

GUERRERO GUADARRAMA, LAURA
"La neo-subversión en la literatura
infantil y juvenil, ecos de la
posmodernidad", en *Revista OCNOS*
nº 4, 2008, pp. 35-56. ISSN 1885-446X.

La neo-subversión en la literatura infantil y juvenil, ecos de la posmodernidad*

Laura Guerrero Guadarrama
Universidad Iberoamericana Ciudad de México

PALABRAS CLAVE:

Posmodernidad, Neo-subversión,
Literatura infantil y juvenil
contemporánea.

KEYWORDS:

Postmodernism, Neo-subversive,
Contemporary children and youthful
literature.

RESUMEN:

En este trabajo hacemos una revisión de lo que ha venido sucediendo desde mediados del siglo XX en una gran parte de la producción de la literatura infantil y juvenil que responde a las características generales de la posmodernidad y la globