales de posibilidad del texto: Proceso de producción (creación, soporte, formato), distribución, recepción, interpretación, reconocimiento.

\*Texto que se contiene a sí mismo como referente.

\*Objeto que contiene una imagen del mismo objeto.

\*Narración que trata acerca de la misma narración.

Ejemplos: Narración cuyo protagonista es un creador/a/es/as (narrador, director, compositor, diseñador, etc.), productor, distribuidor o lector (espectador, consumidor, traductor, visitante) o narración cuyo tema es la creación, producción, distribución o lectura de una narración o una creación de cualquier naturaleza.

b) Metaficción actualizada

\*Yuxtaposición de planos referenciales (metalepsis):

Ejemplo: autor o director que se enamora de la protagonista; personaje que sale de la página o actor que sale de la pantalla de proyección; lector o espectador que se convierte en personaje de la narración, etc.

## 1.2 SEGUNDA ETAPA O DEL EDITOR: ANÁLISIS PARATEXTUAL

Esta segunda parte del análisis es de carácter descriptivo y recurre al concepto de *paratexto* de Gerard Genette:

el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales, o no, [...] que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*.<sup>53</sup>

Este concepto, útil en el presente análisis, permite considerar los elementos editoriales que giran alrededor sin dejar de usar el marco de la teoría de la recepción.

---

<sup>53</sup> Gerard Genette, *Umbrales*, p. 7.

Genette destaca el carácter mediático<sup>54</sup> y heterónimo<sup>55</sup> del paratexto ya que es un “discurso que trata de un discurso”;<sup>56</sup> es un pasaje de un mundo a otro, su principal propósito:

La más esencial de estas propiedades es el carácter funcional. Cualquiera que sea la intención estética que quiera provocarse, el paratexto no tiene como principal tarea la de “hacer bonito” el texto, sino de asegurarle una suerte conforme al propósito del autor. Con este fin se ubica entre la identidad ideal y relativamente inmutable del texto, y la realidad empírica (sociohistórica) de su público, una suerte de esclusa que le permite permanecer “a nivel” o, si se prefiere, una cámara que ayuda al lector a pasar sin dificultad respiratoria de un mundo al otro, operación a veces delicada, sobre todo cuando el segundo es un mundo de ficción.<sup>57</sup>

Estos conceptos son importantes al momento de observar los elementos que el editor aporta a la obra con la finalidad de que el libro llegue a sus lectores potenciales. De este modo es posible observar la intención del editor en el discurso implicado en la creación de una colección, en el carácter pragmático del paratexto, esto es, “las características de su instancia o situación de comunicación: naturaleza del destinador, del destinatario, grado de autoridad y de responsabilidad del primero, fuerza ilocutoria de su mensaje, y sin duda muchas otras que olvido”;<sup>58</sup> se emplea el concepto de *fuerza ilocutoria*, en la organización de su relación con el público.<sup>59</sup>

Una última característica pragmática del paratexto es lo que llamamos, tomando libremente prestado este adjetivo a los filósofos del lenguaje, la *fuerza ilocutoria* de su mensaje. Se trata también aquí de una gradación de estados. Un elemento de paratexto puede comunicar una *información* pura, por ejemplo el nombre del autor o la fecha de publicación; puede dar a conocer una *intención* o una *interpretación* autoral y/o editorial.<sup>60</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 15.

De este modo se retoma la enumeración planteada en la primera etapa del análisis:

#### 4. El peritexto editorial

Llamo *peritexto editorial* a toda esa zona del paratexto que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor, o quizás, de manera más abstracta pero más exacta, de la *edición*, es decir, del hecho de que un libro sea editado y eventualmente reeditado, y propuesto al público bajo una o varias presentaciones. La palabra *zona* indica que el rasgo característico de este aspecto del paratexto es esencialmente espacial o material; se trata del peritexto más exterior: la portada, la portadilla y sus anexos. También se trata de la realización material del libro, cuya ejecución pertenece al impresor [o, en la actualidad, al formado o tipógrafo] pero la decisión, al editor, en acuerdo eventual con el autor: elección del formato, del papel, de la composición tipográfica, etc.<sup>61</sup>

\*Con base en los conceptos de Genette, se describe los elementos aportados por la casa editorial al momento de publicar una obra (catálogo, formatos, colecciones, portadas y anexos, portadillas, composición, tiradas, y la ilustración, que sólo es mencionada dentro de las conclusiones de Genette<sup>62</sup> como paratexto icónico), para su posterior interpretación.

#### 5. Epitexto público<sup>63</sup>

Es epitexto todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexo al texto en el mismo volumen, sino que circunda en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado.<sup>64</sup>

\*En esta etapa del análisis, la investigación sólo se ciñe al epitexto editorial (“No insistiré en el epitexto editorial, cuya función, esencialmente publicitaria y

---

<sup>61</sup> G. Genette, *op. cit.*, p. 19.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>63</sup> El epitexto se divide en público y privado, y dentro del epitexto público está ubicado el epitexto editorial.

‘promocional’, no involucra siempre de manera significativa la responsabilidad del autor, que la mayoría de las veces se limita oficialmente a cerrar los ojos ante las hipérboles valorizantes ligadas a las necesidades del comercio”),<sup>65</sup> a las mediaciones (propuesta didáctica: *la brújula*, página web) con la intención de señalar la importancia que tiene la promoción más allá del texto para la editorial.

6. Una vez extraída la intención autoral en conjunto, se pone en relación con la intencionalidad editorial, para construir el discurso global: la suma de los autores individuales que la casa editorial hace suyos al brindarles un lugar en alguna colección de su catálogo.

## 2. APLICACIÓN

### 2.1 ANÁLISIS TEXTUAL

El análisis que a continuación se presenta mantiene el orden que se ha anunciado a lo largo del planteamiento metodológico. Se ha procedido de este modo para facilitar la localización de las categorías de análisis que se emplean en cada caso, tomando en cuenta a quien desee cotejar método y aplicación. Esto debido a que un análisis que mezclara todas las narraciones se percibiría tedioso; se ha preferido dar mayor importancia a las conclusiones parciales de cada texto para extraer el mayor provecho de cada uno. Al final de la sección se presentan algunas conclusiones que dan un panorama del conjunto para facilitar la transición al análisis paratextual. También es importante señalar que para evitar redundancias, las referencias bibliográficas aparecen entre corchetes después de cada cita.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.295.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.297.

## REGALO SORPRESA. ISOL

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparece el personaje lector.

- Caracterización del personaje lector

Es un niño pequeño muy imaginativo y curioso que se infiere sabe leer, estas dos características saltan a la vista por dos de las acciones que realiza: el encuentro del regalo en el armario y la indagación de su contenido. Al descubrir que un libro se muestra escéptico de sus posibilidades, pero descubre que su regalo engloba todo lo que se imaginó.

- Relación obra-autor

\*La relación con el autor no es explícita, se infiere buena debido a que el libro es buen estímulo para la imaginación de Nino; esto es, que la relación con la lectura es agradable.

\*Una vez roto el hielo, abierto el libro, se elimina la concepción superficial de la lectura aburrida.

- Transformación

Nino da un salto de niño alfabetizado no lector a lector activo (lo que obtiene del libro está en función de sus expectativas); pasa de la duda de que la lectura sea divertida a confirmar su valor como diversión.

- Recompensa

Descubre y confirma que la lectura le concede todo lo que pueda imaginar.

El lector implícito está construido con base en la curiosidad. El lector, al igual que Nino, se pregunta cómo un libro puede complacer sus expectativas imaginativas y se da cuenta de que el libro está hecho también a la medida de sus expectativas. Es posible anticipar esta conclusión desde la portada, en ella se muestra a Nino intentando quitar el moño a un gran regalo que abarca el libro que el lector real lee. Aquí se tiene un juego metaficcional (en

cual no se ahondará) que involucra al lector. La identificación entre lector y personaje ocurre cuando se espera el acto de magia que explica por qué un libro es un buen regalo.

La autora señala la magia que se desprende de la lectura; el primer acercamiento con curiosidad al objeto libro es importante para poder disfrutarlo. La curiosidad, buen camino para llegar a la lectura, puede ser inducida por los padres, pero desde luego no debe ser impuesta al niño como obligación.

El libro puede ser un buen regalo en la medida en que se fortalezca su valor. El gozo extraído de sus páginas procede de obras que estimulen la imaginación del nuevo lector, que lo enriquezcan y le brinden aquello que él quiera. Es importante la atención puesta en los intereses y curiosidades infantiles, para poder encauzarlos y ayudarlos a encontrar otros. Es cuestión de fomentar la capacidad de asombro.

En esta narración la individualidad de Nino se agrega al texto; la alusión a los polos artísticos y estéticos de Ingarden es explícita: sin la intervención de las expectativas del personaje lector el libro sólo es un objeto.

## EL GIS MÁGICO. GENEVIÈVE BRISAC

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparecen el personaje autor y el personaje obra.

### PERSONAJE AUTOR

- Caracterización del personaje autor

Violeta es una niña huraña y caprichosa. La portada da otro elemento de caracterización está dado por, en ella aparece sonriente sosteniendo el gis con ambas manos y parece volar entre las estrellas. La historia se fundamenta en el placer creador, por medio de una estrategia metonímica: denotar el instrumento gis y no al ser que lo utiliza.

- Relación del personaje autor con el personaje niño  
Son el mismo, la historia se centra en la capacidad creadora de Violeta y la transformación que de esta se desprende: una niña huraña y caprichosa se convierte en sociable y feliz.
- Opinión del autor  
Brisac, en muchos momentos, prefiere una ilustración a una caracterización textual de las actitudes y acciones de los personajes, no juzga a los personajes y deja que el lector interprete la imagen complementaria.

#### PERSONAJE OBRA

- La obra en relación con la tradición: Arqueología textual  
*\*Arqueología pretextual:* En cierto sentido la bruja es un hada madrina que le trae a Violeta la posibilidad de ser feliz; la historia se vincula con la tradición de cuento de hadas que ocurre en un contexto actual. Se crea una alegoría de las relaciones entre el creador con el mundo real y con su mundo imaginario.
- El personaje obra y sus relaciones: Metaficción  
El texto presenta, por una parte, un tipo de metaficción tematizada en sus condiciones semióticas ya que la historia trata de un creador y su obra, el gis es mágico porque lo que se crea con él cobra vida; la importancia capital del gis evidencia también las condiciones materiales de la creación.  
El texto está construido a partir de una metaficción actualizada del tipo metalepsis:  
*\*Violeta crea a Coral y se hace su amiga no sin antes ser obligada (“exigió Coral con tono autoritario” [37]) a corregir los errores que ha cometido al crearla, le da un cabello rizado y largo, pantalón marinero, suéter azul y sandalias con tacón.*  
*\*Ambas, Violeta y Coral escapan a otro mundo, el de la imaginación, al atravesar una puerta que han dibujado.*

Como se ha visto, el tema del relato es la creación, y el autor recurre a la metaficción con la finalidad de crear un entorno de fronteras móviles. La magia del gis estriba en permitir la interacción entre obra y creador, en fundir realidades. La relación establecida con el lector real parte de la constatación de que se ha hecho un acto de magia que es ostensible en el texto y también en la realidad. Finalmente, todo lector se abstrae de su realidad en el acto de lectura, al igual que el autor vive en su creación. La importancia de la imaginación radica en la posibilidad de crear mundos alternos.

En este texto puede haber dos identificaciones, con Coral o con Violeta. Con Coral por la rebeldía hacia su creadora; pero es ante todo Violeta quien tiene la misión de crear la identificación más cercana con el lector ya que su mundo está en un nivel más alto de su mundo imaginario. La aparente cercanía está construida para que el entorno mimético de Violeta pueda tocar el entorno real del lector. El mundo imaginario de Violeta pasa de ser una evasión a tener la validez de la realidad planteada por el texto.

### ÉSTE ERA UN LAPIZ. ANTONIO GRANADOS

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparecen el personaje autor, el personaje obra y el personaje lector.

#### PERSONAJE AUTOR

- Caracterización del personaje autor

Un lápiz que tiene mala memoria y distraído no completó los versos que conforman la obra. El texto se dirige explícitamente al lector y lo invita a colaborar completándolos y ser coautor.

¡Pst, pst! ¡Oye lector!

Te recomiendo que tengas paciencia  
con este lápiz tan olvidadizo  
y echas mano de tu inteligencia

para así completar lo que él no hizo. [6]

El elemento *lápiz* funciona para hablar del autor metonímicamente, con la finalidad de independizarlo del autor y de este modo desplazar la responsabilidad autoral al lápiz, tanto de lo que se ha escrito como de lo que ocurre en la historia.

El lector puede detenerse en las ilustraciones, estas muestran las acciones del lápiz, cuya personalidad se conoce a través de la adjetivación y las acciones en relación con las consecuencias que sus errores tienen en los personajes. El lápiz nunca cambia su postura tiránica, el cocodrilo molesto dibuja una puerta y escapa de la historia, con ello manifiesta su molestia con el lápiz.

- Relación del personaje autor con el personaje niño

No hay personaje niño, aunque es muy cierto que se considera al lector real en las instrucciones, que ya son parte de la historia (con ello, el personaje lector y el personaje real son el mismo) y se le da al final del libro los versos completos para que sepa si se ha completado los versos correctamente.

- Opinión del autor

Existe en el texto una paradoja, es imposible disociar al narrador del lápiz y sin embargo actúan como entes diferentes, esto se puede observar cuando el narrador advierte y descalifica las costumbres del lápiz antes de iniciar la historia. Es un juego de autorreflexividad sin solución.

#### PERSONAJE OBRA

- La obra en relación con la tradición: Arqueología textual

*\*Arqueología pretextual:* Uso de rima tradicional cuya variación consiste en involucrar al lector en la construcción no sólo de significado sino del texto mismo.

*\*Arqueología architextual:* El cocodrilo escapa precisamente a la actitud caprichosa y tiránica del lápiz, que hace todo desordenadamente, sin completar los versos y nunca pensando en darle gusto a los personajes.

“O transformas este cuento en otra co  
o me marchó y tu historia tergiver  
si un relato se escribe siempre en pro  
¿por qué yo debo trabajar en ver [22]

- El personaje obra y sus relaciones: Metaficción

Se tiene una metaficción tematizada en sus condiciones semióticas y materiales. En sus condiciones semióticas, debido a que los personajes son un lápiz y su creación; y en sus condiciones materiales ya que se tiene la presencia del lápiz, la incompletud de la escritura y su presencia en la elaboración de las ilustraciones.

También es posible observar la metaficción actualizada del tipo metalepsis:

\*En la portada tenemos una perspectiva más alejada del libro, en la que se puede observar el lápiz, el libro y la cola del cocodrilo saliendo de él.

\*En todas las ilustraciones se hace referencia a la intromisión del agente externo (lápiz) en el texto.

\*Se rompe la relación causa-efecto porque el lápiz hace lo que quiere, crea y desaparece elementos impredeciblemente.

\*Después de violentar la relación autor-obra al hacerla cada vez más evidente el personaje arrebató el lápiz y escapa.

\*El involucramiento del lector en la construcción del texto lo hace también víctima del autor.

## PERSONAJE LECTOR

El personaje lector no aparece, pero se presupone un lector real activo que complete los versos y ponga en tela de juicio el comportamiento del autor con los personajes. La denuncia se hace extensiva al lector, toca el tema de la libertad; por ello, es indispensable la identificación con el cocodrilo, base en la que la obra está construida.

La narración tiene el mismo final que *El gis mágico*, pero se diferencia en que el personaje obra escapa de la mano de un creador irresponsable.

Esta narración requiere literalmente la cooperación del lector para completar los versos, el lector implícito está creado para justificar la fuga del cocodrilo y para que el lector cobre simpatía por el lápiz, cuyas travesuras permiten que el lector se identifique con ese espíritu lúdico.

## HISTORIA MEDIO AL REVÉS. ANA MARÍA MACHADO

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparece el personaje obra.

- La obra en relación con la tradición: Arqueología textual

*\*Arqueología pretextual: secuela paródica:*

Y entonces se casaron, tuvieron una hija tan linda como un rayo de sol y vivieron felices para siempre...

Hay muchos cuentos que terminan así. Pero éste es el comienzo del nuestro. Es decir, si hay que comenzar por algún lugar, muy bien puede ser por ahí. [8]

Un elemento que sustenta la actitud paródica del texto es el título, que si bien no se trata específicamente de invertir el orden, se narra una historia poco convencional con reglas convencionales.

Hay gente que sólo quiere saber de historias muy exactas y muy bien ordenaditas; entonces es mejor que cambien de historia, porque ésta está medio atropellada y toda al revés. Comenzó derecha y ya aparecieron allá arriba unos indios que no tienen nada que ver con la historia. [10-11]

Ellos eran un rey y una reina de un reino muy distante y encantado. Para casarse con ella, él se había enfrentado con mil peligros, había derrotado monstruos, había sido ayudado por un hada, todo eso que conocemos de los cuentos

antiguos que las abuelas contaban y que traen los libros llenos de ilustraciones bonitas y coloridas. [12]

*\*Arqueología architextual:* La tradición es un elemento constituyente de la estructura de personajes que luchan por liberarse de la inercia que ha creado esa tradición (la princesa no quiere casarse con un príncipe impuesto sino estudiar, viajar y conocer el mundo; el príncipe se vuelve vaquero y se queda con la pastora).

Aunque están presentes todos los elementos tradicionales: rey, reina, princesa, príncipe y dragón, hay alteraciones que hacen interesante la historia y crean intriga en el lector. Un ejemplo es la amenaza del dragón, que es invento de la percepción del rey. La razón de ser de la aventura es ficticia, el dragón es la noche. Poco a poco se hace más evidente el sinsentido de la misión y se resalta la ignorancia del rey.

- El personaje obra y sus relaciones: Metaficción

El cuento infantil tradicional y las alteraciones del final típico (“Y vivieron felices para siempre”) son socavados con la intención de demostrar que toda historia sigue escribiéndose y neutralizar el estático final feliz.

El texto está construido a partir de una metaficción tematizada en sus condiciones semióticas ya que se ponen en evidencia y se parodian los códigos genéricos, las convenciones y los presupuestos ideológicos de los cuentos infantiles tradicionales desde la cubierta. La ironía sirve para atacar al poder, tanto el texto como las ilustraciones de Rafael Barajas, “el Fisgón”, fortalecen la crítica: la cantidad de veces que aparece el adjetivo *real* acompañado de un sustantivo tiene su equivalente en las ilustraciones de un “real perro”, un “real gato” y un “real simio”; este último imita al rey y se convierte en un doble:

—Majestad, Doña Reina lo llama. Dice que su Majestad debe entrar enseguida para tomar su real baño, que la real tina ya está llena y la real agua se va a enfriar. [16]

Es importante resaltar que los personajes conocen las reglas del género y las cambian desde adentro, sin recurrir a la metalepsis.

Las ilustraciones de “El Fisgón” agregan sentido paródico al texto (el mono real que imita al rey es una explícita burla al poder [48]) además de que acercan la trama al ambiente mexicano:

1. Todos los personajes del pueblo están vestidos como campesinos de pueblito típico mexicano.
2. El castillo es el de Chapultepec.
3. El rey es una combinación entre Napoleón Bonaparte, Julio César e Iturbide.
4. La geografía mexicana: el Popocatépetl y el Iztaccíhuatl, nopales en vez de espinos.

Es necesario señalar que aunque no aparece el personaje autor, la narradora se identifica con Ana María Machado, sobre todo al principio, cuando irrumpe para señalar lo aburrido que es el típico final feliz, contraponiendo el concepto de narración occidental con el de los pueblos indígenas y exponiendo cómo construye ella sus historias:

Me encanta inventar cosas. Por eso no soy muy buena contadora de historias. Mezclo las cosas que sucedieron con las inventadas. Y cuando empiezo a conversar, me voy acordando de otros asuntos, y mezclo todavía más. Al final, queda una historia grande y principal toda llena de historias pequeñas que cuelgan de ella. [10]

El lector implícito está hecho de tal modo que el lector cree expectativas de lectura en relación con el código genérico para rápidamente deshacerlas. Finalmente hay que señalar que el fenómeno de identificación que se plantea aparece en consonancia con la necesidad de todo ser humano de vivir en libertad, con la cual es imposible no identificarse.

## EL REY QUE SE EQUIVOCÓ DE CUENTO. ANTONIO GRANADOS

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparece el personaje obra.

- La obra en relación con la tradición: Arqueología textual

*\*Arqueología pretextual:* Tradición del cuento escrito en rima. Es un simulacro de secuencia ya que no se da a conocer la historia de la que proviene el rey Gestocaradura, y se presupone.

*\*Arqueología architextual:* Se presenta una anomalía genérica, el rey de ficción pasa a la cruda realidad, con ella se carnavaliza el paso del rey a la farándula callejera. Hay que destacar que aunque sufre los estragos de nuestro mundo, el rey prefiere el mundo real al ficticio. El personaje se rebela contra el género que lo contiene y lo transgrede en aras de su libertad.

- El personaje obra y sus relaciones: Metaficción

Esta narración tiene metaficción tematizada en sus condiciones semióticas, que sirve al autor para evidenciar la alteración de convenciones genéricas y contraponer la ficción con una realidad urbana sucia. Antonio Granados le da libertad a su personaje de elegir entre ganarse la vida o vivir con la mesa puesta.

Peatón entre vagabundos  
 pudo cambiar de ciudad  
 y en menos de tres segundos  
 ser rey de la soledad,  
 regresar a su pintura,  
 volverse caricatura  
 o cuento de no acabar,  
 pero prefirió apostar  
 a vivir sobre el trapecio  
 y, tozudo como necio,  
 comer el pan que ganaba,

nadie se lo regalaba. [36]

Hay metalepsis en la extracción del personaje del cuadro (“Un descuido sin perdón/lo hizo salir del renglón...” [24]) ubicado en un país de ficción (reino) primero al desierto y a la realidad urbana que se infiere es el Distrito Federal. La salida del marco es un primer paso en la transformación del rey Gestocaradura. Conforme la narración avanza se da cuenta de que la libertad es algo más que salir del marco.

La figura del rey tiene una serie de atributos que desaparecen al llegar a la ciudad. La pérdida de identidad en la metrópoli lo obliga a buscar un lugar, que puede parecer extraño por la permanencia a la farándula callejera.

En este texto el fenómeno de la identificación tiene dos procesos, uno de acercamiento al lector por la inmersión del personaje en un mundo mimético respecto de la realidad del lector; y el otro es de alejamiento, el personaje del cuadro es predecible, el lector tiene expectativas sobre su comportamiento de acuerdo con las convenciones genéricas, las cuales se van haciendo más impredecibles poco a poco. Por lo mismo la historia es factible de dos lecturas no excluyentes una de la otra para que el lector elija: al terminar, el lector se da cuenta de que el verdadero tema del texto no es la degradación de la investidura real, sino la libertad y autonomía del personaje.

#### CAPITANA JENNIFER AGUAMALA JONES. VIVIAN FRENCH

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparecen el personaje lector y el personaje obra.

## PERSONAJE LECTOR

- Caracterización del personaje lector  
Jennifer es una niña que decide ser pirata, caracterizada por su arrojo, tenacidad, inteligencia y persistencia, que nace con las convenciones del género (como cualquier lector actual gracias a los medios audiovisuales).
- Relación con :  
\*Obra: Ella misma está hecha a partir de las lecturas que le son inherentes desde su nacimiento.  
\*Autor: Jennifer es autora de sus propios actos. Es heredera de don Quijote, hombre que se hace personaje de su propia aventura. Al igual que él, comienza por hacerse de elementos que la constituirán como capitana: parche, sable, botas, sombrero con una calavera, pañuelo, loro, etc. [7]
- Transformación  
Al evitar el motín aprende a mandar y la enorme responsabilidad que implica ser capitana. Su ingenio le ayuda a no perder el poder, el verdadero botín del *Malvada Winnie* es la mano de obra de los prisioneros.
- Recompensa  
Se consolida su personalidad.

Es posible observar cómo la lectura puede ser un factor muy importante de la consolidación de la personalidad ya que los seres humanos están hechos de la asimilación y recreación de relatos.

## PERSONAJE OBRA

- La obra en relación con la tradición: Arqueología textual  
\**Arqueología pretextual*: Parodia de la literatura de piratas, sus amigos constituyen una trasgresión a las convenciones: la gallina Polly como perico, el “Alegre” Roger deprimido y apático, entre otras cosas.

*\*Arqueología architextual:* Por una parte, los nombres de los personajes son irónicos (*Alegre Roger, Perro de Mar Williams*), y por otra, la carnavalización de la relación adulto-niño, debido a que en las historias de aventuras los piratas siempre son experimentados y malvados; Jennifer, sin dejar de ser niña, hace creer a todos que tiene el control. Juega a tomar roles adultos. En buena medida la diversión del texto parte de que los adultos son dóciles y obedientes a los designios de una niña, que termina imponiéndose por ser más inteligente.

—Soy la capitana Jennifer *Aguamala* Jones — anunció—. Y cualquiera que se cruce en mi camino tiembla como gelatina antes de ser carnada de los peces. ¿ENTENDIDO?

—O, sí, sin duda, y es un verdadero honor servirla capitana *Aguamala*. — *Patadepalo* asentía y se deshacía en caravanas mientras se alejaba presuroso hacia la oscura trastienda. [13]

—¡Patanes horrosos! — gritó—. ¡Fórmense y marchen hacia el Espectro Espeluznante. Y ni siquiera PIENSEN en un gruñido o en una queja contra mí, su capitana, o sabrán POR QUÉ me llaman capitana *Aguamala* Jones!

Los piratas se sobresaltaron y apurados formaron una fila desordenada [...] [15]

- El personaje obra y sus relaciones: Metaficción

El texto está construido a partir de una metaficción tematizada que no es explícita, sino que debe ser creada por el lector, evidente porque Jennifer actúa de acuerdo con una tradición textual (novela de aventuras). Con respecto a la metaficción actualizada es posible encontrarla en la construcción que Jennifer hace de sí misma.

La gran aventura de esta narración es el reconocimiento de Jennifer como capitana; el paso de aparente personaje de la vida real a ser personaje de ficción, y no sólo eso: La construcción de ella misma como personaje.

Como se ha visto, el texto permite que el lector se identifique y disfrute de someter al mundo adulto por un momento y a una tradición genérica, por medio del conocimiento de la tradición textual porque la lectura ayuda al lector a irrumpir y subvertir realidades, a deshacer y crear nuevos roles.

### EL DIARIO DE UN GATO ASESINO. ANNE FINE

De acuerdo a la clasificación realizada en este texto aparece el personaje autor.

- Caracterización del personaje autor

Tufi es un gato creador-escritor caracterizado a través de sus acciones por ser desobediente, cínico, burlón, posesivo, celoso, mentiroso. Este último elemento está íntimamente ligado a la escritura del diario. La manera en que se dosifica la información y la inercia que ha creado al presentar los cadáveres de un pájaro, un ratón y un conejo lo inculpan de asesinato. La reconstrucción de los hechos y el equívoco de las acusaciones que se le imputan hacen que el lector crea en su culpabilidad.

- Relación del personaje autor con el personaje niño

\*Tufi convence de su inocencia a Eli, su dueña, a pesar de sus fechorías.

\*Eli es intermediaria entre sus padres y Tufi, siempre se muestra preocupada por el comportamiento del gato aunque no hace más que llorar en vez de buscar remedio a los problemas [19, 39, 40]. Esto lo sabe muy bien Tufi y por eso es la manipula [30].

- Opinión del autor

Anne Fine califica al gato en el título, se confabula con él para interesar al lector en los hechos en torno a la culpabilidad de Tufi.

Otro detalle digno de mención es la construcción de las ilustraciones, que muestran la perspectiva del gato: la realidad está de su tamaño. Este recurso es más evidente cuando el papá de Eli está incado regañando al gato y se dirige al lector. [29]

De lo anterior se observa que el lector quiere saber cómo se resuelve la culpabilidad del gato y a dónde lo lleva. Debido a que el asesinato del pájaro es el único comprobable, el lector, al igual que todos los personajes, cae víctima del engaño. Al finalizar la narración el lector ha obtenido algunos mensajes del lector implícito, como por ejemplo la disociación de los términos autor, narrador y personaje; el escepticismo ante el autor, quien no tiene la razón siempre, el narrador no tiene por qué ser completamente de fiar y el cuestionamiento a la autoridad de lo escrito que esto implica.

Es una trama que vista en animales e ilustrada por Damián Ortega resulta simpática pero que en seres humanos podría ser una aberración, sobre todo por la profanación del cadáver del conejo y el desparpajo con el que Tufi cuenta sus aventuras.

La identificación con Tufi es un ejemplo diferente, aunque se narra en primera persona no se permite que el lector ahonde en los hechos; este misterio hace que la identificación del receptor se establezca con la familia y que se caiga en el engaño. El lector ata cabos que apuntan a la culpabilidad de Tufi sin saber que ha creado expectativas a partir de hechos no necesariamente relacionados.

## LAS PRINCESAS TAMBIÉN VAN A LA ESCUELA. SUSIE MORGENSTERN

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparece el personaje obra.

- La obra en relación con la tradición: Arqueología textual  
*\*Arqueología pretextual:* El texto se presenta como aparente secuela de cuento tradicional cuyo inicio ocurre después de que vivieron felices para siempre. Esto aparece en la primera ilustración, un libro abierto que contiene escrito el tradicional “Había una vez...” [6]. Al principio se marca una anomalía en la convención: “Los negocios no iban bien para el rey Jorge CXIV”. [7]

\**Arqueología architextual*: Los personajes del cuento tradicional aparecen en un contexto de literatura realista, con la finalidad de que el lector perciba que han sido sacados de la ficción para traerlos al mundo real. El choque no se hace esperar: la historia se inicia con la crisis económica del reino.

La relación architextual está encarnada en dos personajes, la princesa Alystera y el rey Jorge CXIV. La primera es el motor del cambio de perspectivas, se caracteriza por el dinamismo que se justifica con la etapa adolescente. El rey representa la permanencia de la tradición reacia al cambio. La reina Fortuna sirve de mediadora entre ambos, convence al rey de adaptarse al nuevo modo de vida. Del choque de las dos perspectivas, la del rey y la de la princesa, surge una relación paródica con la tradición genérica del cuento tradicional, que sirve para señalar el anacrónismo de la existencia de monarquías en el mundo actual: ”—Sí, soy una princesa, ¿y qué?, ¿de qué me sirve?”. [12]

En este texto el personaje cuestiona su función en la sociedad moderna: las princesas y reyes dejan de ser personajes excepcionales para ser comunes y corrientes, de carne y hueso; para lograr una mayor identificación con la infancia actual.

- El personaje obra y sus relaciones: Metaficción

El texto está construido a partir de una metaficción actualizada del tipo metalepsis, que inicia en la primera página de la historia, en la que aparece el Rey Jorge CXIV saliéndose de un libro que tiene escrito “Había una vez...” La princesa descubre el ambiente urbano y convive con niños de su edad, entra a la escuela, deja la crinolina y los zapatos de seda por *jeans* y tenis; la reina se vuelve un ama de casa que disfruta ir de compras, y el rey se dedica a la administración. El entorno es mimético, semejante al del lector. De este modo da la sensación de que la princesa puede ser compañera de la escuela. No es difícil que cualquier lector identifique a su familia con la de Alystera en vista de que los roles siguen siendo los mismos y “Todas las niñas son princesas... a los ojos de sus papás”. [42]

Es un cuento narrado a la manera tradicional que va tocando cada vez más el suelo que pisa el lector. El autor pretende que el lector se identifique con su personaje al no alejarse mucho del mundo cotidiano del lector: la familia y la escuela, sobre todo. En un principio, la relación padres-hija es el eje con el que está construida esta identificación, posteriormente la relación maestro–alumno y la de compañerismo y amistad en la escuela. La socialización y las situaciones cotidianas en las que se encuentran inmersos los personajes no sólo permiten la identificación sino también el manejo de la intriga en el interior del texto.

### NO ME LO VAS A CREER. ALICIA MOLINA

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparecen el personaje lector, el personaje autor y el personaje obra.

#### PERSONAJE LECTOR

- Caracterización del personaje lector

El lector de esta narración es el grupo escolar: los compañeros de clase de Juan están interesados en las historias de Juan.

Hay dos aspectos a destacar: 1) Los relatos de Juan pertenecen a la tradición oral, y 2) Juan es un promotor de la lectura eficaz porque hace que los demás miembros del grupo quieran acercarse a un mundo vedado para muchos por concepciones en las que la literatura sólo trata de grandes temas y de personajes excepcionales. Los relatos de Juan son tan cautivadores por la cercanía que tienen con su auditorio, por la candidez del narrador y porque siempre son interrumpidas en lo más interesante.

“El Grandototote, se estaba carcajeando, y de pronto...”

En ese preciso instante, interrumpió el profesor. [11]

- Relación con:

\*Obra: son fanáticos de las historias de Juan.

Todos sacaron sus cuadernos y pusieron expresión mentirosa de “estoy poniendo atención” cuando en realidad estaban pensando: “¿Por qué ladraba shhh?” Tendrían que esperar hasta la hora del recreo para enterarse de la historia. [9]

\*Autor: Los compañeros de Juan hacen todo lo necesario para impedir que Juan llegue temprano a la escuela y así continúe contando historias, sin importarles el plazo establecido por el profesor para la imposición de castigos.

Nos reunimos a la salida. Si Juan lograba llegar temprano no habría cuento y eso, todos los alumnos estuvimos de acuerdo, no se vale. El día no tiene chiste si no empieza con un ‘No me lo van a creer’, así que nos organizamos. [37]

- Transformación

El auditorio externa su gusto por las historias y asume la responsabilidad de la impuntualidad de Juan.

- Recompensa

Impiden el castigo de Juan y hacen que se dé cuenta del potencial narrativo de sus invenciones.

## PERSONAJE AUTOR

- Caracterización del personaje autor

Juan es un niño impuntual y mentiroso: siempre que llega tarde da excusas desmesuradas. Tiene la conciencia de ser mentiroso. Uno de los detalles más importantes que lo individualizan es su carácter de cuentacuentos. Juan, es un mentiroso, y en esencia todo artista lo es.

- Relación del personaje autor con el personaje niño

Son el mismo, aunque sin conciencia de ello. No es sino hasta el final que aparece la transformación de Juan: de mentiroso a fabulador. El maestro se encarga de hacérselo saber.

—Nos tenías atrapados a todos con tus cuentos, a mí también.

—Eran puras mentiras— murmuró avergonzado Juan, con una voz que ni él mismo reconocía.

—Eran cuentos— dijo el maestro—, y algunos muy buenos.[42]

[...]

—Sólo tienes que aprender a empezar de otra manera, Juan. Qué tal si en vez de “no me lo van a creer”, comienzas diciendo “Había una vez...” o “Érase que se era...” [42]

- Opinión del autor

No se externa.

#### PERSONAJE OBRA

- La obra en relación con la tradición: Arqueología textual

*\*Arqueología pretextual:* Juan introduce en sus historias a personajes de otras obras de la colección “A la orilla del viento”, de lo cual se infiere que es lector de ellas. Esto está apoyado también en las ilustraciones: *La peor señora del mundo* de Francisco Hinojosa, *Las venganzas contra el chistoso* de Graciela Montes, *Vívoras vivas* de Hazel Townson entre otras; además de que todas las ilustraciones incluyen un reloj.

Si bien la mayor parte de la gente puede oír y disfrutar una historia, pocos son capaces de narrarlas e inventarlas; por ello, la mayor carga de identificación del lector es con el grupo de Juan, debido a que el receptor ha tenido que entretenerse e intrigarse con las narraciones. La identificación con Juan corresponde a la invención de pretextos y justificaciones que todo lector ha tenido que hacer para salir de apuros.

## QUIERE A ESE PERRO. SHARON CREECH

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparece el personaje lector, el personaje autor y el personaje obra.

### PERSONAJE LECTOR

- Caracterización del personaje lector

Jack es un niño curioso, inteligente y sensible, ávido de conocimiento, que no sólo se queda con lo que le da la maestra sino que posee un espíritu crítico. Su mezcla de sensibilidad e inteligencia lo lleva desde un principio a experimentar con lo aprendido en clase.

- Relación con:

\*Obra: Hace un diario poético, que es lo que el lector lee, en el que muestra el enriquecimiento gradual de su sensibilidad al tiempo que deja ver cómo va construyendo su propio estilo. Las ilustraciones corresponden a los estados de ánimo y sentimientos que Jack refleja en palabras. Ilustran los poemas no en el sentido recto sino aportando metáforas y otras ideas al contenido escrito. P. Ej: “Mi cerebro está vacío” [7], la ilustración muestra a Jack con un agujero en la cabeza; “Un coche azul / salpicado de lodo / corriendo por la calle” [10-11], en la ilustración aparece Jack salpicado de lodo por el carro.

\*Autor: Su relación con el personaje autor es de admiración, el encuentro con Walter Dean Myers es cordial, entrañable y amistoso, ya que comparten sensibilidad. La visita del autor no impide que Jack cuestione lo que lee.

- Transformación

Jack se convierte en autor.

- Recompensa

Jack conoce al autor (Walter Dean Myers) que lo ha inspirado y con ello fortalece su capacidad creadora.

Es necesario señalar algunos de los procesos que ocurren en Jack:

-Con respecto a la identificación de la forma:

Brevidad de los versos:

Me gustaron esos /pequeños versos/que leímos hoy / Cuando son pequeños /como estos /puedes leer /un montón/en poco tiempo /y luego en tu cabeza / tienes todas las imágenes / de todas las pequeñas cosas /de todos los pequeños poemas. [20]

Uso de líneas cortas:

Si eso es un poema, / el de la carretilla roja / y los pollos blancos, / entonces cualquier frase / puede ser un poema. / Sólo tienes que / escribir / líneas / cortas. [8]

El ritmo y la musicalidad:

Siento decir / que en realidad no entendí / el poema del tigre tigre que se enciende en luz / pero al menos sonaba bien / cuando lo oí. [14]

Las imágenes poéticas:

Me gustó la manera en que el gatito saltó / en el poema del gato / y cómo podías ver / la cabeza larga del caballo / en el poema del caballo / y sobre todo me gustó el perro/ en el poema del perro / porque así es justo / como mi perro amarillo / se echaba [...] [20]

La apariencia del poema:

Quizá el poeta de la carretilla / sólo estaba / formando una imagen / con palabras / y / alguien más / —quizá su maestra— / lo pasó a máquina / y entonces la gente pensó / que era un poema / porque / parecía un poema / escrito así. [26]

El ideograma:

Fueron fantásticos / los poemas que nos mostró / donde las palabras / crean la forma / de la cosa / de la que habla / el poema / —como el de la manzana / con forma de manzana / y el de la casa / con forma de casa. [37]

-Con respecto al contenido de los poemas:

El sentido y la interpretación:

¿De qué se trataba / el poema del bosque nevado / que leyó hoy?  
 ¿Por qué la persona no sigue / si tiene que recorrer / tantos kilómetros / antes de irse a dormir?  
 ¿Y por qué tengo que decirle más / del coche azul / salpicado con lodo / que corre por la calle? [12]

## PERSONAJE AUTOR

- Caracterización del personaje autor

\* Walter Dean Myers: Jack lo caracteriza como una persona normal que tiene la facilidad de dar expresión a su sensibilidad; se muestra agradecido con Jack y ambos establecen una relación de empatía y simpatía mutua. Con lo anterior se desmitifica la figura del autor y se le devuelve su dimensión humana, es una persona de carne y hueso.

\*Jack: Como autor es lúdico, irónico, paródico y crítico, cuestiona todo lo que le transmite la señorita Stretchberry, trasciende su capacidad lectora y crea, toma la

tradición literaria y le da forma de acuerdo con su situación personal (su perro Sky), la relación no es de ruptura sino de resignificación.

- Relación del personaje autor con el personaje niño

Se da en una doble dimensión, por una parte Walter Dean Myers conoce a Jack y hay una relación de identificación; por la otra el personaje niño y el personaje autor son el mismo, ya que Jack se convierte en otro autor.

Creo que el señor Robert Frost / tiene demasiado / tiempo libre / en sus / manos.  
[25]

Toda la sangre / en mis venas / burbujeaba / y todos los pensamientos / en mi  
cabeza / zumbaban / y / yo quería que el / señor Walter Dean Myers / se quedara  
/ en nuestra escuela / para siempre. [77]

Y cuando leyó / sus poemas / tenía la / mejor mejor MEJOR / voz / suave y  
profunda y amistosa y cálida / como si se extendiera y / nos envolviera a todos /  
en un fuerte abrazo [...] [81-82]

- Opinión del autor

Se logra conocer al autor a través de los ojos de Jack.

## PERSONAJE OBRA

- La obra en relación con la tradición: Arqueología textual

*\*Arqueología pretextual:* El diario permite tener la sensación de estar viviendo el día a día y es importante señalar lo que hay detrás de este hecho: el autor se hace por fragmentos, no por la suma instantánea; la escritura es un oficio. Si esto careciera de importancia lo único que habría en el libro es el poema último de Jack, pero lo que se observa es el proceso que tuvo que pasar Jack para llegar a él. La idea romántica de la inspiración queda en entredicho ante la idea del trabajo y el ejercicio de corrección.

*\*Arqueología architextual:* Conjunción de géneros: diario y poesía con afán lúdico; el diario poético no guarda tanto hechos como sí impresiones y sensaciones.

- El personaje obra y sus relaciones: Metaficción

Se observa metaficción tematizada, el diario de Jack consta de dos partes, los poemas de su autoría y la segunda o los de otros autores; en la primera se muestra el desarrollo del estilo de Jack, los diferentes momentos de la creación; en la segunda están contenidos los poemas que la maestra lee a sus alumnos, para que el lector real conozca las influencias de Jack y las pueda apreciar: Entre ellos están William Carlos Williams, Robert Frost, William Blake, Valerie Worth, Arnold Adoff, S. C. Rigg. La importancia de esto radica en que permite al personaje y al lector ver los textos sin prejuicios. Para Jack, el renombre y fama de los autores no es impedimento para cuestionar la calidad literaria de los textos y compartir con el lector lo que pasa por su mente.

En el esquema comunicativo hay un intercambio, el lector se convierte en el autor y el autor en lector. La retroalimentación procede de un verdadero intercambio comunicativo.

Se debe señalar que la señorita Stretchberry tiene un papel efectivo como mediadora, ayuda al lector (Jack) a conocer la obra y al autor. Su labor difusora tiene fruto en el alumno.

El tema central de esta narración es la formación del artista, comienza como lector (la importancia de la búsqueda de sentidos, la labor detectivesca que representa descifrar una metáfora y descubrir el porqué de muchas cosas), luego el cuestionamiento teórico (la identificación de los elementos que hacen la poesía) para finalizar con la creación. Uno de los satélites que giran alrededor de la formación del poeta es la desmitificación de la figura del autor, imprescindible para tomar su lugar y hablar de igual a igual.

También destaca la importancia del maestro en la orientación y difusión de la lectura y la trascendencia de los talleres literarios, que si bien no forman escritores capaces de ganar el Nobel, sí ayudan a que los alumnos se expresen, ordenen sus pensamientos e incrementen sus habilidades lingüísticas y comunicativas.

El receptor se identifica con Jack, asiste a una clase de poética en la que descubre su capacidad para valorar estéticamente un texto y encuentra el autor que potencialmente lleva dentro.

### EL POZO DE LOS RATONES. PASCUALA CORONA

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparece el personaje lector y el personaje autor.

#### PERSONAJE LECTOR

- Caracterización del personaje lector

El texto tiene la especificidad de que no se trata de un lector convencional sino de un auditorio, en el que la atención se centra en el relato oral; es un auditorio infantil con un alto grado de interés por los cuentos. El texto está escrito como recuerdo costumbrista de infancia, en el que se mezclan el placer de echar a volar la imaginación y de esperar a que estén listos los tamales, sazonados por la mezcla de cuentos y leyendas que se disfrutaban al calor del fogón.

La narradora se considera parte de “los niños de ayer”: [7]

Todos nosotros nos sentamos entonces alrededor a esperar que [los tamales] estuvieran listos y, para entretenernos, cada uno de los que estaban allí contó un cuento. Se los voy a contar tal y como los recuerdo. [8]

- Relación con :

\*Obra: Se reconoce el placer que produce antes que cualquier cosa. Extratextualmente Pascuala Corona muestra el potencial literario de ese tipo de historias al escribir el texto.

\*Autor: Los distintos narradores remiten a las leyendas y consejas tradicionales de pertenencia colectiva y de transmisión oral.

- Transformación

Debido a la autora se identifica con la narradora (Pascuala Corona), el texto es una construcción escrita desde el recuerdo; la transformación que se efectúa en el auditorio es la retransmisión. El texto es un rescate de la tradición, que incluye la *Manera de hacer tamales* [93], *Cómo se prepara el atole* [95] y el *Modo de preparar la olla o bote* [96].

- Recompensa

La nitidez y precisión del recuerdo ayudan a que la transmisión sea fiel e impide que se pierda el legado de la comunidad.

#### PERSONAJE AUTOR

- Caracterización del personaje autor

Aunque se trata de un autor colectivo, cada narrador aporta su toque personal. Los narradores que aparecen en la historia son: el Vale (caporal; viejecito y simpático [8]), Macaquita (ama de llaves; honrada [22]), Guadalupe (caballerango; paciente y trabajador [31]), Concha (sirvienta; tímida y muy recta: “tiene tantos años en la casa que sabe cuanto pasó por ella mejor que uno [...]” [42]), Felipa (cocinera [56-57]), María (galopina [71]).

- Relación del personaje autor con el personaje niño

La narración se convierte en una caricia, un apapacho con el que los niños conocen a su sociedad. El cariño toma forma de legado tradicional, observable en expresiones propias del relato oral: “y qué les cuento”, [19] “para no hacerles el cuento largo”, [19] “Para esto el diablo”, [12] “Bueno, pues que éste era un muchacho”, [23] “Por el año del caldo”, [45] “y sucedió que”, [46] “los vasallos tenían en mucho”, [46] “Ahora volvamos a la cueva”. [47]

- Opinión del autor

Las narraciones al calor del fogón se convierten en un recuerdo grato y digno de transmitirse.

Si bien es cierto que el texto habla de una cultura de tradición oral, recalca la necesidad actual de usar la escritura para su preservación. Esta obra es un buen ejemplo de la importancia de la cultura oral. El lector implícito está construido para promocionar la literatura tradicional: los dichos, refranes y leyendas combinadas con los cuentos de hadas europeos sirven para crear historias que tienen un gusto muy mexicano. El lector se identifica con los niños que oyen historias al calor del fogón.

#### DESPUÉS DE QUINTO AÑO... EL MUNDO. CLAUDIA MILLS

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparece el personaje obra y el personaje autor.

La particularidad de esta obra está en la figura del editor. Como se ha visto en el modelo de análisis propuesto por Lauro Zavala, la metaficcionalidad puede ser útil para hablar del autor, de este modo se comenzará con él y se proseguirá con el análisis del editor como un tipo de autor.

#### PERSONAJE OBRA

- El personaje obra y sus relaciones: Metaficción

Se observa metaficción tematizada, tanto en las condiciones semióticas como en las materiales: la primera se observa pasar a Heidi de lectora a editora y autora. Así se ensalza la defensa de la libertad de expresión y el tema de la escritura como disciplina. Las condiciones materiales se evidencian en la explicación de las partes que componen el proceso editorial, y en la lucha por demostrar que el uso del instrumento (la pluma o lápiz) no es un elemento válido para calificar la autodisciplina y que sí lo es la lucha por los derechos por medio de la palabra.

## Momentos implicados del proceso editorial:

### Planeación:

Un periódico requería mucha disciplina, mucha planificación y coordinación y cooperación con los demás [...] El periódico podría incluir artículos sobre las festividades escolares y los partidos de fútbol y las cosas especiales que les pasaran a los de la clase. Habría reportes de libros y una columna de humor escrita por Skip y David, y tal vez una columna sobre eventos interesantes por H.P. Ahlenslager. Pero H.P. Ahlenslager, como directora de la Gaceta del 5° C, estaría demasiado ocupada escribiendo los editoriales del periódico. Y el primer editorial explicaría por qué los estudiantes que eran suficientemente disciplinados para hacer su propio periódico poco necesitaban plumas fuente o lápices: ¡Queremos libertad para decidir! [126-127]

### Captura y corrección:

Con mucho cuidado, empezó a capturar los artículos completos en una de las computadoras que estaban a disposición de los alumnos en el laboratorio.

Heidi no era buena para escribir a máquina, pero en la computadora no importaba mucho, porque era fácil corregir. [129]

### Diagramación y formación:

Al día siguiente Heidi y Pam hicieron el diagrama final del número de seis páginas. La señora Sibley, que ayudaba en el laboratorio de computación les mostró cómo formar los artículos en dos columnas en la pantalla de la computadora. Cuando la señora Richardson diera su aprobación, podían convertir sus seis páginas de impresión de computadora en matrices de mimeógrafo para su producción en serie. [131]

## PERSONAJE AUTOR

- Caracterización del personaje autor  
Heidi busca espacios de libertad, modos alternativos de demostrar su autodisciplina.
- Relación del personaje autor con el personaje niño  
Se descubre la capacidad escritural y la utilidad del oficio de edición y su influencia en los cambios sociales.
- Opinión del autor  
La escritura y sus implicaciones están vinculadas a la libertad.

El autor construye su lector implícito considerando que la búsqueda por demostrar la madurez no le es ajena al lector, y lo usa para que el texto fomente la escritura. La descripción de las etapas del proceso editorial al alcance de los alumnos de 5ºC muestra la relación indisoluble entre libro, lectura y escritura.

## VICO Y BOA. ANNA FIENBERG

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparece el personaje lector.

## PERSONAJE LECTOR

- Caracterización del personaje lector  
\*Boa es desordenada e impulsiva en contraposición con su abuelo el Almirante Bolderaq quien a falta de actividades la obliga a llevar el cuidado de la casa como si fuera un barco. Ella representa la oralidad.

La mejor parte del día era la hora de acostarse, cuando el Almirante entraba en su cuarto para darle las buenas noches. Entonces le contaba una historia sobre sus días en el mar [...] [20]

\*Vico es tranquilo y cuidadoso en oposición a sus padres, músicos talentosos pero muy descuidados en el aseo de su casa y el cuidado de su hijo. Él representa la escritura.

Boa estimaba a Vico, pues según ella era la única persona que valía la pena escuchar en la escuela. Leía mucho y siempre tenía algo interesante que contarle [...] [27]

Con frecuencia, los sábados por las tardes llevaba su juego de “escribelo” a casa de su abuelita, y en general ganaba. Sabía muchas palabras porque leía mucho. Le gustaba la distribución ordenada de las palabras en la página y la manera en que éstas lo llevaban a otro mundo. [39]

[...] lo único que quería era un poco de paz para pensar y leer y convertirse en el escritor famoso que estaba destinado a ser [...] [39]

El miércoles por la mañana, después de hacer su cama y de darles una pasada rápida a sus libreros con un plumero, bajó las escaleras. [39]

Vico fue el primero en terminar y luego de limpiarse los dedos cuidadosamente con su pañuelo, tomó el libro otra vez con gran emoción. [48]

Ambos personajes están en desacuerdo con su realidad. Boadicea descubre el poder de las palabras al pronunciar los nombres de los cuatro piratas que había encerrado su abuelo por medio de un conjuro en una isla. Esta lectura mágica se hace patente en la portada, que sostiene que leer es entrar en la aventura (en ella aparecen Vico y Boa sosteniendo un libro, mientras detrás de ellos en la ventana un rayo deja ver el peligro inminente de dos piratas al acecho). En lo que respecta a Vico, su recurrencia a lo leído para resolver los problemas que se le presenta es un ejemplo del valor de los libros (asocia la historia de Ulises con la debilidad de los piratas por la música).

- Relación con :

\*Obra: descubren el poder mágico de las palabras (“—Usé el hechizo de Vindalena para desterrar a esos hombres [...] Pero [...] nunca, nunca, me oyes, nunca debes pronunciar los nombres de esos hombres en voz alta.” [24]) y la capacidad de organización que brinda lo escrito.

\*Autor: por una parte está el Almirante que ha encerrado a los piratas en sus nombres; y por otra Vico, quien se convierte en escritor, ahí él encuentra el orden del que carece su vida.

- Transformación

Vico pasa de lector en autor, y Boa logra que los piratas tomen su lugar en las labores de tripulación.

[...] Vico se puso a caminar junto a ella dando grandes pasos y le describió las vastas dificultades de escribir una novela—. Necesitas mucho tiempo— dijo— y experiencia. Sólo he escrito el primer capítulo, pero ya tengo una idea de todo el libro. Hasta sé lo que va a pasar al final. Y eso es importante. Eso dicen todos los escritores famosos. Edmundo me ha dado mucha información sobre sus batallas en el mar. Estoy anotando todo, palabra por palabra. Bueno, no las voy a meter todas, claro. [107-108]

- Recompensa

Convivencia de la ficción con el mundo real: Los piratas se quedan a vivir con Vico y con Boa.

El lector se identifica con la rebeldía de Boa y percibe el potencial que tiene la lectura para hacer vivir otras realidades y mejorar la vida de Vico. El receptor de esta narración es testigo del poder de las palabras en dos ocasiones, en el hechizo de los piratas y en la reconciliación de Boa y los piratas con el Almirante: La capacidad comunicativa que el lector implícito defiende es mágica tanto en su manifestación oral como escrita.

## PINOCHO CON BOTAS. LUIGI MALERBA

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparecen el personaje obra y el personaje autor. Se invertirá el orden debido el primero tiene mayor importancia.

### PERSONAJE OBRA

- La obra en relación con la tradición: Arqueología textual

*\*Arqueología pretextual:* El protagonista se ubica en la tradición del personaje que se rebela contra su autor, que se opone a los designios de su creador como por ejemplo Augusto Pérez en *Niebla* de Unamuno.

Y pensó, mientras nadaba, que no quería entrar en el capítulo siguiente, o sea en el último, porque ahí se convertía en muchacho bueno y obediente. [7]

[...] y entonces se le ocurrió que lo mejor era buscar un lugar en otra fábula, puesto que acababa de abandonar la suya. [8]

—Pero se trata de una fábula. Tú eres un Príncipe de fábula, tu padre es un Rey de fábula y también los súbditos son súbditos de fábula. [17]

*\*Arqueología architextual:* Simulacro posmoderno de capítulos insertos antes del final original de *Pinocho* de Carlo Collodi. Pinocho se opone al destino que le tiene designado su creador (ser un niño de verdad) y escapa de la historia, lo que provoca una anomalía genérica, el personaje descontextualizado rompe con las reglas de los cuentos tradicionales y sirve de parodia. Existe en este nivel una oposición entre cuento tradicional (Caperucita Roja, Cenicienta y El gato con botas) y el cuento moderno (Pinocho, de Collodi): La alteración es señalada constantemente por los personajes de los cuentos en los que se mete, cada uno explica los mecanismos que funcionan en este

género y cuando finalmente logra usurpar su lugar al gato es sometido y castigado por los propios personajes.

El lobo lo miró pérfidamente.

—¡A ver, si no entendí mal quisieras entrar a mi fábula y reemplazarme!

—Para empezar, la fábula no es tuya, es de todos— dijo Pinocho. [9]

—¡Escúchame bien, títere latoso! ¡Tú lo único que quieres es armar una confusión de los mil demonios! Nuestra fábula lleva siglos marchando a las mil maravillas así como está. [12]

Deberías saber que en las fábulas cada personaje tiene una función y por lo tanto no se pueden cambiar ni los personajes ni sus funciones. [12-13]

—Ya veo que eres un títere, pero no tengo tiempo, el Lobo me espera y ya estoy retrasada. [14]

El rey se enojó muchísimo porque nada de esto estaba escrito en la fábula. Agarraron de inmediato a Pinocho por los pies y la nariz y lo metieron en un costal, que cerraron con una cuerda gruesa. Dos guardias montados a caballo lo llevaron al galope hasta el capítulo treinta y seis, justo en el punto en el que se había escapado. [25]

- El personaje obra y sus relaciones: Metaficción

En esta narración hay metaficción tematizada, ya que aunque Collodi no es personaje de la versión en prosa, sí aparece en la versión teatral. Se convierte en Gepetto, quien sufre por culpa de su hijo malcriado:

HADA MADRINA: ¡Señor Collodi, Pinocho se escapó!

COLLODI: ¡Oh, Dios mío! ¡Se escapó ese diablillo! Justo en el último capítulo, cuando estaba por terminar el libro... ¿Y ahora qué les diré a mis lectores? ¿Qué le diré a mi editor? Me quiere arruinar ese travieso. [36]

También hay metaficción actualizada; la metalepsis aparece en la relación de rebeldía del personaje con el autor y en la fuga de su historia original a otras. Este tipo de metaficción aparece también en las ilustraciones, que retoman el espíritu lúdico del personaje y muestran alteraciones e intromisiones del Pinocho en contextos ajenos: Pinocho saliendo de ilustraciones, entrando en marcos o al igual que en la portada, en la que es parte de un diminuto teatro de cartón.

#### PERSONAJE AUTOR

- Caracterización del personaje autor  
Collodi, de personalidad débil, es opacada y manipulada por Pinocho. Resulta paradójico que quienes reestablecen el orden son los personajes de las otras historias, mismas que Collodi no escribió.
  
- Relación del personaje autor con el personaje niño  
Es lúdica porque el lector se divierte viendo la rebeldía del personaje y se identifica con su espíritu irreverente.
  
- Opinión del autor  
No hay opiniones abiertas de Malerba sobre Collodi, sin embargo la narración permite inferir la parodia.

La participación del receptor es indispensable puesto que el humor procede de que el lector se percate de las trasgresiones a los cuentos tradicionales. El lector implícito está construido para que el lector se identifique con el personaje rebelde y travieso.

## LA CASA IMAGINARIA. PILAR MATEOS

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparece el personaje lector, el personaje autor y el personaje obra. Para fines útiles al análisis se comenzará por el segundo ya que tiene mayor importancia.

### PERSONAJE AUTOR

- Caracterización del personaje autor

En la narración aparecen dos personajes:

\*Claudia: su imaginación le ha permitido crear la casa imaginaria y sus reglas, aunque en determinado momento su imaginación se desborde y pierda el control de ella. Es el Virgilio en este viaje.

\*Valentina: Puestas las reglas de funcionamiento de la casa, Valentina será la lectora, ella se encargará de completarla con su experiencia personal. Será guiada a la manera de Dante.

Se trata de un viaje de renovación, cuya recompensa es el conocimiento creador, que permite salir de los problemas. No podemos hablar de que haya un lector específico caracterizado ya que Claudia, la creadora pierde el control y es Valentina quien toma las riendas del viaje. El viaje se hace a partir del camino de Valentina, la casa termina diciendo más de Valentina que de Claudia.

—Yo no mando en mi imaginación, para que lo sepas. [28]

En las casas imaginarias no se acostumbra recibir amigos. No están preparadas como las otras. [19]

- Relación del personaje autor con el personaje niño  
Están al mismo nivel, la capacidad creadora se ha vertido en todos los seres humanos, lo único que hay que hacer es usar y estimular la imaginación.
- Opinión del autor

Claudia es la narradora, por lo tanto, la opinión de Pilar Mateos no está explícita en el texto, es parte de la concreción lectora. Se infiere que el comentario autoral está en la relación entre lo sublime y la creación.

## PERSONAJE OBRA

Aunque no hay personaje obra, es necesario señalar que se habla de la concreción de lo abstracto por medio de la imaginación; la creación es la concreción que toma esa capacidad abstracta de la imaginación. En esta obra los personajes son lo que imaginan.

- La obra en relación con la tradición: Arqueología textual
  - \**Arqueología pretextual*: Es un viaje iniciático al interior, con la imaginación es posible que el camino también integre el pasado, el presente y el futuro.
  - \**Arqueología architextual*: Puede tomarse como un relato alegórico, realista o fantástico desde la perspectiva que se tome, debido a la ambigüedad de géneros.
- El personaje obra y sus relaciones: Metaficción
 

Se observa metaficción tematizada, Claudia crea la casa imaginaria que poco a poco se amolda al sistema de Valentina. En el esquema comunicativo se observa que el autor (Claudia) presenta su obra (casa) a Valentina (lectora) cuya lectura final implica el apropiamiento de la casa y con él el de la obra. La metalepsis está en la presencia al final de los gatos sacados de la imaginación:

Entre unas cosas y otras estuve tan ocupada que los gatos de la casa imaginaria empezaron a buscarse la vida por otra parte, y no me quedó más remedio que llevarme a los rojitos al apartamento de mis padres, porque esos eran los más tímidos y no sabían arreglárselas sin mí.

—¿De dónde los has sacado?

—De la casa imaginaria. [74]

El padre de Valentina es artista (pintor) dedicado a la su elaboración de palimpsestos (“subtexto cuyo sentido está determinado por las competencias del lector [Genette]”<sup>66</sup>) ya que todos sus cuadros están en su único lienzo: todo artista tiene una obra única que encierra todo lo que es él, sus demonios, sus obsesiones, inquietudes; y es cuando recurre a ellas, cuando se abisma en si mismo que llega a su mejor producción.

#### PERSONAJE LECTOR

- Caracterización del personaje lector

Valentina descubre el acto creativo y lector como espacio de tolerancia, libertad y reconocimiento en su búsqueda de consuelo y diversión.

- Relación con :

\*Obra: Se transforma en un reflejo y una respuesta a sus problemas e inquietudes.

\*Autor: La relación con Claudia es de igual a igual. Claudia comparte su imaginación, su espacio íntimo. Su generosidad le permite a Valentina ir deformando lo que ahí ocurre.

- Transformación

Aunque aparentemente Valentina olvida sus problemas, la supuesta evasión termina sirviéndole para resolver problemas.

- Recompensa

Valentina es capaz de extraer de su exigencia en la casa imaginaria aquellos elementos que le sirven en el mundo real, esto es, la información que obtiene sobre el cuadro que ha pintado su padre.

Tal como propone la teoría de la recepción, en esta historia el acto creativo del lector es evidente ya que el tema de la participación es fundamental. En ella, el creador, al igual que Claudia, conduce al lector por una creación que el receptor recrea y hace suya.

---

<sup>66</sup> Lauro Zavala, *op.cit.*, p. 110.

## EL VIEJO QUE NO SALÍA EN LOS CUENTOS. PILAR MATEOS

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparece el personaje lector, el personaje autor y el personaje obra. Para fines útiles al análisis se comenzara por la figura de la obra ya que es la que tiene más peso en el desarrollo de la historia.

### PERSONAJE OBRA

- La obra en relación con la tradición: Arqueología textual

*\*Arqueología pretextual:* Se esta ante una narración capaz de ser catalogada como realista o fantástica según los ojos del lector; se inserta en la tradición de *El Quijote* ya que hay choque de dos realidades, sin embargo la alteración de esta historia estriba en que no es el niño el que confunde los límites de la realidad sino el abuelo quien vive en la ficción.

- El personaje obra y sus relaciones: Metaficción

Se observa metaficción tematizada: la narración trata de dos lectores, de los cuales uno de ellos intenta influir en la realidad en una historia que se asemeja a una ficticia.

Benito se queja de que no aparecen ancianos en las historias. Su reclamo parece no parece dicho al viento, su anhelo alcanza a Pilar Mateos, quien además de complacerlo al interior del texto en la historia literaria de Zico, también al exterior lo complace, ya que es protagonista de *El viejo que no salía en los cuentos*.

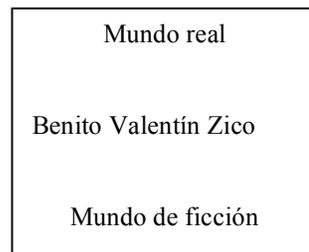
Los protagonistas de las historias de Valentín casi eran siempre niños; a veces intervenían los padres, algún profesor joven y comprensivo, pero los viejos nunca.

—Y los viejos somos muy importantes— argüía Benito— A ver, ¿Quién mira por ti mientras tu madre está trabajando? ¿Quién guisa el bacalao? ¿quién te dice que no te mojes los pies? [21]

## Metalepsis: niveles



En el esquema anterior se describe la historia que se cuenta. Los límites son difusos ya que al final Valentín duda entre que el libro tuviera el mismo final que su aventura antes de que ellos actuaran o que ellos hayan influido en el libro, dando la otra posible estructura:



El lector intenta tomar el control de la historia, las coincidencias entre ambos mundos crean la ilusión y la duda de que el cambio haya ocurrido desde la realidad al libro o si es al revés. Hay otro detalle que está en juego y que Valentín no formula: ¿ellos están dentro de una historia?

## PERSONAJE AUTOR

- Caracterización del personaje autor

Rápidamente desaparece ya que el personaje lector (Benito) se empeña en intervenir; el compromiso lector llega a tal grado que se sustenta el valor de lo que se lee en la medida en la que incide en la sociedad: Benito toma su lugar, se hace personaje y ayuda al Zico real.

- Relación del personaje autor con el personaje niño  
Benito es el abuelo de Valentín. Valentín ya no sabe quién es el autor real del libro.
- Opinión del autor  
Está marcada por la ambigüedad del texto, que permite ambas lecturas como válidas.

#### PERSONAJE LECTOR

- Caracterización del personaje lector  
\*Valentín: representa la lectura y la escritura. Es un lector que conoce las convenciones ficcionales:

—Las cosas de los cuentos no pasan aquí, abuelo. Pasan en países lejanos, como Italia. [70]

\*Benito: representa la audición y la oralidad.

Ambos se conjuntan en dos historias, una ficticia y otra real.

—¿Lo ves? Éste se llama Ciriaco.

—Naturalmente. No querrás que figure en el libro con su verdadero nombre.

—¿Por qué no?

—Los nombres vulgares no sirven para eso. ¿Dónde has visto tú que el protagonista de un relato se llame Benito o Valentín? Los cambian por otros más bonitos. [57]

Al principio, Benito escuchaba boquiabierto, prendido de la voz del niño, y tan fascinado por lo que oía que no se aventuraba a hablar. Cuando sólo tenía setenta años, Valentín le leyó *La Sirenita* de Andersen y varios cuentos de los hermanos Grimm; a los setenta y uno le leyó *El agujero negro* y *La casa imaginaria*. Y el día que cumplió setenta y dos años, Valentín consideró que ya tenía edad suficiente para escuchar cualquier clase de relato. Por entonces, Benito ya no se conformaba con oír y callar; hacía preguntas y comentarios,

quería saber detalles que no venían en el libro, y discutía con Valentín porque no se ponían de acuerdo sobre una historia de piratas. [20-21]

—Ya ves— refunfuñó—, se me ha gastado la vista sin haberla estrenado. [20]

Los personajes de esta narración llevan literalmente el texto a la vida real; dan a entender que los libros sólo cobran importancia cuando se los lee, mientras tanto sólo son objetos. Al igual que para los griegos el texto es en tanto su oralización; la escritura es un soporte de la memoria, pero no la memoria misma. La ilustración de la portada muestra como la imaginación puede acercar a los personajes a nosotros (en ella aparece Benito mirando sobre la mesa la famosa escena de Gulliver atrapado por los Liliputienses).

- Relación con :

\*Obra: vivencial, la recrean en su entorno y tratan de influir en ella.

—¿Y qué vamos a hacer?

—Arreglar el asunto. No me quedé conforme con el final de la historia.

—No era el final. Tú no me dejaste terminarla.

—Es lo mismo. Esto lo termino yo a mi manera. [57]

\*Autor: Benito confunde los conceptos de veracidad y verosimilitud, de ese choque nace la intriga del texto y su riqueza argumental.

- Transformación

Ambos, Benito y Valentín saben que las realidades sí son capaces de ser modificadas por la literatura: “Los niños tienen tiempo de escribir su propia historia” [94].

- Recompensa

Benito queda satisfecho de ser personaje del relato que él mismo escribió, en tanto que Valentín duda de la lógica ficcional.

—Tú no tienes largos cabellos blancos. Los tienes cortos y de punta.

—¿Eso qué importa? Han de cambiar algo las cosas, ¿no? Para eso están los cuentos. Tú no pares. [88]

En esta narración es fundamental el lector activo, que se anticipa, llena los espacios de indeterminación, que vive, siente y se identifica con la historia y sus personajes: que es chismoso y está interesado en historias ajenas, que permite que la lectura influya en su modo de actuar. Los personajes de esta historia llevan al extremo la recreación de la lectura.

—Te digo que el tesoro lo ha escondido el chico en la bodega del barco.

—Que no, abuelo. ¿No ves que el chico va con los buenos?

—Algo se trae ése entre manos; te lo digo yo. [21]

Se incluye el primer acercamiento a la biblioteca en el que aparece como mediadora una bibliotecaria que sólo en apariencia es muy estricta. [26-28]

Esta historia es un paradigma narrativo de la labor del lector en la construcción de sentido que propone la teoría de la recepción.

## EL DIARIO DE BILOCA. EDSON GABRIEL GARCÍA

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparecen el personaje lector, el personaje autor y el personaje obra, se invertirá el orden debido a que la figura con mayor peso es la del autor.

### PERSONAJE AUTOR

- Caracterización del personaje autor

Biloca es una adolescente curiosa y enamorada. Su papel como narradora se descubre al final como de poco fiar. Escribe como para abstraerse y alejarse un poco de la crisis de la sociedad en la que vive.

Hay muchas cosas tristes en el aire. Mi papá perdió el empleo y los pocos ahorros que tenía volaron en un negocio al que se metió. [102]

En este texto lo más importante es el fomento de la escritura. Escritor no es quien publica sino aquel que usa el lenguaje con la intención de hacer perdurable, ya que no permanente, lo fugaz. El diario se considera selectivo: “Nada importante. O mejor dicho: todo es importante. Como no cabe todo aquí ni tengo tanto tiempo para escribir, escojo alguna cosa y ya”. [8]

El lector está acostumbrado al carácter íntimo implicado en el género diario, y espera que lo que está escrito sea verdad. Siempre se puede encontrar algo en las vivencias de un individuo, en este caso, un testimonio de cómo afecta la crisis económica a cierto sector de la juventud brasileña mezclados con los sueños y fantasías de una adolescente.

- Relación del personaje autor con el personaje niño

Ella misma, Biloca promueve la capacidad de todas las personas para escribir un diario.

Me encantó el diario... pero apenas comencé a escribir hoy porque hubo vacaciones... luego comenzaron las clases... Bueno, la verdad, no había empezado por pura flojera, pero me gusta escribir. [7]

Por increíble que parezca, a la mayoría de mi clase le gusta leer y escribir... ¡Pero que no se hable de gramática! ¡Uf! ¿Quién la inventó? ¿Para qué sirve? ¡Uf! ¡Dios me libre! ¡Ave María! [14]

- Opinión del autor

Debido a que Biloca es la que escribe el autor no se entromete el desarrollo de la historia, sin embargo es necesario destacar el tipo de promoción a la que apunta el texto; evidente en la portada de Claudia de Teresa (Biloca acostada boca abajo en su cama escribiendo su diario).

## PERSONAJE OBRA

- La obra en relación con la tradición: Arqueología textual
  - \**Arqueología pretextual*: Recuerda a Proust, ya que al final la relectura de la etapa adolescente le sirve para recobrar el tiempo perdido.
  - \**Arqueología architextual*: Collage que da cuenta de la multiplicidad del mundo, no sólo íntimo sino social en el que se da voz a todas las capas de la sociedad: poema *El asesino era el escribano* de Paulo Lemiski, [17] Grafittis, [76-80] recados pegados en el refrigerador, [8-13] Lista de apodos de los maestros, [97] cartas a Juliana.
- El personaje obra y sus relaciones: Metaficción
 

Se observa metaficción tematizada en sus condiciones semióticas ya que se habla del proceso de creación desde la practica; Biloca se hace personaje, se observa a si misma escribiendo y viviendo en una realidad distinta.

## PERSONAJE LECTOR

- Caracterización del personaje lector
 

La tenemos en dos niveles ya que la Biloca adolescente no es indiferente a los diversos modos de escritura y por ello incluye todo tipo de textos; por otra parte tenemos a la Biloca de 21 años casi universitaria con más experiencia y madurez, que desmiente los mitos de su adolescencia para comenzar una nueva etapa (“Mañana sin falta te muestro una foto mía y si no te importa... voy a seguir escribiendo en estas últimas hojas en blanco” [106]).
- Relación con :
  - \*Obra: El paso del tiempo le causa nostalgia pero no deja de hacerla reconocer que sigue siendo ella misma.
  - \*Autor: Es cómplice del engaño dirigido al lector real creado por su romance imaginario. Su necesidad de seguir escribiendo una vez pasada la parte crítica de la crisis.

¿Y mis cartas para Juliana que nunca mandé? ¿Te acuerdas de ellas? ¿Y sabes por qué nunca las mandé? No debes saberlo, pues nunca te conté. Fue mi único secreto contigo. No las mandé porque Juliana no existía, porque nada de eso sucedió, todo fue invención en la cabecita de Biloca. [105]

- Transformación

La edad y la lectura de su diario la hace entender muchas cosas que antes no lograba dilucidar, la escritura le sirve para recordar y vivir.

- Recompensa

El recuerdo es un detonante creativo que le sirve para corroborar los cambios que ha sufrido a lo largo de los años.

En esta narración el lector implícito pretende mostrar que la escritura, en este caso de un diario, es un modo de comunicación entre el individuo que lo escribe consigo mismo, que se cifra en la capacidad evocativa del lenguaje junto con la posibilidad de ordenar el universo permite a Biloca contemplarse y sobrevivir. La capacidad de crear una realidad que le permite escapar de su triste realidad remarca el poder de la literatura. Es crucial la identificación es básica para fomentar la escritura, para que el lector vierta en papel o en el oído las vivencias o recuerdos.

## UNA VIDA DE PELÍCULA. JOSÉ ANTONIO DEL CAÑIZO

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparecen el personaje lector, el personaje autor y el personaje obra. Debido a la dificultad de análisis que se presenta en esta obra, se invertirá el orden antes expuesto con la finalidad de facilitarlo y destacar la figura del personaje obra.

### PERSONAJE OBRA

- La obra en relación con la tradición: Arqueología textual

*\*Arqueología pretextual:* Sobre todo con el cine clásico norteamericano aunque aparecen elementos del español.

*\*Arqueología architextual:* Hibridación de géneros cinematográficos entre los que destacan el romántico, el de espionaje, el de gangsters, el de aventuras; que dan juntos una sensación de recargamiento; hay homenajes a Buñuel, Hitchcock, y Huston.

Las ilustraciones hacen alusión al cine aunque hay personajes que no aparecen en ninguna parte del texto como Mickey Mouse, el pájaro loco, King Kong, Gatúbela, Gene Kelly, etc.

- El personaje obra y sus relaciones: Metaficción

Por una parte es evidente la metaficción tematizada, los personajes son escritores, directores, actores, entre otros, incluida la labor creadora de Dios.

Hay varios temas que señalar relativos a la metaficción actualizada que presenta el texto:

- ◆ La capacidad de toda persona por hacer interesante su vida.
- ◆ El arte como salida de lo cotidiano.
- ◆ El autor y sus implicaciones.

Autores en el texto: Cañizo, Juan Humphrey, Dios, Directores, Agapito.

- ◆ El cine como texto y su lector como espectador.
- ◆ El cielo como un lugar en el que está el creador de creadores.

Hay metalepsis en todos los niveles ya que se los superiores relacionan con los inferiores y viceversa. Se debe destacar varias particularidades:

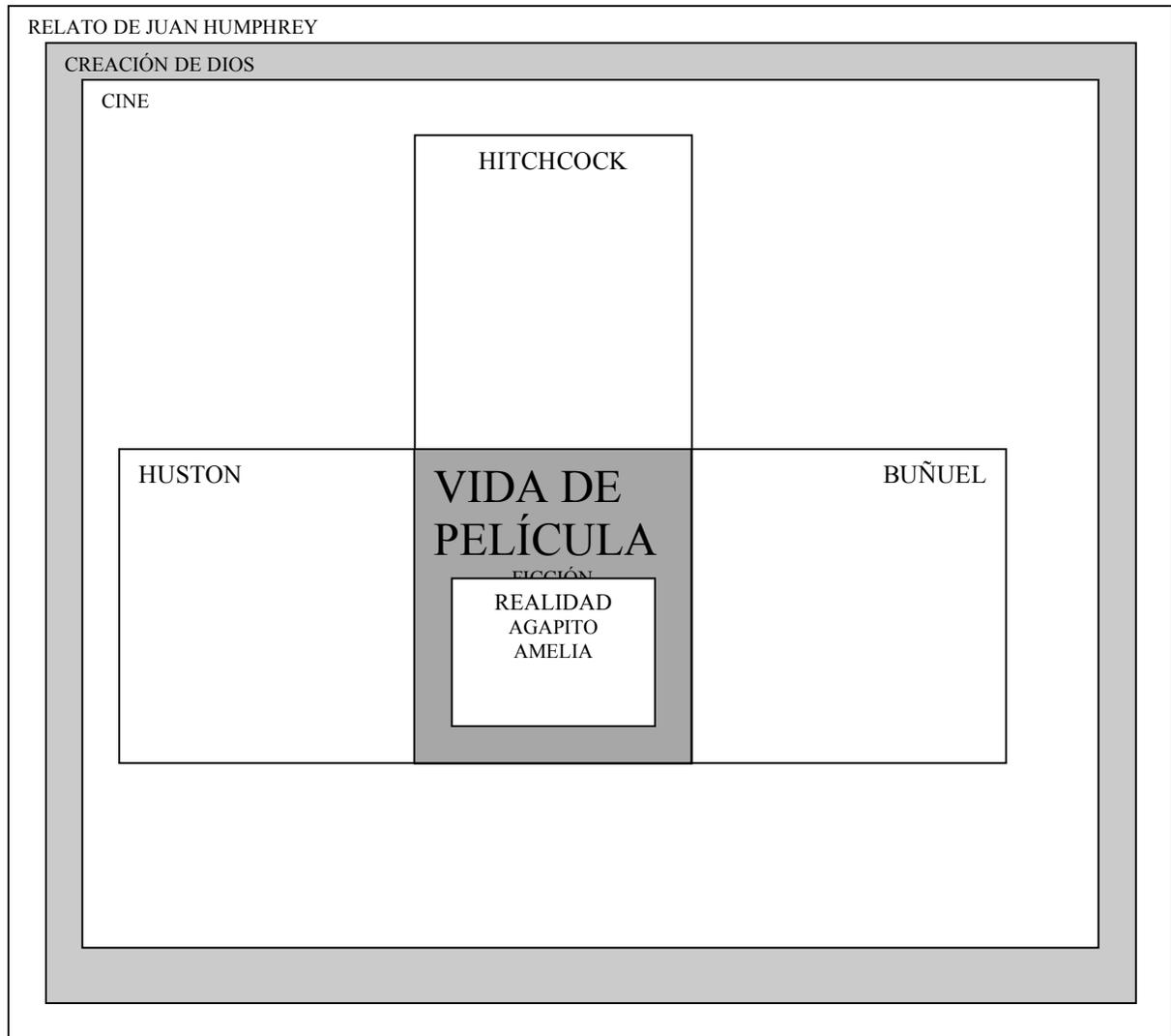
*\*Ni Agapito ni Amelia saben que son parte de una película.*

*\*Nadie conoce el nivel en el que se ubica Dios, al comenzar la apuesta los directores piensan que está al mismo nivel que ellos pero en realidad se encuentra en el nivel superior, este elemento sorpresivo se marca sombreado en el nivel del Dios en el esquema anterior. Ningún personaje sabe esto más que Juan Humphrey, que escribe la narración principal.*

*\*Una vez rotas las barreras entre creación y obra, el personaje Juan Humphrey se dirige al lector real al final de la narración y le propone un formato que debe enviar por correo para tener una vida de película, con lo*

cual la metalepsis alcanza al lector real, que también entra en el juego de la puesta en abismo y las cajas chinas.

A continuación se muestra la metalepsis en los diferentes niveles.



### PERSONAJE AUTOR

- Caracterización del personaje autor
  - \*Dios: Se hace referencia a él como el creador por excelencia, es un creador bromista y lúdico.
  - \*Hitchcock, Buñuel, Huston, Almodóvar: Representan a las distintas estéticas cinematográficas.

\*Juan Humphrey: Es un crítico de cine y un escritor. Es importante observar su papel en la historia porque él descubre el mecanismo de cajas chinas, aunque casi no participa en las acciones de la vida de película.

(Entre paréntesis diré que el encargado de conseguir que el indio de verdad y la rubia auténtica llegasen tarde a la cita fui yo. Pero no perderé el tiempo contándolo, además no quiero adquirir un protagonismo que no me corresponde). [56]

Llegados a esta altura de mi relato, hago una pausa, porque tú, lector, quizás te hayas preguntado más de una vez:

—¿Y cómo es que Juan Humphrey nos cuenta las aventuras de Agapito así, con tanta viveza y tanto detalle, como si lo hubiera estado viendo todo? ¿Es que estaba allí, junto a ellos, en cada momento? ¿Acaso ha sido testigo presencial de los hechos?

Te voy a contestar.

No, no he sido testigo presencial de los hechos.

Pero los he visto. Los he tenido ante mis ojos como tú tienes en estos momentos estas páginas escritas por mí. [124]

\*Humphrey Bogart y Marilyn Monroe: Son los actores, que dan forma concreta a los personajes ideados por los escritores y dirigidos por los actores.

\*Agapito y Amelia: Son seres humanos comunes y corrientes, el toque humano imprevisible junto con el material aportado por de los directores y escritores hacen posible que cualquier vida sea de película.

- Relación del personaje autor con el personaje niño

Al final le propone entrar en la mecánica y tener una vida de película.

¡Y tú, lector, mantente alerta!

Quizás algún día, quizás mañana dentro de un instante, la ficha que yo encuentre entre mis manos será la tuya. [143]

- Opinión del autor

Los directores se quejan de que Dios ha hecho trampa, la relación es de rebeldía; sin embargo hay un detalle, Juan Humphrey hace actuar a Dios como personaje suyo al escribir el texto que leemos.

Pero de vosotros, mis amigos íntimos, ¡mis amigos de mus! No me lo esperaba. Y menos siendo del oficio, siendo creadores como yo. Y es que existe una diferencia esencial entre vosotros y yo que, injustamente, habéis pasado por alto [...] Porque vosotros hacéis lo que queréis en vuestros personajes. Inventáis para cada uno una vida, la profesión o las aventuras que os da la realísima gana, mientras que yo me encuentro con las manos atadas. Y todo por culpa de esas torpezas de juventud de las que nunca deja uno de arrepentirse. Todo por haberme encabezonado al comienzo de mi actividad profesional con esa pamplina del libre albedrío, de que los hombres sean libres para elegir su destino, en vez de diseñárselo yo personalmente, que lo haría muchísimo mejor. Como hacéis vosotros. [26]

La crítica no proviene de los niveles de abajo sino de los de en medio, de aquellos que perciben la estructura del acto creativo porque conocen el mecanismo semejante a la relación de Dios con su creación.

## PERSONAJE LECTOR

- Caracterización del personaje lector

Excede al texto y se refiere al lector real como personaje; el lector debe conocer intuitivamente las convenciones del cine clásico.

- Relación con:

\*Obra: se ve involucrado en ella.

\*Autor: Mete al lector: una historia que aparentemente tiene al lector real instalado cómodamente leyendo de pronto lo convierte en personaje y lo involucra activamente al final de la historia, tocando los límites de la realidad.

- Transformación

El lector pone en duda las fronteras de la realidad.

- Recompensa

El lector se involucra más y participa. Esta recompensa no es textual, el libro opta por la acción lectora más allá de la realidad que ha propuesto la narración.

La participación que exige el texto es mayor, el juego de cajas chinas que implica la relativización del rol del creador permite ir creando barretas textuales y llegar a tocar al lector para hacerlo parte de la ficción y convertirlo no en un espectador sino en un personaje de ficción al que se dirige Juan Humphrey en nombre de los demás personajes. La identificación con respecto a los creadores reside en el desconocimiento del mecanismo metaficcional completo. Al principio de la narración la estructura apelativa no ubica de modo preciso al lector, una de las intrigas es el lugar que se ocupa en el esquema metaficcional. Este texto como se ha visto es un extremo de lo que implicaría la participación del lector: hacerse un personaje más.

## EL COMPRADOR DE VIDAS. JOSÉ ANTONIO DEL CAÑIZO

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparecen el personaje lector, el personaje autor y el personaje obra.

## PERSONAJE LECTOR

- Caracterización del personaje lector

Por una parte tenemos a los saltimbanquis (pacíficos, alegres y desprendidos) y por el otro a Don Cunegundo (amargado, materialista e intolerante). La relación de los saltimbanquis con las obras y los autores es lúdica ya que juegan a ser creadores y al mismo tiempo a ser parte de la transformación de Don Cunegundo.

—En cambio, usted sí tiene esa libertad; pero se lo ha perdido todo, no ha vivido nada. Sencillamente no ha vivido. ¿Qué ha hecho todo el tiempo?

—Negocios, siempre negocios [...] [33]

- Relación con :

\*Obra: La obra es la vida de Cunegundo, su propia vida con él como personaje.

\*Autor: Don Cunegundo en un principio se molesta por los seres que irrumpen en su vida, pero poco a poco los hace sus amigos.

- Transformación

El Autor esta representado por los saltimbanquis, la Obra, por Don Cunegundo y el lector también por Don Cunegundo quien se convierte en obra porque le crean otra vida, compuesta por aquello que no vivió.

- Recompensa

Don Cunegundo pasa al plano del autor junto con los Saltimbanquis, la obra es un personaje colectivo, las demás personas, aquellas que quieran cumplir sus sueños y fantasías y los lectores son ellos mismos, los que reciban ese goce. La recompensa está en el gusto de compartir la transformación de la que Don Cunegundo ha sido beneficiario.

[...] ayer caí en la cuenta de que es mejor que viva la realidad. ¡Porque lo más asombroso que me habéis revelado, lo que de verdad ha constituido para mí un verdadero descubrimiento, es que la realidad también puede ser estupenda!

Todo es cuestión de saber vivirla. [81]

—He decidido, pues, crear una empresa moderna, eficaz y dotada con muchos medios que tenga por finalidad hacer feliz a la gente. ¿Cómo? Vendiéndole vidas a precios asequibles, regalándoles recuerdos inolvidables a precios de saldo. Como no necesito ganar más dinero, pues los ejecutivos se encargarán de que las restantes empresas sigan funcionando, vosotros y yo podremos concentrarnos en esto, y podremos ofrecer unos precios aptos para todos los públicos. [86]

## PERSONAJE AUTOR

- Caracterización del personaje autor

Los saltimbanquis están siempre de buen humor, tienen una brillante capacidad imaginativa procedente de los libros, el cine y la vida; además son grandes improvisadores, su oficio los asocia con los actores y los malabaristas; ese desapego al guión le permite a Don Cunegundo irse desarrollando libremente. El guión y el personaje de Don Cunegundo se crean en la marcha y no antes.

—Está clarísimo: usted se está dando cuenta— y ya era hora— de que hay cantidad de cosas que no ha vivido nunca, y yo puedo hacer que las viva. Por eso estamos aquí nosotros, para eso estoy aquí yo: para venderle a usted su vida, para hacerlo vivir al fin todas las escenas que se ha perdido a lo largo de tantísimos años.

[...]

Minutos después firmaban en lo alto de la torre el contrato de compra-venta más insólito que el poderosísimo millonario había firmado jamás.

La compra más sorprendente que nadie haya hecho nunca.

Acababa de comprar su vida. [36]

—Se nos ha presentado una ocasión como a nadie le ha surgido nunca.

¡El sueño de todo creador, de todo artista! Porque qué querían todos los novelistas o cineastas sino arrancar al lector o al espectador de su butaca,

zambullirlo en el escenario de la acción, y hacerle vivir de verdad las escenas de la ficción, de todo espectador de cine o de teatro! ¿No decimos, como el mejor elogio para una novela o una película, que parece que la estamos viviendo?

—Sí, sí —dijeron todos.

—Pues Don Cunegundo nos da la oportunidad de hacer eso: vamos a escribir una novela donde él será el lector y a la vez el protagonista. Lo que a todos nos hubiese gustado. Pero no una novela de papel, sino palpable y en relieve. Él va a vivirla como ningún lector ha podido nunca. ¡En su propia piel, con sus propios ojos, en sus propias carnes! [63]

- Relación del personaje autor con el personaje niño

Algunos saltimbanquis son niños que disfrutaban de jugar a ser alguien más (alteridad) a parecerse, a imitar: la mimesis.

- Opinión del autor

La historia es un elogio al autor, un ser que hace vivir otras vidas, que logra transportar al lector a otros tiempos y lugares.

—Sí, Max, desengáñate— le contestó Don Cunegundo, que seguía teniendo toda su soberbia de multimillonario—. Será todo lo injusto que tú quieras; pero las personas normales sólo pueden vivir su vida, su única vida, mientras que yo, como soy tan rico, ¿por qué no voy a animarme a vivir otras mejores?

—¿Otras?

—¡Claro! ¡Los mejores modelos! Porque la mía, y la de casi toda la gente de ahora, es muy rutinaria, bien corriente. Pero, por lo que estoy viendo en, los libros que me has dado a leer, en otros tiempos se vivían vidas extraordinarias, llenas de emociones, formidables. He estado pensando lo interesarte que sería el disfrutar de otras vidas además de la mía. [60]

## PERSONAJE OBRA

Don Cunegundo se somete a la dirección de los saltimbanquis y deja el nivel en el que está para hacerse personaje de una obra.

- La obra en relación con la tradición: Arqueología textual  
 \**Arqueología pretextual*: Recuerda a Scrooge de Dickens y al Ciudadano Kane de Orson Welles.
- El personaje obra y sus relaciones: Metaficción  
 Hay metaficción tematizada en sus condiciones semióticas ya que afirma que la literatura consigue que los lectores vivan otras vidas, y también en sus condiciones materiales porque muestra el mundo de la farándula: la puesta en escena, tras bambalinas, los extras, las escenografías.  
 También hay metaficción actualizada, metalepsis ya que Don Cunegundo establece un contrato con el que es parte de la ficción.

En el libro se señala la importancia que tiene la literatura en la vida de los seres humanos, se recalca el sentido del arte, su potencial para hacer que la gente conozca lugares lejanos, épocas pasadas o haga especulaciones futuras, que encuentre empatías y simpatías con personajes que le digan algo de sí mismo.

El lector implícito pretende que el receptor se identifique con Don Cunegundo aunque no comparta con él características físicas o psicológicas con él. Ambos están ávidos por vivir otras vidas, permitirse conocer tiempos y espacios diferentes, eliminar la noción de identidad y ser alguien más, ir de lo unívoco a lo diverso. La pregunta que responde este texto es el para qué de la literatura. Su por qué y para qué conducen a sí misma, porque la vida no vale la pena si no es para vivirla.

#### LA ABUELA TEJEDORA. URI ORLEV

De acuerdo a la clasificación realizada, en este texto aparecen el personaje lector, el personaje autor y el personaje obra, se invertirá el orden debido a que la figura con mayor peso es la del autor.

## PERSONAJE AUTOR

- Caracterización del personaje autor

La abuela tejedora es una anciana (sabiduría) creadora y amorosa que pretende hacer más confortable su estancia en los lugares en los que vive. Al final pierde sus características esenciales: *abuela* (en relación con sus nietos) y *tejedora* (en relación con el acto creativo), por eso sale de la historia.

- Relación del personaje autor con el personaje niño

Sus nietos son creados por ella. Son su única preocupación, por eso se empeña en buscar que la sociedad los acepte.

- Opinión del autor

Orlev en ningún momento descalifica la intolerancia de los demás personajes. Ante esta situación la abuela tejedora desteje todo lo que ha creado con la ilusión de encontrar un lugar más propicio para habitar, porque finalmente no pierde la esperanza de conseguir la dignificación que todo creador merece.

## PERSONAJE OBRA

- La obra en relación con la tradición: Arqueología textual

*\*Arqueología pretextual:* alegoría del acto creativo y de la intolerancia ante la novedad; narración que remite a los mitos de la creación.

*\*Arqueología architextual:* La intolerancia de un ámbito realista hacia uno fantástico.

- El personaje obra y sus relaciones: Metaficción

Se observa metaficción tematizada en sus condiciones semióticas ya que se habla del proceso de creación; en sus condiciones materiales por la importancia que se le da a las agujas y al hilo; ambos tejen la realidad y sirven metonímicamente para hablar del autor.

La metaficción actualizada o metalepsis se encuentra en la convivencia entre el creador (abuela) y su obra (nietos) en una relación de amor y cariño, ellos son obedientes y cariñosos con ella.

#### PERSONAJE LECTOR

- Caracterización del personaje lector

Los lectores son el resto de la sociedad, caracterizada como intolerante, intransigente, prejuiciosa y racista. Es curiosos hacer notar que es una sociedad en la que no hay niños aunque se menciona el ámbito escolar.

- Relación con :

\*Es la misma tanto con el autor como con la obra, no la comprenden y no están preparados para ella.

- Transformación

No la hay, permanecen indiferentes ante la desaparición de la abuela.

- Recompensa

Logran que el orden permanezca tal como está.

Aunque las características de la abuela buscan despertar la simpatía y la empatía del lector, la identificación a la que se somete al receptor no está en ningún personaje sino en actitudes (tolerancia, intolerancia, amor, prejuicio, cariño). Son ante todo las dos primeras las que mueven el relato, son reacciones del ser humano ante la alteridad. La intención del texto es sembrar tolerancia con un relato que habla de intolerancia.

En el análisis anterior se ha podido verificar el cumplimiento de la clasificación que se ha planteado (Apéndice I), los personajes cumplen las funciones de los constituyentes del esquema comunicativo del libro. La mayor parte de estas narraciones engloba los tres elementos (Autor, obra y lector), ejemplos de esto los tenemos en *Quiere a ese perro*,

*Pinocho con botas* y *Una vida de película*, en las que un mismo personaje cambia de función conforme se desarrolla la historia.

Las transformaciones y recompensas que reciben los personajes lectores hacen patente el sentido positivo de la promoción ya que en ninguno de los casos se intenta repeler al futuro lector.

Los personajes obra están en rebeldía con su autor, y cuando no es así, en el caso de *La abuela tejedora*, es debido a que la obra es considerada parte esencial del autor.

Las narraciones que incluyen al lector real como personaje son: *Regalo sorpresa* (el lector carga un regalo como el de Nino, el libro que está leyendo), *Éste era un lápiz* (El lector tiene que completar los versos), *Diario de un gato asesino* (el lector reúne pruebas de la culpabilidad del gato), *El pozo de los ratones* (a lo largo del texto el lector participa de la espera de los tamales), *Pinocho con botas* (el lector es cómplice del personaje rebelde), *El diario de Biloca* (el lector es confidente de Biloca) y *Una vida de película* (el lector es candidato a vivir una vida de película).

En el corpus analizado hay dos ejemplos que abarcan la literatura oral y la escrita: *El pozo de los ratones* y *El viejo que no salía en los cuentos*. La primera es una serie de relatos de tradición oral, y la segunda una narración que trata sobre la oralidad y la escritura y el sentido de soporte que implica esta última.

Como ya se mencionó con anterioridad, del corpus sólo *Después de quinto año... el mundo* trata de la edición.

Es necesario recalcar que se cumple el esquema comunicativo de la literatura infantil y juvenil expuesto por Lluch y Soriano ya que es evidente que los textos han sido elaborados con miras a los lectores. Como se puede apreciar en el Apéndice II, es visible la aparición de los mediadores, los cuales representan una autoridad que en ninguno de los textos es cuestionada.

En lo que se refiere a la imagen, es importante señalar el papel que tiene ésta en los libros para niños, poniendo especial atención al corpus de análisis. Arizpe y Stiles señalan la importancia de la imagen como primera impresión y su uso para la alfabetización visual. En general, la imagen tiene dos funciones con respecto al texto, en la primera, la imagen es un correlato del texto, esto es, la narración icónica representa aquello que es narrado en el texto, glosando lo escrito con la finalidad de apoyarlo; la segunda función se cumple

cuando la imagen aporta algo al texto, cuando la narración icónica da elementos que no estaban en el texto y que sirven de contrapunto para enriquecerlo y estimular al lector. El uso de estas dos funciones de la imagen ha permitido la aparición de los libros álbum, que están destinados principalmente a la infancia temprana y sin embargo pueden ser disfrutados por el público adulto.

En la colección “A la orilla del viento”, como se ha visto en los casos particulares en los que se hace más patente su uso, es posible encontrar las dos funciones de la imagen. Con ello es posible observar la labor conjunta entre autor, ilustrador y editor.

Se ha dejado al último estas consideraciones de la imagen debido a que es un elemento constante en los libros para niños y jóvenes. Para Genette se trata de un paratexto, pero en el caso especial de los libros para niños puede formar parte de su significación global. A continuación se presenta el análisis paratextual de la colección con la finalidad de señalar el papel que desempeña el editor como uno de los mediadores, así, se podrá ver la postura que tiene ante los textos antes revisados y cómo se manifiesta en el conjunto de la colección.

## 2.2 ANÁLISIS PARATEXTUAL

### 2.2.1 *Peritexto editorial*

Como se mencionó en la presentación del método, el peritexto editorial es:

[...] toda esa zona del peritexto que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor, o quizás, de manera más abstracta pero más exacta, de la *edición*, es decir, del hecho de que un libro sea editado y eventualmente reeditado, y propuesto al público bajo una o varias presentaciones. La palabra *zona* indica que el rasgo característico de este aspecto del paratexto es esencialmente espacial o material; se trata del peritexto más exterior: la portada, la portadilla y sus anexos. También se trata de la realización material del libro, cuya ejecución pertenece al

impresor [o al tipógrafo o diseñadosr], pero la decisión, al editor, en acuerdo eventual con el autor: elección del formato, del papel, de la composición tipográfica, etc.<sup>64</sup>

El peritexto editorial responde tanto a necesidades específicas de cada título como a la conformación del catálogo en todos sus aspectos (tanto materiales como de contenido), lo que permite vincular cada libro con el resto del catálogo, pues es posible establecer afinidades tanto materiales (formato, diseño, etc.) como textuales e icónicas (tipo de obra, tratamiento de la imagen, relación texto-imagen). En suma, el catálogo, entendido como fondo editorial determina ciertos aspectos del peritexto editorial y, a la vez, enmarca a todos los libros que lo conforman, constituyéndose así como epitexto editorial y público (el catálogo como un listado de títulos y elementos promocionales). A continuación se presenta el peritexto editorial que conforma la colección “A la orilla del viento”.

#### A) CATALOGO (Fondo editorial o proyecto)

Se conoce como catálogo al desarrollo de una serie de libros que posee una coherencia en relación con un segmento del mercado.<sup>67</sup>

El editor busca una serie de libros que esté fuertemente definida tanto en términos editoriales como de marketing. Hay una orientación precisa respecto de los lectores, así como del formato en los que éstos desean recibir sus libros, los precios que están dispuestos a pagar por ellos, el uso que les darán y si los comprarán en tiendas o por correo directo.<sup>68</sup>

Pero no sólo se atiende a fines comerciales, sino también a un proyecto cultural, de este modo es posible precisar que el conjunto de obras editadas son los elementos de un discurso más general: el proyecto editorial.<sup>69</sup> La congruencia de la política editorial es perceptible en la articulación armónica y sincrónica del engranaje editorial y el comercial.<sup>70</sup>

---

<sup>64</sup> G. Genette, *op. cit.*, p. 19.

<sup>67</sup> Gill Davies, *Gestión de proyectos editoriales. Cómo encargar y contratar libros*, p. 142.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 88.

Gill Davies,<sup>71</sup> en relación con el catálogo, señala que :

\*refleja una necesidad o apetencia percibida respecto de un producto relacionado con un tema, un campo de interés o una actividad de ocio;

\*tiene lectores que están dispuestos a comprarlo si se presenta en un nivel que satisfaga sus necesidades o apetencias;

\*esos mismos lectores también tienen expectativas de que el producto venga en formatos particulares y a precios que les parezcan atractivos o aceptables.

La conformación exitosa de un catálogo procede de la claridad que se tenga con respecto al tamaño y orientación de sus obras, la planeación en torno a un mercado que considere el tema, el tipo de lector y la oferta y demanda permite satisfacer una necesidad o apetencia específica.<sup>72</sup>

Para Davies, la cohesión, la planeación y la orientación dan al editor la fortaleza necesaria para competir con otras editoriales<sup>73</sup> ya que “un catálogo conformado por un conglomerado de libros que no parecen guardar ninguna relación entre sí será difícil de comercializar”.<sup>74</sup> La cohesión entre elementos semejantes facilita la creación de una identidad, manifestada tanto en lo material como en el contenido. El contenido o texto marca la pauta del uso de determinado tipo de paratextos que le sirvan de marco y lo acerquen a un público con la intención de darlo a conocer y permitir posteriormente el reconocimiento:

El objetivo es construir una ‘familia’ de libros que permanezcan disponibles para la venta y desarrollen una ‘presencia’ efectiva en esa área [...] Existe un factor de reconocimiento que literalmente puede ser traducido en el diseño de la cubierta y el lomo.<sup>75</sup>

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 147.

Es posible distinguir dos tipos de libros con respecto a la comercialización, el libro de fondo y la novedad.

a) *El fondo editorial* es el “conjunto de la producción de una editorial, que se almacena para ser distribuido a medida que va siendo solicitado”.<sup>76</sup> La intención con este tipo de libros es que continúe vendiéndose de forma sostenida sin decaer<sup>77</sup> para que las ganancias terminen de recuperarse a largo plazo, al tiempo de que es susceptible de ser ampliado. La finalidad del editor consiste en lograr que la novedad pase a formar parte del fondo editorial. Se denomina fondo abierto cuando es “susceptible de ser ampliado”.<sup>78</sup> El éxito de un libro depende de dos factores, uno consecuencia del otro: La demanda sostenida que se va a reflejar en el número de reimpresiones:

Los libros que pueden ser reimpresos son libros rentables. Justifican sobradamente el esfuerzo que se pone en seleccionarlos, debido a su enorme capacidad para pasar la prueba del tiempo. Además necesitan ser cuidados por sus editores, de manera de conservar su valor.<sup>79</sup>

“Si el proceso de desarrollar un catálogo es producir una ‘familia’ de libros, la apoteosis del desarrollo de un catálogo es la creación de un fondo editorial”<sup>80</sup> ya que “un fondo editorial es un catálogo de novedades que se traduce en una demanda permanente”.<sup>81</sup>

b) *Catálogo de novedades*; se conoce como novedad al “libro cuya primera edición acaba de aparecer”,<sup>82</sup> cuyos ingresos llegan rápidamente pero los costos del

---

<sup>76</sup> José Martínez de Sousa, *Diccionario de tipografía y el libro*, p. 110.

<sup>77</sup> G. Davies, *op. cit.*, p. 553.

<sup>78</sup> *Idem.*

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>82</sup> J. Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, p. 630.

marketing son elevados<sup>83</sup> y que no necesariamente pasan a formar parte del fondo editorial.

## B) COLECCIÓN

Se ha definido colección como un conjunto armonioso y homogéneo de libros que responde a un criterio de selección,<sup>84</sup> compuesto por obras independientes “cuya relación, que puede ser temática, con más frecuencia se limita a igualdad de características y a un título colectivo que se repite en cada una de ella, además del suyo propio”.<sup>85</sup> De las colecciones se puede decir que indican su compromiso con un tema determinado.<sup>86</sup>

El compromiso de un editor hacia un tema permite que las obras contenidas en la colección giren equilibradamente alrededor de un mismo centro sin perder sus características particulares y al mismo tiempo estén agrupadas por sus características internas semejantes o en relación con sus destinatarios.<sup>87</sup>

El compromiso de las editoriales, en lo específico la del FCE a este respecto ha sido señalado por Adolfo Castañón:

Por supuesto que los editores y los librereros no enseñamos a leer ni tenemos en primera instancia el contacto posible para inculcar el gusto por la lectura, pero las publicaciones infantiles y juveniles han mostrado un vigor y unas perspectivas poco reconocidas hace unos diez o quince años. Tan es así, que casi todas las editoriales han abierto secciones nuevas dedicadas a los pequeños lectores. Tenemos un compromiso con las futuras generaciones y al menos en el Fondo de Cultura Económica nos queda claro que tenemos que hacer una gran apuesta por lo que podamos contribuir para que haya más y más lectores.<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>84</sup> J. Martínez de Sousa, *Diccionario de tipografía y el libro*, p. 42.

<sup>85</sup> J. Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, p. 175.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 175-176.

<sup>88</sup> Adolfo Castañón, *Los mitos del editor*, p. 225.

La colección “A la orilla del viento” orienta y estimula ese sentido del gusto. Siendo parte del Estado, el FCE se ha ocupado del público infantil:

Dentro de este amplio espectro, no es desdeñable el papel del Estado dentro del mundo editorial, al menos en México e Hispanoamérica, toda vez que el Estado, por sus características de rentabilidad social más que económica, puede permitirse el lujo de apoyar políticas editoriales a largo plazo, convergentes con un proyecto educativo y pedagógico, es decir, político en el sentido más noble de la palabra. Pero aún dentro del ejercicio editorial del Estado han de darse jerarquías y matices. En principio, esa tarea ha de ser formativa sin discusión. Con su ejercicio editorial, directo e indirecto, el Estado deja ver la claridad de su trama mejor que en ningún otro punto.<sup>89</sup>

Para recapitular se puede decir que una colección “no es más que una especificación más intensa, y a veces más espectacular, de la noción de sello editorial”,<sup>90</sup> que “responde a la necesidad, para los grandes editores, de manifestar y manejar la diversificación de sus actividades”.<sup>91</sup>

El sello de la colección, aún bajo esta forma muda, es un redoblamiento del sello editorial, que indica inmediatamente al lector potencial con qué tipo o con qué género de obra se relaciona.<sup>92</sup>

Con lo anterior es posible señalar que “A la orilla del viento” es una colección abierta ya que el número de sus títulos no ha sido fijado de antemano y que está dispuesta a irse modificando al ritmo que la sociedad necesite.

### C) DISEÑO Y FORMATO

El diseño es el planteamiento de un sistema de articulación armónica de todos los elementos textuales y paratextuales que conforman un libro. Dentro de las tareas que se

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>90</sup> G. Genette, *op. cit.* p. 24.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 24.

plantea esta área de la edición está el interior que es la “realización de figuras, esquemas, compaginaciones, colecciones, etc.”<sup>93</sup>

El diseño de libros para niños implica la vinculación del texto con la imagen, por ello es importante señalar en primer lugar aquellos elementos que le dan identidad a colección, más allá del formato, como pueden ser los colores o las figuras geométricas. En el caso específico de la colección “A la orilla del viento” la caracterización de los textos que la componen se manifiesta en cuatro niveles que corresponden a diversas etapas lectoras, según la capacidad y madurez del público al que se dirige:<sup>94</sup>

- *Para los que están aprendiendo a leer* (Amarillo): Historias breves, destinadas a niños que están familiarizándose con el alfabeto y que ya son capaces de disfrutar de una narración. También están dirigidas a los niños que tienen la suerte de contar con algún adulto al que le guste leer en voz alta. Con el objeto de expandir las posibilidades narrativas a través de la imagen, estos libros están ricamente ilustrados e impresos en papel *couché*, lo que los hace más resistentes.
- *Para los que empiezan a leer* (Morado): Narraciones de mayor extensión, pero también pequeñas y profusamente ilustradas. Este nivel está diseñado para niños que ya pueden leer solos. Posee una gran dosis de humor, fantasía y problemas cotidianos con los cuales los niños pueden identificarse. El diseño de los libros permite una lectura fácil — que puede asimismo ser acompañada por un adulto— y su impresión en papel *couché* les da mayor resistencia.
- *Para los que leen bien* (Verde): Los libros de este nivel constituyen una colección rica y variada para que los niños y niñas encuentren su libro favorito. Así descubrirán y disfrutarán nuevos géneros —humor, aventuras, amor, suspenso, fantasía e historia— y diversas temáticas como la familia, las relaciones humanas y las emociones.
- *Para los grandes lectores* (Azul): Una rica y variada colección que estimula tanto la inteligencia como la sensibilidad de los grandes lectores y de aquellos que quieren llegar a serlo. Exploración por la diversidad de géneros y temáticas, en ella se abordan

---

<sup>92</sup> *Idem.*

<sup>93</sup> J. Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, p. 279.

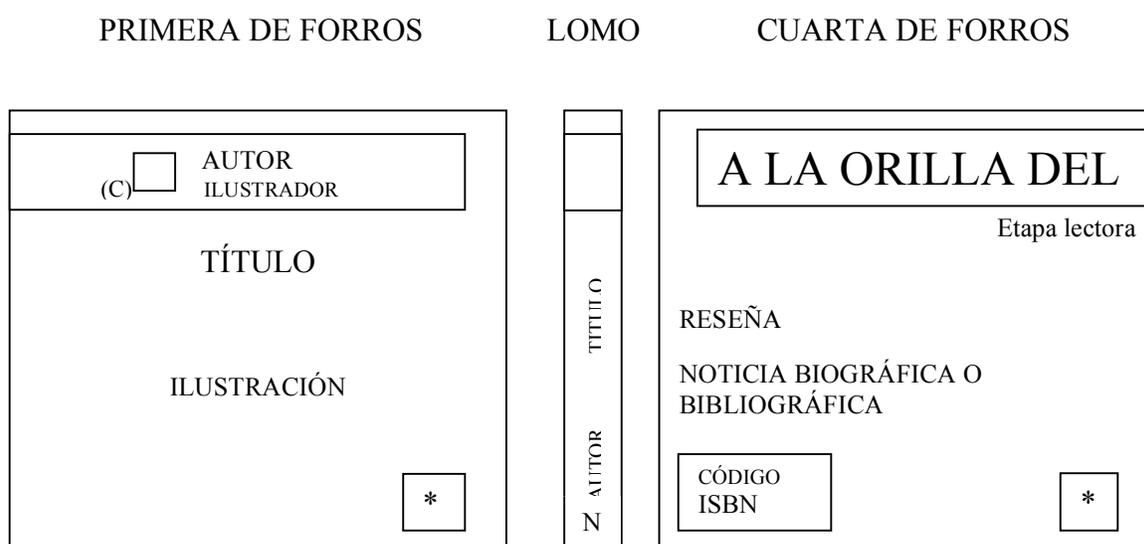
<sup>94</sup> [s. a.] *Catálogo de libros para niños y jóvenes 2006*. FCE. México, 2006. Se citará textualmente como aparece en el mismo.

todo tipo de geografías, hechos históricos, sentimientos y problemáticas juveniles y la condición humana en general. Una prueba de que no hay fronteras para la buena literatura.

Lo anterior en lo que respecta en la división en colores y la conceptualización en cada una de las etapas lectoras; es necesario señalar que todas comparten el mismo formato (“Tamaño de un volumen considerando las dimensiones de altura y anchura”);<sup>95</sup> forma francesa de 15 x 19 cm en papel *couché* (que permite una mejor calidad de impresión) a una tinta (negra), y forrado en cartulina *couché* con cubierta brillante de una cara o cubierta mate de una cara, impresa a cuatro tintas (selección de color); para facilitar el manejo del libro, la presentación es rústica cosida, con compaginación en varios cuadernillos o pliegos.

#### D) FORROS

A continuación se presenta un esquema en el que se ejemplifica la forma en la que está estructurada la cubierta o primera de forros, el lomo (“Parte del libro opuesta al corte delantero, por donde se cosen o pegan los pliegos con la cubierta”)<sup>96</sup> y la cuarta de forros (o contraportada) que en general se cumple en casi toda la colección:



<sup>95</sup> J. Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, p. 399.

\* Logotipo del FCE(azul, negro o rojo)  
 (C)Logotipo de colección  
 N Número de la colección  
 El cintillo superior corresponde al color de la etapa lectora

En el esquema anterior se muestra la solución gráfica de la identidad de la colección. Partiendo de esa base se han modificado algunas de estas características de acuerdo con las necesidades de algunos libros. Así, es posible encontrar algunas alteraciones al orden de diseño propuesto: que el logotipo del FCE se encuentre en el lado izquierdo y no en el derecho; que en el lomo en lugar del número de colección esté el sello editorial y el número de colección se ubique en el cintillo superior; que el cintillo de la portada esté cortado a lo largo, en dichos casos el sello de colección se ubica en la parte posterior (en la cuarta de forros); o que sobre todo en las primeras obras de la colección haya sólo una pequeña imagen en la cuarta de forros, en tanto que en las posteriores la imagen ya ocupa toda la cuarta.

## E) PERITEXTOS INTERIORES

Los peritextos interiores están constituidos por las páginas preliminares, los anexos (ausentes en la colección “A la orilla del viento”) y las páginas finales.

### a) Páginas preliminares

PÁGINA 1: Cortesía (“Hoja u hojas que aparecen en blanco al principio del libro, al final o en ambos lugares”):<sup>97</sup> Blanca.

PÁGINA 2: Coordinador, Diseñador, Dirección artística.

PÁGINA 3: Portadilla (“También llamada *anteporta* o *anteportada*, es la página de un libro impreso anterior a la portada, en la cual sólo se imprime el título de la obra”):<sup>98</sup> Título de la colección y sello.

---

<sup>96</sup> J. Martínez de Sousa, *Diccionario de tipografía y el libro*, p. 169.

<sup>97</sup> J. Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, p. 215.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 226.

PÁGINA 4: Página legal (página de derechos: “Página que corresponde al dorso de la portada, y en ella se hacen constar los datos legales relativos a la obra y aún otros. Sin. Página de *copyright*, página de créditos”):<sup>99</sup> número de edición y fecha, número de reimpresión y fecha, ficha catalográfica, correo electrónico, página web, teléfono y fax, menciones legales (D.R., ©, prohibición de piratería), Dirección de la casa editorial, Lugar de impresión, ISBN y dedicatoria [canónicamente este no es el lugar de la dedicatoria].

PÁGINA 5: Portada (“Página impar donde se hace constar el nombre del autor y el título de la obra, seguido del subtítulo, si existe, y que en las obras sin páginas de cortesía ni portadilla es la primera del libro. Sin: carátula, fachada, página titular”):<sup>100</sup> Título, ilustración, Autor, Ilustrador, Traductor, Logotipo de la casa editorial. Estos datos pueden también estar en la página 4.

PÁGINA 6: Página en blanco o ilustración.

PÁGINA 7: Inicio del texto.

En el diseño interior están ausentes las cornisas (“Leyenda o título que acompaña al número de la página”);<sup>101</sup> y en lugar de ellas hay plecas o filetes: No aparece el título del libro ni el de la colección, sólo es un marco compuesto por dos líneas, una horizontal delgada que atraviesa la página y otra vertical gruesa que enmarca el número de página sin cruzar por la horizontal. Estas pueden aparecer o no.

### c) Páginas finales

ÍNDICE: (“Lista ordenada de los títulos y subtítulos de los capítulos y partes de una obra, con indicaciones de la página en que cada uno comienza, que se coloca al principio o al final de ella. Sin. *Contenido, índice de contenido, índice general, índice sumario, sumario, tabla de contenido, tabla de materias*”):<sup>102</sup> Los índices en la colección están al final de cada obra.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 656.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 694.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 457.

COLOFÓN: (“Indicación colocada al final del libro impreso generalmente en la página impar siguiente a la última impresa, en la que se suele hacer constar datos como el nombre del impresor, lugar y fecha de la impresión, festividad del día y otras circunstancias y comentarios”):<sup>103</sup> Tiene una pequeña imagen, fecha de impresión, la imprenta y su dirección; y tiraje.

MENCIONES A OTRAS OBRAS PUBLICADAS: Al final de algunas obras se incluye la mención a otras obras de la colección del mismo nivel lector del libro que el lector tiene en las manos, esto con fines comerciales.

## F) TIPOGRAFÍA, COMPOSICIÓN Y TIRAJES

Se conoce como tipografía a la “estética de lo impreso, especialmente relacionada con la composición y la compaginación”.<sup>104</sup> Para fines prácticos se llamará tipo a “cada una de las clases de letras de imprenta”.<sup>105</sup>

Componer una página es “formarla, poniendo en orden líneas de texto, filetes, material de blancos y cuantos elementos gráficos aparecen en ella”,<sup>106</sup> y la compaginación consiste en “convertir el texto de las galeradas, las ilustraciones, cuadros o tablas y demás elementos gráficos de una obra en páginas de un libro”.<sup>107</sup>

Dos elementos fundamentales para la distinción de las etapas lectoras de la colección también son la tipografía y la ilustración. Ambos elementos aparecen en el cuadro siguiente, en el que las medidas se muestran en puntos tipográficos:

	TAMAÑO DE LETRA		NUM. DE PÁGS.
	Cuerpo del texto	División de capítulos	
AMARILLO	16/21	No hay	32-48

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 781.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 780.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 186.

MORADO		Casi no hay división en capítulos	48
VERDE	13/16	30	64-120
AZUL	12/16	28	150-250

A continuación se presenta el tiraje (“Número de ejemplares de que consta una edición”)<sup>108</sup> de los libros analizados con la finalidad de dar una idea de la cantidad que surge de una primera edición o en las reimpresiones; hay que aclarar que aquí no se incluyen las cifras de tirajes pedidos por la Conaliteg (Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos):

#### TIRAJES EN IMPRESIONES Y REIMPRESIONES

TÍTULO	TIRAJE	NÚM. ED.	AÑO	NÚM. REIMPR.	AÑO
Regalo sorpresa	3000	2	1999	3	2005
El gis mágico	7000	1	2001	1	2003
Este era un lápiz	3000	1	2005	0	0
Historia medio al revés	3000	2	1994	8	2004
El rey que se equivocó de cuento	3000	1	1995	6	2004
Capitana Jenifer aguamala Jones	7000	1	1997	3	2003
El diario de un gato asesino	5000	1	1998	5	2005
Las princesas también van a la escuela	6000	1	2001	2	2004
No me lo vas a creer	2000	1	2002	2	2004
Quiere a ese perro	5000	1	2004	0	0
El pozo de los ratones	10000	2	1996	3	2003
Después del quinto grado... El mundo	4000	2	1995	6	2005
Vico y Boa	7000	2	1995	3	2002
Pinocho con botas	5000	2	1995	3	2002
La casa imaginaria	3000	1	1994	8	2004
El viejo que no salía en los cuentos	3000	1	1998	4	2004
El diario de Biloca	5000	1	1995	7	2005
Una vida de película	5000	2	1995	4	2003
El comprador de vidas	5000			8	2005
La abuela tejedora	7000	1	1997	4	2003

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 782.

### 2.2.2 Epitexto público

Es epitexto todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexo al texto en el mismo volumen, sino que circunda en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado.<sup>109</sup>

En lo que se denomina epitexto público, el FCE ubica la parte de promoción de lectura que se hace más allá del texto; entre las actividades que comprende están:

- El acondicionamiento de las librerías del Fondo de Cultura Económica con *secciones de libros para niños*, que además de tener las condiciones de espacio, iluminación y distribución adecuados no sólo a la venta de libros sino al tipo de lectores.
- La presencia del FCE en *ferias* tanto nacionales como internacionales. En ellas se cuenta con los libros que constituyen el fondo editorial. Hay dos tipos de ferias a las que asiste, las que están dedicadas a los editores, cuyo objetivo es la compra-venta de derechos; y las que están abiertas al público general, en las que parte del éxito corresponde a su presencia en el mercado reflejada en un porcentaje de ventas más alto.
- En las *presentaciones* de libros se da a conocer las novedades, en ellas, por lo general hay invitados que exponen ante el público sus opiniones con respecto al libro.
- Por lo general, al término de las presentaciones, los autores tienen *firmas de libros*, en la que tienen contacto con su público. Hay algunos casos, cuando los autores son reconocidos, que se organizan firmas de libros sin la necesidad de presentación alguna; tal es el caso de autores como Francisco Hinojosa.
- Tanto en ferias como en sus librerías el FCE realiza dos actividades que están muy vinculadas, las *lecturas en voz alta* y los *cuentacuentos*. Ambas, a cargo de profesionales, tienen la finalidad de dar a conocer los libros, fomentar la lectura

---

<sup>109</sup> G. Genette, *op. cit.*, p. 295.

compartida y rescatar la tradición de la oralidad, desde luego sin olvidar la parte comercial.

- Los concursos permiten al FCE por una parte estimular e incentivar la creación en el área de literatura infantil y juvenil y buscar nuevos talentos. Los dos concursos son *Concurso literario “A la orilla del viento”* y el *Concurso Álbum ilustrado “A la orilla del Viento”*.

A continuación se mostrarán tres epitextos que son importantes: el catálogo, el material didáctico *La brújula* y La página de Internet *chicosyescritores.org* con el fin de ahondar en el epitexto público del que se tiene constancia en soporte escrito.

#### A) EL CATÁLOGO INFANTIL Y JUVENIL 2006

El término *catálogo* se referirá en esta sección a la “enumeración descriptiva de los documentos de un fondo o colección”.<sup>110</sup> Dicho epitexto se hace para facilitar la comercialización de las obras.

El catálogo 2006 de libros para niños y jóvenes del FCE contiene:

- La descripción general cada colección: La colección “A la orilla del viento” sólo es un segmento de lo que se hace en el fondo; el catálogo del fondo está compuesto por las sig. colecciones:

\*Los primerísimos: una colección de narrativa conformada por libros ilustrados a color para los niños que empiezan a leer solos o acompañados, con textos breves e imaginativas historias para descubrir y comprender el mundo. Pensadas para estimular las primeras etapas del desarrollo lector tanto dentro como fuera del salón de clases, los libros reúnen sugerentes propuestas gráficas y literarias de los mejores autores e ilustradores nacionales e internacionales, que ofrecen diferentes y enriquecedoras miradas para la construcción afectiva y cognitiva.

\*A la orilla del viento

\*Los especiales a la orilla del viento: es una colección de libros ilustrados que reúne una muestra de la mejor producción a nivel mundial. Diversa en sus formatos, propuestas estéticas y materiales, la colección busca despertar en el lector el amor a la lectura a partir del encuentro gozoso con libros en los que se unen armónicamente ilustraciones y textos cuidadosamente impresos y encuadernados. En ella hay libros para bebés, para niños que aún no saben leer, para niños que leen y también libros para todas las edades.

\*Clásicos: esta colección es una selección de cuentos de lo mejor de la literatura mundial, que propone una relectura de los clásicos como descubrimiento, mediante un contrapunto entre las ilustraciones y la narración que permitan una mirada fresca e inesperada.

\*A través del espejo: para tender un puente entre las lecturas más avanzadas de la niñez y los libros “para adultos”, surge esta colección que ofrece literatura de diversos estilos y temas, de autores nacionales e internacionales. Historias escritas con versadas y apasionadas plumas, debajo de cuya piel existe siempre una reflexión sobre la condición humana, de la que se desprenden las voces que habitaran el pleno proceso de transformación y definición del mundo.

Una nueva colección para todos aquellos que han dejado atrás los libros para niños y buscan otros espacios para mirar y habitar, a través del espejo de las palabras.

\*Los especiales de la ciencia: es una colección de álbumes ilustrados [sic] que promueven en los niños y los jóvenes el interés por aquellas materias que pueden considerarse lejanas a ellos por su grado de complejidad. Los libros expanden sus horizontes al introducirlos a la lógica, la resolución de problemas matemáticos, la mirada de los científicos al mundo y su manera de responder a sus enigmas. Textos claros y hermosas ilustraciones conforman una manera diferente de presentar informaciones que llevará a estos lectores a descubrir e interpretar la realidad que los rodea.

---

<sup>110</sup> J. Martínez de Sousa, *Diccionario de bibliología y ciencias afines*, p. 137.

\*El nombre del juego: una colección que abre un espacio donde el niño descubre la manera de ver el mundo de distintos personajes universales (escritores, científicos, exploradores, pintores, fotógrafos), al relacionarse con ellos a través del juego y la lectura. Cada título se compone de un texto principal —que bien puede ser un cuento, un escrito periodístico, una carta o un diario—, y una acción lúdica. También cuenta con una breve bibliografía y una cronología.

\*Travesías: los títulos que conforman esta colección son ante todo novelas que buscan provocar una gozosa lectura. Pero aquí, la literatura puede servir para potenciar el conocimiento. A partir de una propuesta historiográfica novedosa en la que se abordan temas raramente estudiados de la historia americana, Travesías es el afortunado resultado de la conjunción de la imaginación literaria con un sólido conocimiento histórico.

Todas las novelas que integran esta nueva colección fueron escritas por prestigiosos autores de diversos países de habla hispana. La intención de provocar a tan variado grupo de escritores ha sido motivar un acercamiento plural, rico en perspectivas y nutrido en la diversidad cultural e idiomática del español.

En la parte final de cada libro se ha incluido un ensayo historiográfico que resalta algunos de los problemas históricos abordados en la novela para ayudar a transformar el placer de la lectura en el gusto por el conocimiento del pasado.

\*Vida y palabras de los indios de América: Mitos y leyendas, canciones, cuentos, adivinanzas y juegos; rezos, remedios y recetas de cocina; descripciones de caza, pesca, agricultura, oficios, habitación y vestido; creencias, rituales y seis autobiografías conforman los 600 textos que constituyen la serie, sin duda una de las versiones más originales y sugerentes sobre las culturas indias americanas, de Alaska a Tierra del Fuego, y desde los primeros testimonios hasta el día de hoy.

\*Historias de México: busca acercar al joven lector a una dimensión tradicionalmente descuidada en la enseñanza de la historia: la vida cotidiana.

Por medio de 24 cuentos profusamente ilustrados a color y sustentados en minuciosas investigaciones, se ha buscado recrear historias de vidas que sucedieron en diferentes latitudes y épocas del hoy llamado territorio mexicano.

Cada uno de los cuentos va acompañado de una introducción, un mapa y varios recuadros que permiten hacer de estos títulos lecturas de placer, así como instrumentos para el aprendizaje.

\*Tucanto: una colección de música para niños, de primera calidad, compuesta e interpretada por artistas de prestigio en Iberoamérica. Meticulosamente seleccionada, esta colección formará parte de los objetos preferidos del niño y colaborará en su sensibilización hacia otras expresiones artísticas.

\*Enséñame un cuento: colección de cuentos en video elaborada por Enseñame A. C. y el FCE, busca facilitar el aprendizaje del español escrito a niños sordos que se comunican principalmente a través de la Lengua de Señas Mexicana desde una postura de educación bilingüe. De esta forma se busca vencer uno de los mayores problemas de la población sorda de México, su aislamiento e incomunicación, y posibilitar su desarrollo afectivo, profesional y social.

\*Espacios para la lectura: la colección quiere tender un puente entre el campo pedagógico y la investigación multidisciplinaria actual en materia de cultura escrita, para que maestros y otros profesionales dedicados a la formación de lectores perciban las imbricaciones de su tarea en el tejido social y, simultáneamente, para que los investigadores se acerquen a campos relacionados con el suyo desde otra perspectiva.

- La descripción de la colección “A la orilla del viento” por colores
- La descripción específica de cada obra que incluye:
  - Nombre del autor (Apellido, nombre)
  - Título
  - Imagen de portada

Reseña

Título original

Editorial original

Nombre del ilustrador

Nombre del traductor

Número de impresión y fecha

Número de páginas y medidas, tipo de empastado

Código de barras

ISBN

Número de catálogo

Número del lomo

- Índice (alfabético) de títulos
- Índice (alfabético) de autores: Incluye la noticia biobibliográfica de cada uno de ellos.
- Índice (alfabético) de ilustradores: Incluye una pequeña biografía de cada uno de ellos.
- Índice de autores-ilustradores.
- Índice de intérpretes y narradores.
- Clasificación por temas: Se presenta un cuadro con las distintas temáticas de los libros de la colección. Para facilitar el trabajo de los maestros se han señalado las siguientes categorías: costumbrista, ecológico, actualidad, aventuras, misterio/suspense, histórico, fantasía, humor, romántico, ciencia ficción y familia.
- Clasificación por valores: Con la misma finalidad que la clasificación anterior se ha incluido un cuadro que clasifica los libros de acuerdo con los valores que hay en los textos: amistad/amor, comunicación, compromiso, coraje/valentía, conciencia ecológica, conciencia social, diversidad/tolerancia, imaginación/creatividad/ ingenio, libertad, y perseverancia/tenacidad.

Si bien, una de las finalidades de la colección es fomentar el placer de leer por leer, el mercado ha constreñido esta función, obligando a las editoriales a promocionar los libros

de acuerdo con una clasificación de valores, lo que implica un retroceso a la concepción de la literatura infantil como didáctica.

## B) LA BRÚJULA<sup>111</sup>

*La Brújula* es un material de actividades hecho por el Taller de Animación a la Lectura del FCE. Destinado a padres y maestros, es un complemento a las obras publicadas por el Fondo y un acercamiento a temas relacionados con la literatura infantil y juvenil, en ella se tratan temas como la lectura de imágenes, la retroalimentación de la lectura y la escritura, los bebés y la lectura; a la par que se da una guía para aprovechar los libros de la colección “A la orilla del viento”. La estructura que muestra cada orientación es la siguiente:

- Ilustración de portada
- Título
- Autor
- Ilustrador
- Para conocer más sobre el autor: La vida de los que escriben e ilustran el libro con frecuencia determina su trabajo. Conocerla es otra forma de entrar al texto y entenderlo de forma más plena. Estas breves biografías pueden, a su vez, generar actividades enriquecedoras sobre los temas
- Para conocer más sobre el ilustrador:
- Para refrescar la memoria: resumen del libro.
- Materias: Las materias que aquí se presentan señalan algunos de los temas, contextos, situaciones y nociones que se tratan en el texto y no deben ser abordadas como conceptos normativos sino como sugerencias para acercarse a la multiplicidad de perspectivas y criterios que implica una comprensión crítica.
- Destinatarios, interés temático y otros comentarios: Clasificamos los libros por etapas lectoras, las cuales no siempre corresponden a la edad cronológica sino a la experiencia personal, el contexto, el interés y la interacción que se haya tenido con los libros y la lectura. Aunque todos los libros pueden ser aptos para

diversas edades y etapas, esta sección analiza algunos de los aspectos particulares de cada texto, su nivel de complejidad, el grado de abstracción y los retos lectores que presenta.

Incluye actividades para adultos: Si bien las obras que aquí presentamos están dirigidas a niños y jóvenes, los adultos que trabajan con ellas también pueden enriquecerse al ejercitarlas. Por eso es conveniente que todos participemos en la reflexión sobre la lectura y que nos cuestionemos lo que nos provoca o inferimos de ella. Es necesario además examinar siempre el papel que desempeñan los adultos en cada una de las historias.

- Algunas sugerencias para el trabajo en grupo:

\*Para empezar: El primer acercamiento a un libro es fundamental, dado que a partir de las predicciones que de éste se elaboren (lo que puede haber ahí, la estructura del texto, su formato, su presentación) definiremos la forma de abordarlo y podremos definir estrategias generales para descubrir su contenido y explorarlo.

\*Para desarrollar la lectura: Estas actividades están dirigidas a ayudar en la comprensión de la lectura y a estimular el proceso creativo.

\*Para trabajar con el lenguaje: Es importante trabajar los diversos aspectos lingüísticos del libro (la estructura del texto, la construcción y las estrategias literarias que usa el autor para desarrollar los contenidos), para que el lector asimile su capacidad de hacer de la lectura y la escritura una producción propia.

\*Dilemas éticos: Estas actividades se derivan de temas presentes en el contenido del texto. Las discusiones que aquí se sugieren no pretenden definir términos absolutos (bueno, malo, falso, verdadero), ni deben ser dirigidas o controladas por el maestro, sino propiciar la argumentación y la toma de acuerdos entre los alumnos a partir del razonamiento de las posiciones propias y ajenas.

- Para leer las imágenes: Las imágenes son una parte fundamental de la historia, pues constituyen un texto en sí mismas y añaden elementos que pueden ayudar a

---

<sup>111</sup> La descripción de los elementos de *La brújula* son tomados de la explicación de cada apartado que aparece en cada ejemplar de ella. [s.a.] *La brújula*, FCE, México, s.f.

trabajar todas las actividades propuestas. A partir de ellas se pueden generar también nuevas interpretaciones y desarrollar nuestra educación visual.

- Guía para la discusión: Cada lectura es un ejercicio de apropiamiento de un texto y nos da la posibilidad de hacer un trabajo de reflexión y creación alrededor de éste, en un proceso dinámico que parte de la lectura para generar nuevos textos, emociones y análisis. La guía es un ejercicio central para el trabajo con el libro y su objetivo es hacer más rica la lectura de cada quien gracias al trabajo de observación, comprensión y las lecturas de otros.

Con el objeto de generar algunas reflexiones, en la guía se señalan determinados temas y puntos nodales del libro y diversas formas de abordarlos; a veces en forma de breve análisis literario y otras en forma de preguntas. Estas preguntas no tienen respuestas únicas y por lo tanto no pueden ser correctas o incorrectas; sin embargo las opiniones de los alumnos deben estar sustentadas en la lectura, de modo que la discusión sea coherente.

A partir de la guía debemos pensar las motivaciones del autor al escribir el texto, las de los personajes al actuar como lo hacen, sobre nosotros mismos, y pensar sobre todo aquello que pueda propiciar un proceso formador.

Es importante que el educador promueva el más absoluto respeto a las opiniones de todos los integrantes del grupo. Se debe recordar que cada persona tiene un tiempo y una forma particular para elaborar la información. Sugerimos que se establezcan mecanismos y reglas para la discusión.

- Notas: Escriba sus propias reflexiones y sugerencias sobre lo leído, el trabajo desarrollado en grupo y las observaciones que le parezcan pertinentes. Nos interesa conocer sus propuestas y hacerlas compartir con otros animadores. Escribanos a: [alaorilla@fce.com.mx](mailto:alaorilla@fce.com.mx)

Es necesario mencionar *La Brijula* dentro del epítexto público ya que es un manual de uso de los libros de la colección. El impacto de este material puesto en práctica en el salón de clases lo coloca como un elemento importante de promoción cuya finalidad es sacar el máximo provecho a los textos y despertar el gusto por la lectura.

### C) CHICOSYESCRITORES.ORG<sup>112</sup>

La página de Internet del FCE incluye un hipervínculo con la página [chicosyescritores.org](http://chicosyescritores.org), que es un proyecto desarrollado entre el Fondo de Cultura Económica, a través de la Gerencia de Obras para Niños y Jóvenes y la Universidad Nacional Autónoma de México, a través del Área de Cómputo para niños de la Dirección General de Servicios de Cómputo Académico. Basada en la idea original de Emilia Ferreiro y coordinada por ella misma, Miriam Martínez, Rigoberto González y María Kriscautzky, esta página está dirigida a niños y niñas de habla española en todo el mundo, creada con el propósito de generar un espacio para que los niños:

- Escriban textos de muy variada naturaleza.
- Conversen con otros niños sobre sus escrituras.
- Aporten ideas a un autor sobre cómo crear una historia, cómo mejorar un texto o cómo ilustrarlo.
- Sepan argumentar gustos y se formen un criterio propio sobre lo que leen.

Esta página está compuesta por varias secciones:

#### Menú izquierdo

*\*Noticias del FCE:* Novedades, actividades, dirección de librerías (teléfono, horario, correo electrónico).

*\*Tu texto para la red:* Los niños escriben textos y los envían a los encargados de la página, quienes los devuelven con comentarios, sugerencias, y preguntas para conocer al niño para publicarlo de acuerdo con la edad (4 y 5, 6 y 7, 8 y 9, 10 y 11, 12 y 13).

*\*Leer y compartir:* Lista de recomendaciones de libros de niños para niños. El FCE recomienda uno por quincena. La información bibliográfica que se da es: Autor, Ilustrador, editorial, sinopsis comentario y además los niños dejan su nombre, ciudad y país.

---

<sup>112</sup> La información de este apartado está extraída de [www.chicosyescritores.org](http://www.chicosyescritores.org) en Octubre-Noviembre de 2006.

*\*Trabajando con:* La oportunidad de trabajar al lado de reconocidos autores del FCE en la realización de sus nuevos libros, por ejemplo Graciela Montes (El hombre de la escalera), Triunfo Arciniegas (Carmela toda la vida), Francisco Hinojosa (Las tres léperas distinguidas damas contra los tres mocosos educados), Mónica Brozon (Historia de miedo) y Jorge Luján (poesía).

*\*Concursos:* Los niños participan en concursos de cuento, recetas imaginarias, mentirotototas, adivinanzas, misterio, acrósticos, cuento legendario. Los ganadores son elegidos por un jurado y también por los demás niños visitantes de la página. Como premio obtienen libros del catálogo del FCE.

*\*El lugar secreto:* Cada semana hay un acertijo, juego o problema para que los niños lo resuelvan.

#### Menú derecho

*\*Regístrate aquí:* Este apartado contiene un formulario que incluye nombre, apellidos, grado escolar, sexo, fecha de nacimiento, país, ciudad, correo electrónico y clave secreta. Una vez enviado se puede participar en las actividades que propone la página.

*\*Recomienda nuestra página a un amigo... o a muchos:* Sirve para mandar el vínculo a los contactos del usuario, quien debe escribir su nombre y correo electrónico para mandar la información vía mail.

*\*Contáctanos:* Sirve para mandar mensajes a los creadores de la página.

*\*¿Quiénes somos?* Describe el proyecto de la página y presenta a los encargados de ella.

*\*Carta a los adultos:* En ella se explica a los adultos en qué consiste la página chicosyescritores.org y se les brindan algunos consejos para el uso óptimo de la misma.

Ante todo hay que puntualizar el principal cometido de esta página, que es la comunicación en sí misma, esto proviene de la necesidad de intercomunicar a niños de

habla española de todo el mundo a través de Internet; creada para ellos, en la página [chicosyescritores.org](http://chicosyescritores.org) los niños pueden externar sus opiniones, compartir sus lecturas, conocer autores y publicar lo que escriben. Este epítexto no sólo intenta atraer a los niños al catálogo del FCE sino que construye todo un espacio literario.

Después de revisar el epítexto público del FCE, principalmente el catálogo 2006, *la Brújula*, y la página web [chicosyescritores.org](http://chicosyescritores.org) es posible comprobar que el afán promotor no sólo es discernible en la creación del catálogo de libros para niños y jóvenes y en la elaboración de colección “A la orilla del viento” sino también en una serie de acciones y estrategias que buscan acercar a los niños a los libros publicados por el FCE con fines comerciales sin descuidar la necesidad de crear nuevos lectores.

Como se ha visto en el presente análisis, la intencionalidad autoral se apega a la política editorial. Tanto autor como editor consideran al receptor de las obras. De este modo, el mensaje textual es reforzado por el paratexto que constituye las instrucciones de uso del texto.

## CONCLUSIONES

La definición de literatura infantil, como se ha visto en el capítulo I, proviene de la idea de un receptor con características propias que lo diferencian del lector adulto; por ello, la presente investigación, centrada en este componente del esquema comunicativo, lo ha considerado como un lector activo pone en juego sus habilidades y competencias para comprender e interpretar el texto. Bajo este supuesto, los autores toman en cuenta a su lector potencial e introducen en el texto una serie de directrices que guían al lector con la finalidad de causarle cierto efecto. Este efecto, que puede ser la simpatía, el miedo, la alegría, el interés, el repudio, etc., puede ser utilizado también para despertar reacciones que no se limiten sólo a lo textual. Por medio de la identificación con un personaje que sea parte del esquema comunicativo del libro es posible influir en el modo como el lector recibe posteriormente un texto. A esta intencionalidad textual se le suma la paratextual aportada por el editor, quien por medio del peritexto editorial y el epitexto público pone en manos del lector la obra del autor. La intencionalidad asumida por el editor en una política editorial es discernible en la suma de las obras contenidas en su catálogo.

Es necesario mencionar que la mayor parte de los trabajos que emplean la teoría de la recepción en relación con la literatura infantil están enfocados a observar el efecto de la recepción en determinado público. Queda pues, pendiente la observación del polo estético, la constatación de cómo son leídos los textos seleccionados por un grupo de niños; trabajo muy interesante, pero que requeriría otras herramientas para abordar el tema: delimitación de grupos, formación de tests; en fin, una serie de procedimientos que son en si mismos otra tesis.

El polo artístico, al cual se ha dedicado esta investigación ha servido para buscar la intencionalidad del autor a nivel textual. Asimismo, otras áreas de estudio que hubiera sido interesante detallar son la lectura de imágenes en relación con el diseño, el análisis pedagógico del epitexto público (*La brújula, chicosyescritores.com*), el estudio del impacto

de la colección en el mercado; todo ellos pertenecientes a otra áreas de estudio, lo que confirma la necesidad de los estudios multidisciplinarios de la literatura infantil.

La suma del análisis textual y el paratextual ha servido para confirmar la hipótesis que se ha planteado. En efecto, la colección “A la orilla del viento” constituye una unidad de significado textual cuya intencionalidad con respecto al fomento y a la promoción de la lectura es discernible tanto en los títulos contenidos en ella como en los elementos aledaños a ella que sirven para su promoción y posterior comercialización. El análisis de las características de la colección ha permitido establecer que la promoción lectora ocurre en un nivel textual y en un nivel paratextual.

Con respecto al análisis textual que se ha realizado es necesario decir que se confirma el cuadro de clasificación de personajes que se planteó en un principio; a partir de la revisión de cada uno de los textos se observa:

- La aparición del personaje del mediador (padres, maestros, bibliotecaria). En el apéndice II se anexan las obras en las que es posible encontrar este personaje así como aquellas narraciones en las que se promueve una lectura compartida. La función del mediador en relación con la lectura no es cuestionada por ninguno de los autores. Es importante señalar que dentro de este grupo el único personaje editor es Heidi de *Después del quinto año... el mundo*.
- La metaficción aumenta gradualmente en complejidad conforme a la etapa lectora de los textos.
- En las obras pertenecientes a la etapa *Para los que están aprendiendo a leer*, el autor aparece metonímicamente (gis, lápiz, libro), poco a poco en las siguientes etapas lectoras va tomando forma humana hasta volverse de carne y hueso para posteriormente, en la etapa *Para los grandes lectores*, ser parte de una reflexión trascendental sobre el arte y la literatura (*El viejo que no salía en los cuentos, Una vida de película*).
- Todos los personajes obra están en rebeldía con el autor, en la mayor parte de los casos la relación del creador con su creación se replantea.

- El personaje lector siempre obtiene beneficios de la lectura; su relación con el autor es armónica aunque no descarta la crítica y con respecto a la obra es lúdica.
- Los personajes obra tienen tras de sí el cuestionamiento paródico a la autoridad de lo escrito, lo cual fomenta una lectura crítica tanto del texto como de las imágenes.
- El personaje como elemento fundamental de la narración para el desarrollo de la acción es usado para lograr que el lector se identifique y establezca un diálogo más intenso con la obra y al mismo tiempo se involucre más activamente.
- La mayor parte de los textos que componen el corpus tienen personajes niños (Véase Apéndice II). En ellos se facilita la identificación del personaje con el lector, sin embargo cuando no se da el caso, la identificación se establece con características con las que el niño se puede reconocer fácilmente, como son el juego, la travesura, la rebeldía. Con ello se confirma que la identificación no sólo se presenta a través de personajes niños sino también por medio de las características con las que el niño puedan identificarse.
- Los autores le proponen al lector una relación crítica con la lectura a través de la reflexividad que suscita usar los elementos del esquema comunicativo para referirse al proceso comunicativo, como ocurre en todos los casos. De este modo usan la metaficción para cuestionar su propia autoridad.
- Es persistente la recurrencia a tradiciones textuales y architextuales para reescribir y reformular los lugares comunes en tramas nuevas e interesantes.
- Tanto los autores como el editor estimulan la lectura compartida (véase Apéndice II).
- El lector implícito se manifiesta en el texto como directrices que giran en torno a una intencionalidad de promover la lectura y en el peritexto editorial y el epitexto público como una intencionalidad de promover los libros publicados en la editorial sobre todo con dos finalidades: que el niño sepa que los libros están dirigidos a él y que los conozca y se acerque a ellos. En resumen, los elementos paratextuales, como un primer acercamiento al texto, son su marco y sus instrucciones de uso.

- Las obras de la colección “A la orilla del viento” no sólo están dirigidas al público infantil ya que también pueden ser disfrutadas por los adultos. Los epítextos públicos tienen la finalidad de estimular la relación entre el adulto y el niño.
- La calidad artística de las obras de la colección brinda a los lectores una probada de la jugosa fruta que pueden comer cuando crezcan.
- El mercado establece las formas de comercialización del libro; en el caso de la literatura infantil, como se observó en el catálogo 2006, ha hecho necesaria la presencia de clasificaciones temáticas y axiológicas en el catálogo de las editoriales para que puedan ser vendidos. Esta necesidad de mercado representa un claro ejemplo de que en la actualidad, a pesar de las discusiones teóricas en torno a la literatura infantil, sigue persistiendo la concepción didáctica y edificante de dicha literatura.

Como se pudo constatar, la teoría de la recepción ha servido para analizar la identificación que cada autor se propone despertar en su lector con la finalidad de influir en el proceso comunicativo que tenga el lector en sus posteriores lecturas; además de que permitió considerar los elementos paratextuales que rodean al libro y comprobar que tanto autores como editores comparten la misma preocupación con respecto al fomento y promoción de lectura. Lo anterior se hace patente en el interés de los autores por escribir narraciones usando el tema de la lectura y de los editores por publicarlas, acercar al lector a ellas y cautivarlos. La atención en el papel activo del receptor ponderada por la teoría de la recepción ha permitido abordar el tema y sistematizar una intuición.

La aplicación del método no sólo permitió comprobar la hipótesis planteada, sino que aportó un análisis editorial que permite observar la congruencia con la que se ha constituido la colección y dar una idea general del proceso inverso, esto es, cómo se constituye una política editorial.

El equipo Peonza ha caracterizado el papel de los editores en la mediación atributos que se constatan en el análisis de la colección “A la orilla del viento”:

A ellos corresponde la responsabilidad de publicar literatura infantil y juvenil, mantener en catálogo aquellos títulos que los especialistas coinciden en señalar como obras valiosas, revitalizar los fondos editoriales y apostar por géneros minoritarios como el álbum ilustrado, la poesía, el teatro y el tebeo. Su labor es primordial en la formación de los nuevos lectores, poniendo a su alcance obras sugerentes e innovadoras, que se separen de tanta mediocridad como campe en el panorama editorial del sector.<sup>1</sup>

De este modo, la colección “A la orilla del viento” constituye una opción importante en materia de promoción de lectura con calidad artística para el público infantil. El FCE ha hecho suya la propuesta individual de cada autor y ha conjuntado los esfuerzos de creadores, ilustradores, correctores, etc., para hacer una interesante propuesta de libros. Ha creado una colección que está destinada a fomentar el gusto por la lectura, abierta a lectores de cualquier edad, que no descuida criterios artísticos, psicológicos ni comerciales. Esto, aunado al impulso de actividades presentadas en forma de epitextos complementarios dejan ver que el FCE no quiere quedarse atrás con respecto a las demás editoriales en el intercambio de ideas “dentro de ese marco pedagógico, a través del cual el Estado va definiendo sus ideas sobre la ciudad que quiere producir y los individuos que quiere que la compongan”,<sup>2</sup> y que no quiere dejar de ser una voz influyente en la creación de una utopía y su concreción.

Un catálogo es un argumento, un acervo de argumentaciones y de puentes enderezados no sólo hacia la reconstrucción de una figura o constelación que habrá de acceder al mercado —a la Polis—, sino hacia la configuración de otra Ágora, una ciudad invisible, una utopía.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Equipo Peonza, *El rumor de la lectura*, pp. 66-67.

<sup>2</sup> A. Castañón, *op. cit.*, p. 46.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 87.



# APÉNDICES

## APÉNDICE I

### CLASIFICACIÓN DEL CORPUS DE ACUERDO CON LOS PERSONAJES

	LECTOR	OBRA	AUTOR
<i>Para los que están aprendiendo a leer (amarillo)</i>			
Regalo sorpresa. Isol	X		
El gis mágico. Geneviève Brisac		X*	X
Este era un lápiz. Antonio Granados	X	X*	X
<i>Para los que empiezan a leer (morado)</i>			
Historia medio al revés. Ana María Machado		X*	
El rey que se equivocó de cuento. Antonio Granados	X	X*	
Capitana Jennifer Aguamala Jones. Vivian French	X	X*	
El diario de un gato asesino. Anne Fine			X
Las princesas también van a la escuela. Susie Morgenstein		X*	
No me lo vas a creer. Alicia Molina	X	X*	X
Quiere a ese perro. Sharon Creech	X		X
<i>Para los que leen bien (verde)</i>			
El pozo de los ratones. Pascuala Corona	auditorio		
Después de quinto año... el mundo. Claudia Mills			[edición]
Vico y Boa. Anna Fienberg	X		
Pinocho con botas. Luigi Malerba	X	X*	X
La casa imaginaria. Pilar Mateos		[imaginación]	X
El viejo que no salía en los cuentos. Pilar Mateos	oral/lector	X*	X
<i>Para los grandes lectores (azul)</i>			
El diario de Biloca. Edson Gabriel García	X	X*	X
Una vida de película. José Antonio del Cañizo	X	X*	X
El comprador de vidas. José Antonio del Cañizo	X	X*	X
La abuela tejedora. Uri Orlev	X	X	X

\* La obra está en rebeldía

## APÉNDICE II

### CONCLUSIONES

	MEDIADORES	PERS. NIÑO	LECTURA COMPARTIDA
<i>Para los que están aprendiendo a leer (amarillo)</i>			
Regalo sorpresa. Isol	PADRES	X	X
El gis mágico. Geneviève Brisac	BRUJA	X	X
Este era un lápiz. Antonio Granados			
<i>Para los que empiezan a leer (morado)</i>			
Historia medio al revés. Ana María Machado			
El rey que se equivocó de cuento. Antonio Granados			
Capitana Jennifer Aguamala Jones. Vivian French		X	X
El diario de un gato asesino. Anne Fine			
Las princesas también van a la escuela. Susie Morgenstein		X	
No me lo vas a creer. Alicia Molina	MAESTRO	X	X
Quiere a ese perro. Sharon Creech	MAESTRA	X	X
<i>Para los que leen bien (verde)</i>			
El pozo de los ratones. Pascuala Corona	AUTORA	X	X
Después de quinto año... el mundo. Claudia Mills	PROF./EDITOR	X	X
Vico y Boa. Anna Fienberg		X	X
Pinocho con botas. Luigi Malerba			
La casa imaginaria. Pilar Mateos	AUTORA	X	X
El viejo que no salía en los cuentos. Pilar Mateos	BIBLIOTECARIA	X	X
<i>Para los grandes lectores (azul)</i>			
El diario de Biloca. Edson Gabriel García		X	X
Una vida de película. José Antonio del Cañizo	DIRECTOR		X
El comprador de vidas. José Antonio del Cañizo	DIRECTOR		X
La abuela tejedora. Uri Orlev			X

### APÉNDICE III

## RESUMEN DE TEXTOS E INFORMACIÓN DEL CATÁLOGO

*PARA LOS QUE ESTÁN APRENDIENDO A LEER (AMARILLO)*

REGALO SORPRESA. Isol

RESEÑA:

Nino encuentra el regalo que recibirá el día de su cumpleaños. Su especulación al respecto del contenido de la caja lo lleva a pensar en muchas posibilidades, chocolates, un gato, un elefante, una pirámide, un arenero, un tesoro, un pájaro exótico, entre otras cosas. Su sorpresa en el ansiado día es todos sus deseos a la vez: un libro de cuentos.

DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición, 1998

Segunda edición, 1999

Tercera reimpresión, 2005

NIVEL: Para los que están aprendiendo a leer (amarillo)

CLASIF. POR TEMAS: Fantasía, humor

CLASIF. POR VALORES: imaginación/ creatividad/ ingenio

BIOGRAFÍA DEL AUTOR:

Isol nació en Buenos Aires, Argentina, en 1971. Ilustra, escribe y diseña sus propios libros, además participa en varias publicaciones periódicas. Como poeta, creadora de tiras cómicas y dibujante, ha recibido una mención en el I Concurso

Ilustrado A la orilla del viento y la Manzana de Oro en el bienal de Bratislava. En 2004, *el globo* fue seleccionado por el White Raven como álbum destacado.

EL GIS MÁGICO. Geneviève Brisac

RESEÑA:

Violeta encuentra en el parque un gis que le permite dar vida a lo que dibuja. De la nada aparecen todas sus cosas favoritas e inclusive inventa una amiga para jugar con ella. Crea una puerta de entrada al mundo de la fantasía y entra en él.

DATOS DEL CARTÁLOGO

Primera edición en francés, 2000

Primera edición en español, 2001

Primera reimpresión 2003

NIVEL: Para los que están aprendiendo a leer(amarillo)

CLASIF. POR TEMAS: Aventuras, fantasía, romántico

CLASIF. POR VALORES: Amistad/ amor, compromiso, imaginación/  
creatividad/ ingenio

BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Geneviève Brisac es una escritora de origen francés. Ha sido maestra de lengua y literatura, directora de la *Revue des Livres pour Enfants* y editora de libros para niños. Es autora de libros para adultos y jóvenes.

ESTE ERA UN LÁPIZ. Antonio Granados

RESEÑA

Un lápiz intenta remediar sus erróneos trazos, que incluyen dejar inconclusa la palabra final de cada verso de la historia. Los lagartos que ha creado se revelan, arrebatan el lápiz y pintan una puerta por la que escapan de esta historia.

#### DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición, 2002

Segunda reimpresión, 2005

NIVEL: Para los que están aprendiendo a leer (amarillo)

CLASIF. POR TEMAS: Aventuras, fantasía

CLASIF. POR VALORES: Compromiso, imaginación/ creatividad/ ingenio

#### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Antonio Granados nació en la Ciudad de México en 1958. Es escritor, juglar, poeta y actor. Ha escrito mas de 30 obras para niños y jóvenes. Recibió el Premio Nacional Promotores de Cultura Infantil. Cuenta con otros reconocimientos por su extenso trabajo.

#### *PARA LOS QUE EMPIEZAN A LEER (MORADO)*

HISTORIA MEDIO AL REVÉS. Ana María Machado

#### RESEÑA

Después del clásico “y vivieron felices para siempre” un buen día, el rey decide no tomar su habitual baño real y descubre asustado un crimen: Durante el ocaso ha desaparecido la luna porque alguien la ha robado. Su primer ministro le habla del dragón negro que roba el sol. El rey ofrece como recompensa la mano de su hija a quien mate al dragón. Los

pobladores intentan impedir el absurdo real. El dragón abre su ojo y el príncipe encargado de realizar la misión se enamora de una pastora y decide no matar al dragón y volverse vaquero. La princesa prefiere no casarse y viajar y estudiar.

#### DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición en portugués, 1979

Primera edición en español, 1992

Segunda edición, 1994

Octava reimpresión, 2004

NIVEL: Para los que leen bien (morado) \*Verde en el catálogo

CLASIF. POR TEMAS: Fantasía, humor

CLASIF. POR VALORES: Coraje/ valentía, imaginación/ creatividad/ ingenio

#### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Ana María Machado nació en Río de Janeiro en 1941. Estudió letras en la Universidad de Brasil. Desde 1969 escribe historias para niños. Tiene libros traducidos a distintos idiomas. Dos ocasiones fue vicepresidenta del comité ejecutivo del IBBY. En su ciudad natal inauguró la Librería Malasartes, especializada en literatura para niños y jóvenes. Ha recibido premios como el João de Barro, el Jabuti y el Casa de las Américas, y en 2000. El Hans Christian Andersen por su obra.

EL REY QUE SE EQUIVOCÓ DE CUENTO. Antonio Granados

#### RESEÑA

Una pintura del rey Gestocaradura de improviso desaparece del castillo embrujado en el que estaba para aparecer en medio del desierto. Sin saber qué hacer el rey inicia un viaje que lo lleva a la ciudad, donde se enfrenta al mundo citadino: ruidoso, contaminado, con tráfico, lleno de gente irreverente que no respeta su investidura real. Su aspecto de

vagabundo y quedarse dormido en la vía pública lo llevan a prisión, de la que sale gracias a su anillo. Convertido en un payaso de crucero no es infeliz porque deja de ser un personaje de cuento para ser de la vida real.

#### DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición, 1995

Sexta reimpresión, 2004

NIVEL: Para los que empiezan a leer (morado)

CLASIF. POR TEMAS: Actualidad, fantasía, humor

CLASIF. POR VALORES: Conciencia social, diversidad/ tolerancia, libertad

#### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Antonio Granados nació en la Ciudad de México en 1958. Es escritor, juglar, poeta y actor. Ha escrito más de 30 obras para niños y jóvenes. Recibió el Premio Nacional Promotores de Cultura Infantil. Cuenta con otros reconocimientos por su extenso trabajo.

CAPITANA JENNIFER AGUAMALA JONES. Vivian French

#### RESEÑA

Cuando Jennifer Jones nació, lo primero que hizo fue tomar la decisión de ser pirata. Conforme fue creciendo fue aumentando elementos a su personalidad: un parche, un sable, botas, sombrero con calavera y un pañuelo moteado. Con una gallina llamada Polly en vez de perico, su pesimista amigo “Alegre” Roger y “perro de mar” Williams se hace a la mar en el *Espectro espeluznante*. Con una tripulación compuesta por el primer maestre Mutt y piratas malvados y temibles atrapan al *Malvada Winnie*. Ante la presencia de un motín, la capitana lo impide al dar vacaciones a la tripulación y poniendo a trabajar a los hombres del *Malvada Winnie* que han quedado prisioneros.

## DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición en inglés, 1995

Primera edición en español, 1997

Tercera reimpresión, 2003

NIVEL: Para lo que empiezan a leer (morado)

CLASIF. POR TEMAS: Aventuras, humor

CLASIF. POR VALORES: Amistad/ amor, imaginación/ creatividad/ ingenio, perseverancia/ tenacidad

## BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Vivian French vive en Inglaterra. Trabajó diez años como escritor y actor de obras de teatro. Sus libros publicados le han valido reconocimientos y premios.

Asimismo se ha dedicado al estudio de la tradición oral y actualmente es cuentacuentos profesional.

## EL DIARIO DE UN GATO ASESINO. Anne Fine

### RESEÑA

Tufi narra seis días de su vida en los cuales cuenta sus travesuras y crímenes. Un día aparece con el cadáver del conejo de la vecina. Acusado de cunicidio es incapaz de demostrar su inocencia. La vecina aclara el crimen cuando le revela a la familia que el conejo ya estaba muerto. Tufi sólo había profanado la tumba.

## DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición en inglés, 1994

Primera edición en español, 1998

Quinta reimpresión, 2005

NIVEL: Para los que empiezan a leer (morado)

CLASIF. POR TEMAS: Actualidad, humor

CLASIF. POR VALORES: Amistad/ amor, imaginación/ creatividad/ ingenio

#### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Anne Fine nació en Leicester, Inglaterra, en 1947. Ha recibido premios por sus libros para niños y adolescentes. Es autora de *Ms. Doubtfire*, novela que adaptó para cine.

#### LAS PRINCESAS TAMBIÉN VAN A LA ESCUELA. Susie Doumerc

#### RESEÑA

La crisis económica alcanza al rey Jorge CXIV, quien junto con su familia se muda a un apartamento después de vender el castillo. En la ciudad la princesa Alystera convence a su padre de la necesidad que tiene de ir a la escuela. Cambia su vestido de crinolina y zapatillas reales por jeans y tenis. Su padre descubre que antes que princesa es niña, y que toda hija es una princesa para su papá.

#### DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición en francés, 1991

Primera edición en español, 2001

Segunda reimpresión, 2004

NIVEL: Para los que empiezan a leer (morado)

CLASIF. POR TEMAS: Actualidad, fantasía, humor, romántico

CLASIF. POR VALORES: Coraje/ valentía, imaginación/ creatividad/ ingenio, perseverancia/ tenacidad

#### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Beatriz Doumerc nació en Uruguay. Tiene más de 30 títulos publicados en varios países, entre ellos: Argentina, Venezuela, Italia, Suecia, España y México.

NO ME LO VAS A CREER. Alicia Molina

#### RESEÑA

Juan siempre llega tarde a la escuela. Su frase “no me lo van a creer, pero hoy por la mañana...” siempre viene acompañada de historias extraordinarias. El maestro pone un ultimátum, tiene una semana para llegar temprano. Sus intentos por estar a tiempo son fallidos porque sus compañeros se lo impiden debido a que disfrutaban mucho las historias que cuenta.

#### DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición, 2002

Segunda reimpresión, 2004

NIVEL: Para los que empiezan a leer(morado)

CLASIF. POR TEMAS: Aventuras, misterio/ suspenso, humor

CLASIF. POR VALORES: imaginación/ creatividad/ ingenio

#### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Alicia Molina(1945) es una de las primeras autoras mexicanas para niños. Estudió comunicación y se dedicó a la docencia e investigación en el área educativa. Por 10 años editó *Ararú*, revista para padres con necesidades especiales. Desde 1992 dirige una asociación civil que investiga y genera información sobre las familias con hijos que tienen alguna discapacidad.

QUIERE A ESE PERRO. Sharon Creech

#### RESEÑA

Diario constituido por los poemas de Jack. Su interés por la poesía que le leen en el salón de clase lo lleva a crear sus propios poemas. Su tenacidad lo lleva a mandarle una carta al autor del poema que lo ha inspirado y lograr que este visite su escuela.

#### DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición en inglés, 2001

Primera edición en español, 2004

NIVEL: Para los que empiezan a leer (morado)

CLASIF. POR TEMAS: Actualidad, fantasía, familia

CLASIF. POR VALORES: Amistad/ amor, comunicación, coraje/ valentía, imaginación/ creatividad/ ingenio

#### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Sharon Creech nació en Ohio, estados Unidos. Impartió clases de inglés y redacción en Inglaterra y Suiza. In viaje a Idaho la inspiró a escribir 30 años después *Walk Two Moons*, que se publicó también en América y por el que obtuvo Newbery Medal. Es autora de obras principalmente para jóvenes.

#### *PARA LOS QUE LEEN BIEN(VERDE)*

EL POZO DE LOS RATONES. Pascuala Corona

#### RESEÑA

La preparación y espera de unos tamales en una hacienda jalisciense sirve a sus habitantes para entretener a los niños que están de visita con cuentos.

## DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición(SEP), 1951

Primera edición FCE, 1991

Segunda edición, 1996

Tercera reimpresión, 2003

NIVEL: Para los que leen bien (verde)

CLASIF. POR TEMAS: Costumbrista

CLASIF. POR VALORES: Amistad/ amor, coraje/ valentía, diversidad/  
tolerancia, imaginación/ creatividad/ ingenio, perseverancia/ tenacidad

## BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Pascuala Corona nació en México en 1917. Su verdadero nombre es Teresa Castelló. Ha escrito numerosos libros e historias que recrean la tradición literaria mexicana.

## DESPUÉS DE QUINTO AÑO... EL MUNDO. Claudia Mills

### RESEÑA

H.P. Ahlenslager tiene 10 años, quiere ser contadora, otras veces cartógrafa o periodista, lo que sí tiene en claro es que quiere ser mundialmente famosa. El único obstáculo para lograrlo es la Sra. Richardson, su maestra de quinto grado, caracterizada por el sarcasmo y la tiranía que ejerce sobre sus pupilos. La maestra derrama la gota del vaso exigir que sus alumnos dejen de usar lápiz para usar pluma fuente. Heidi se rebela e intenta a toda costa cambiar la regla. Fracasa en sus intentos hasta que se le ocurre hacer un periódico del salón con el que le demuestra a la maestra que la disciplina no radica en el instrumento sino en la actitud.

## DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición en inglés, 1989

Primera edición en español, 1991

Segunda edición, 1995

Sexta reimpresión, 2005

NIVEL: Para los que leen bien (verde)

CLASIF. POR TEMAS: Actualidad, familia

CLASIF. POR VALORES: Amistad/ amor, comunicación, compromiso, coraje/  
valentía, conciencia social, diversidad/ tolerancia, imaginación/ creatividad/  
ingenio, perseverancia/ tenacidad

#### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Claudia Mills es estadounidense y cuenta con popularidad entre los jóvenes de su país, donde también trabaja como editora.

VICO Y BOA. Anna Fienberg

#### RESEÑA

Boadicea es nieta del Almirante Bolderac y vive un régimen de hombre de mar en medio de la ciudad que le disgusta. Un día que la maestra pide a los alumnos una investigación sobre los piratas, Boa lleva a la escuela un libro muy viejo que es de su abuelo. Lo lee sin percatarse de que al leer los nombres de unos piratas cuyos retratos aparecen en el libro los conjura. Éstos regresan para cobrar venganza del Almirante por haberlos hechizado y desterrado a una isla desierta. Con la ayuda de su amigo Vico y los padres músicos de éste, Boa logra apaciguar a las bestias. Los piratas prometen ser buenos con la condición de llevar una vida más relajada, con ordenes no tan estrictas por parte del Almirante.

#### DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición en inglés, 1988

Primera edición en español, 1992

Segunda edición, 1995

Tercera reimpresión en español, 2002

NIVEL: Para los que leen bien (verde)

CLASIF. POR TEMAS: Aventuras, misterio/ suspenso, fantasía, humor

CLASIF. POR VALORES: Amistad/ amor, coraje/ valentía, imaginación/  
creatividad/ ingenio

#### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Anna Fienberg creció en Melbourne, Australia. Se desempeña como editora e ilustradora de revistas para niños y como consultora.

PINOCHO CON BOTAS. Luigi Malerba

#### RESEÑA:

Al final del capítulo 35 de la novela de Collodi, Pinocho decide no convertirse en niño de verdad y renuncia a ser protagonista de su propia historia. Su rebeldía lo lleva a buscar un lugar en otros cuentos tradicionales: Caperucita Roja, Cenicienta y El Gato con Botas. En este último suplanta el lugar del gato y transgrede la historia. El rey lo castiga devolviéndolo al capítulo 36 del que Pinocho había buscado escapar.

#### DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición en italiano, 1988

Primera edición en español, 1992

Segunda edición, 1995

Tercera reimpresión en español, 2002

NIVEL: Para los que leen bien (verde)

CLASIF. POR TEMAS: Fantasía

CLASIF. POR VALORES: Imaginación/ creatividad/ ingenio, perseverancia/  
tenacidad

## BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Luigi Malerba nació en Parma, Italia, en 1927. Además de escribir literatura para adultos es autor de extraordinarios libros para niños. Sus obras lo han definido como uno de los escritores italianos contemporáneos más importantes.

LA CASA IMAGINARIA. Pilar Mateos.

## RESEÑA

Claudia pasa seguido en su casa imaginaria, un edificio que da al parque del Retiro. Un buen día lleva su amiga Valentina a conocer la casa. La familia de Valentina es numerosa y de escasos recursos, el padre de Valentina es un pintor que a falta de material pinta todas sus obras sobre el mismo lienzo encimadas una sobre otra. La necesidad lleva al padre de Valentina a dejar los pinceles para ser vigilante nocturno. Es esta la situación en la que Valentina visita la casa imaginaria. En el extraño refugio de Claudia el elevador responde autónomamente, el desorden desaparece por arte de magia, las reglas no son las del mundo común; a pesar de ser imaginario no hay gran lujo. Una puerta cerrada con llave en el dormitorio le llama la atención, en el ojo de la cerradura se ha visto a sí misma del otro lado. La curiosidad lleva a las dos niñas a buscar la llave y abrir la puerta. Al pasar del otro lado llegan al pasado, constituido por recuerdos, los objetos de su infancia; Sirio, el perro de Claudia, que lleva varios años muerto; los cuadros del padre de Valentina entre otras cosas. Al pasar por otra puerta encuentran al hijo de Claudia, quien reconoce a Valentina como la protagonista de un cuadro que en el futuro es muy famoso. La curiosidad por conocer ese mundo se ve interrumpida por el encuentro de una puerta equivocada que las conduce a casa de Valentina. La insistencia de Valentina por usar disolvente para rescatar el cuadro es oída por el padre, quien varios meses después ya es un pintor famoso. Las dos niñas quieren entrar otra vez por la puerta de la recámara de la casa imaginaria pero no encuentran las llaves.

## DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición, 1994

Octava reimpresión, 2004

NIVEL: Para los que leen bien (verde)

CLASIF. POR TEMAS:

CLASIF. POR VALORES: Amistad/ amor, comunicación, compromiso, diversidad/ tolerancia, imaginación/ creatividad/ ingenio, perseverancia/ tenacidad

#### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Pilar Mateos nació en Valladolid, España, en 1942. Ha sido guionista en series de televisión y autora de guiones radiofónicos. Se ha hecho acreedora a premios por su producción literaria infantil

#### EL VIEJO QUE NO SALÍA EN LOS CUENTOS. Pilar Mateos

#### RESEÑA

La mamá de Valentín no se da abasto con el trabajo de la fábrica y el cuidado de su hijo, por eso trae de su pueblo a Benito, su papá, para que la ayude a cuidar a Valentín. Benito disfruta mucho las historias que su nieto le lee ya que su analfabetismo no le impide disfrutar las narraciones. Haber leído todos los libros que sus amigos tenían en sus casas llevan a Valentín a descubrir la biblioteca; en ella encuentra *la historia de Zico*. En ella un niño que quiere ser astrónomo se revela contra su padre que pretende imponerle el oficio de la carpintería. La lectura se interrumpe cuando el padre lo castiga. Benito enojado se queja de que nunca aparece como personaje un anciano y no desea saber nada más de la historia. Un día, debido a que una persiana se avería, Benito visita al carpintero y confunde a Ciriaco, el hijo del carpintero con Zico, el personaje literario. Otro día, a la hora de la comida llega Benito muy agitado: ha encontrado a Zico. La realidad encaja con la fantasía: Abuelo y nieto llegan en el momento en que dejaron la lectura. Benito hace entrar en razón al carpintero y este se convence de que la torpeza de Zico procede de la falta de vocación y de que su hija Rosetta, compañera de la escuela de Valentín, ha

heredado el interés y la habilidad para la carpintería. Habiendo solucionado esa historia en la vida real, Benito y Valentín buscan el final literario: En el momento en el que Zico echa a perder un trabajo, aparece un anciano sabio y su joven servidor y convencen al carpintero de dejar a Zico su vocación. Valentín queda con la duda de si el libro ya estaba escrito o si ellos lo escribieron.

#### DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición, 1998

Cuarta reimpresión, 2004

NIVEL: Para los que leen bien (verde)

CLASIF. POR TEMAS: Actualidad, histórico, humor, ciencia ficción

CLASIF. POR VALORES: Amistad/ amor, comunicación, compromiso, diversidad/ tolerancia, imaginación/ creatividad/ ingenio, perseverancia/ tenacidad

#### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Pilar Mateos nació en Valladolid, España, en 1942. Ha sido guionista en series de televisión y autora de guiones radiofónicos. Se ha hecho acreedora a premios por su producción literaria infantil.

*PARA LOS GRANDES LECTORES (AZUL)*

EL DIARIO DE BILOCA. Edson Gabriel García

RESEÑA

El diario de Biloca está lleno de inquietudes, sueños, experiencias propias de su edad, su romance con Ro, la crisis económica por la que está pasando su familia. Constituido por poemas, cartas inventadas a ella misma e incluso graffitis. A causa de la crisis deja de escribir. Muchos años después cierra el ciclo que dejó inconcluso. Su romántica historia con Ro fue sólo una invención de la escritura.

#### DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición en portugués, 1989

Primera edición en español, 1995

Séptima reimpresión, 2005

NIVEL: Para los grandes lectores (azul)

CLASIF. POR TEMAS: Romántico, familia

CLASIF. POR VALORES: Amistad/ amor, comunicación

#### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Edson Gabriel García nació en São Paulo, Brasil, en 1949. Además de escritor es profesor y director de escuela.

#### UNA VIDA DE PELÍCULA. José Antonio del Cañizo

#### RESEÑA

Un cinéfilo muere y en el cielo encuentra que sus directores favoritos (Buñuel, Hitchcock y John Huston) son amigos de Dios. Estos maravillados por sus propias películas retan a Dios y se proponen convertir la vida aburrida de cualquier persona en una vida de película. Agapito es seleccionado: Envuelto en una trama en la que aparece Marilyn Monroe como su compañera de trabajo y Humphrey Bogart como su defensor. Una trama en la que varias pandillas se disputan una joya que es el principal objetivo de un poderoso jeque árabe. Los directores sacan jugo al heroísmo innato de Agapito, quien logra salirse del libreto y enamorarse a Amelia, su compañera de trabajo. En medio de los

acontecimientos, el cinéfilo descubre un cuarto en el cielo en el que la vida de Agapito ya está completa antes de que acaben los directores: Detrás de los creadores estaba el Creador. Ante el descubrimiento y la inicial molestia los directores deciden seleccionar más candidatos para seguir haciendo vidas de película.

#### DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición, 1993

Segunda edición, 1995

Cuarta reimpresión, 2003

NIVEL: Para los grandes lectores (azul)

CLASIF. POR TEMAS: Fantasía, humor

CLASIF. POR VALORES: Amistad/ amor, coraje/ valentía, imaginación/  
creatividad/ ingenio

#### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

José Antonio del Cañizo nació en Valencia, España, en 1938. Además de escribir libros para jóvenes es ingeniero agrónomo y ha publicado libros técnicos sobre jardinería, plantas ornamentales y plagas del campo.

EL COMPRADOR DE VIDAS. José Antonio Cañizo

#### RESEÑA

Don Cunegundo es un hombre que lo tiene todo: dinero y poder. La llegada de unos saltimbanquis a las puertas de su casa lo hacen darse cuenta de que tiene todo lo que quiere menos una vida. Firma con ellos un contrato en el cual él será actor de la infancia y la juventud que ellos le proporcionen. La búsqueda de mayor emoción lo hacen vivir la vida de cowboy y de pirata. Su resolución en agradecimiento es crear una fundación que brinde a las personas vidas diversas, que los lleven a mundos nuevos y los hagan vivir otras.

## DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición en inglés, 1995 [sic]

Primera edición en español, 1995

Octava reimpresión 2005

NIVEL: Para los grandes lectores (azul)

CLASIF. POR TEMAS: Ecológico, aventuras

CLASIF. POR VALORES: imaginación/ creatividad/ ingenio

## BIOGRAFÍA DEL AUTOR

José Antonio del Cañizo nació en Valencia, España, en 1938. Además de escribir libros para jóvenes es ingeniero agrónomo y ha publicado libros técnicos sobre jardinería, plantas ornamentales y plagas del campo.

LA ABUELA TEJEDORA. Uri Orlev

## RESEÑA

La abuela tejedora llega a una pequeña ciudad. Teje su casa con jardín y un par de nietos. Cuando lleva a los niños a la escuela no todos están dispuestos a quererlos como ella. Ante los prejuicios de la gente y las autoridades, la abuela desteje todo lo que ha hecho y desaparece para buscar un lugar más tolerante donde pueda tejer y tejer.

## DATOS DEL CATÁLOGO

Primera edición en Hebreo, 1981

Primera edición en español, 1997

Cuarta reimpresión, 2003

NIVEL: Para los grandes lectores (azul) \*Aparece como verde en catálogo

CLASIF. POR TEMAS: Actualidad, humor

CLASIF. POR VALORES: Amistad/ amor, conciencia social, diversidad/  
tolerancia

#### BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Uri Orlev nació en Varsovia en 1931. A inicios de la Segunda Guerra Mundial fue deportado al campo de concentración de Bergen-Belsen, donde estuvo dos años.

En 1945 inmigró a Israel y vivió en el *Kibutz* Ganigar por casi 20 años. Fue ganador, en 1996, del premio Hans Christian Andersen.

## BIBLIOGRAFÍA

### CORPUS

- BRISAC, Geneviève, *El gis mágico*. FCE, México, 2003.
- CAÑIZO, José Antonio del, *Una vida de película*. FCE, México, 2003.
- CAÑIZO, José Antonio del, *El comprador de vidas*. FCE, México, 2005.
- CORONA, Pascuala, *El pozo de los ratones*. FCE, México, 2003.
- CREECH, Sharon, *Quiere a ese perro*. FCE, México, 2004.
- DOUMERC, Susie, *Las princesas también van a la escuela*. FCE, México, 2004.
- FINNE, Anne, *El diario de un gato asesino*. FCE, México, 2005.
- FIENBERG, Anna, *Vico y Boa*. FCE, México, 2002.
- FRENCH, Vivian, *Capitana Jennifer Aguamala Jones*. FCE, México, 2003.
- GARCÍA, Edson Gabriel, *El diario de Biloca*. FCE, México, 2005.
- GRANADOS, Antonio, *El rey que se equivocó de cuento*. FCE, México, 2004.
- GRANADOS, Antonio, *Este era un lápiz*. FCE, México, 2005.
- ISOL, *Regalo sorpresa*. FCE, México, 2005.
- MACHADO, Ana María, *Historia medio al revés*, FCE, México, 2004.
- MALERBA, Luigi, *Pinocho con botas*. FCE, México, 2002.
- MATEOS, Pilar, *El viejo que no salía en los cuentos*. FCE, México, 2004.
- MATEOS, Pilar, *La casa imaginaria*. FCE, México, 2004.
- MILLS, Claudia, *Después de quinto año... El mundo*. FCE, México, 2005.
- MOLINA, Alicia, *No me lo vas a creer*. FCE, México, 2004.
- ORLEV, Uri, *La abuela tejedora*. FCE, México, 2003.

## BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario retórica y poética*, Porrúa, México, 2000.
- BETTELHEIM, B., *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Segunda edición, traducción de Silvia Furio, Crítica, Madrid, 1995.
- BLOCH, Henriette (dir.), *Gran diccionario de psicología*. Edición española, puesta al día y adaptación de José Antonio Carboles, Ediciones del Prado, Madrid, 1996.
- BORTOLUSSI, Marisa, “Significados axiológicos, ideológicos y deontológicos de la literatura infantil: problemas de escritura” en *Revista monográfica*, Vol I, Texas, 1981.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *Historia de la literatura infantil española*, Doncel, segunda edición, Madrid, 1963.
- BRIOSCHI, Franco y Constanzo di Girolamo, *Introducción al estudio de la literatura*. Traducción de Carlos Vaillo, Ariel, Barcelona, 1988.
- CASTAÑÓN, Adolfo. *Los mitos del editor*. Lectorum, México, 2005.
- CERRILLO, Pedro C., *Libros, lectores y mediadores*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002.
- COLOMER, Teresa, *La formación del lector literario*. Fundación Germán Sánchez-Ruipérez, Madrid, 1998.
- COLOMER, Teresa, *Andar entre libros. La lectura literaria en la escuela*. FCE. México, 2005.
- DAVIES, Gill, *Gestión de proyectos editoriales. Cómo encargar y contratar libros*. Traducción de Gabriela Ubaldini, Libros sobre libros - FCE. México, 2005.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción de José Esteban Calderón, FCE, México, 2001.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977.
- GALIMBERTI, Umberto. *Diccionario de psicología*. Traducción de Ma. Emilia G. de Quevedo, Siglo XXI, México, 2002.
- GARRALÓN, Ana, *Historia portatil de la literatura infantil*. Anaya, Madrid, 2001.
- GENETTE, Gerard. *Umbrales*. Traducción de Susana Lage, Siglo XXI, México, 2001.
- GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes. *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX. Incidencias en la personalidad del niño lector*. Narcea, Madrid, 1987.

- GRIMALT, Manuel, *Los niños y sus libros*, Sayma, Barcelona, 1962.
- GRUPO Peonza, *El rumor de la lectura*. Anaya, Madrid, 2001.
- HELD, Jacqueline, *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*. Traducción de Ma. Teresa Brutocao y Nicolás Luis Fabiani, Paidós, Barcelona, 1981.
- JAUSS, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Traducción de Juan Godo Costa y José Luis Gil Arista, Ediciones Península, Barcelona, 2000.
- JESUALDO. *La literatura infantil. Ensayo sobre ética, estética y psicopedagogía de la literatura infantil*. Losada, Buenos Aires, octava edición, 1982.
- LLUCH, Gemma. *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*. Norma, Bogotá, 2004.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de tipografía y el libro*. Labor, Barcelona, 1974.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Fundación Germán Sánchez-Ruipérez, Madrid, 1993.
- MIRETTI, María Luisa. *La literatura para niños y jóvenes. El análisis de la recepción en producciones literarias*. Homo Sapiens, Rosario, Argentina, 2004.
- PETRINI, Enzo, *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Traducción de Manuel Carrión Gútiez, Rialp, Madrid, 1963.
- RALL, Dietrich (comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM, México, 2001.
- REY, Mario: *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*. CONACULTA-SM, México, 2000.
- SÁNCHEZ CORRAL, Luis, *Literatura infantil y lenguaje literario*, Paidós, Barcelona, 1995.
- SORIANO, Marc, *Los cuentos de Perrault*. Traducción de G. Guinazu, Siglo XXI, Buenos Aires, 1975.
- SORIANO, Marc, *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Traducción, adaptación y notas de Graciela Montes, Colihue, Buenos Aires, 1995.
- SUBERO, Efraín, *La literatura infantil en el mundo hispanoamericano*, Academia Venezolana de la Lengua, Caracas, 1977
- VALLES CALATRAVA, José R. (dir.), *Diccionario de la teoría de la narrativa*. Alhulia, Granada, 2002.

ZAVALA, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. UAM-Xochimilco, México, 2003.

## **BIBLIOGRAFIA INDIRECTA**

APPLEBEE, N., *The Child's Concept of Story: Ages two to seventeen*, University of Chicago Press, Chicago, 1978

ARGÜELLES, Juan Domingo. *¿Qué leen los que no leen?*. Paidós. México, 2003.

ARIZPE, Evelín y Morag Styles. *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*. Traducción de María Vinós, FCE, México, 2005.

BENTON M. y G. Fox, *Teaching Literature Nine to Fourteen*, Oxford University Press, Londres, 1992.

BRUNER, J., *Actual Minds, Possible Words*, Harvard University Press, Cambridge, 1986.

CAVALLO, Guglielmo y Roger Chartier (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Traducción de María Barberán, et.al., Taurus, Madrid, 1998.

CENDÁN PAZOS, Fernando, *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Madrid, 1986.

COLE, David, *Marketing editorial: la guía*. Traducción de Gabriela Ubaldini,

CONACULTA –FCE, México, 2003.

ESCOLAR SOBRINO, Hipólito (dir.), *La edición moderna. Siglos XIX y XX. Historia ilustrada del libro español*. Fundación Germán Sánchez-Ruipérez. Madrid, 1996.

FERNÁNDEZ DE ZAMORA, Rosa María, *La gestión editorial del gobierno federal 1970-1993*. (CUIB) UNAM, México, 1995.

FERREIRO, Emilia, *Cultura escrita y educación*. FCE, México, 2005.

LESSON, R., *Sexism in Children's Books: Facts, Figures and Guidelines*. Reader's and Writer's Publishing Cooperative, 1970.

LERNER, Delia, *Leer y escribir en la escuela: lo real, lo posible y lo necesario*. FCE, México, 2003.

NEGRÍN, María Eugenia, *Rincones oficiales de literatura infantil*. Tesis de licenciatura, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1997.

- PEREIRA, Armando (coord.), *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. UNAM-Ediciones Coyoacán, México, 2004.
- REUTER, Y., “L’importance du personnage” en *Pratiques 60*, XII “Le personnage”, 1988, pp. 3-22.
- SALLAND, Charles, *La lectura en los jóvenes: cultura y respuesta*. Traducción de Diana Luz Sánchez, FCE, México, 2003.
- SHARPE, Leslie T. e Irene Gunther, *Manual de edición literaria y no literaria*. Libros sobre libros -FCE. México, 2005.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la, *Breve historia del libro en México*. UNAM, México, 1990. Madrid, 1995, pp. 37-55.
- VANDENDORPE, Christian, *Del papiro al hipertexto. Ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*. Traducción de Víctor Goldstein, FCE. Argentina, 2003.
- VERNON-LORD, John. “Some aspects of what an illustrator is to think about when creating children’s picture books” en *Ponències del IV Simposi Internacional Catalònia d’Il·lustració. Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 1997.
- ZAID, Gabriel. *Crítica del mundo cultural*. El Colegio Nacional, México, 1999.
- ZORAIDA VÁZQUEZ, Josefina (dir.), *Historia de la lectura en México*. COLMEX, México
- 24º Congreso nacional del IBBY de Literatura Infantil y Juvenil. Memoria*, OEPLI, Madrid, 1995.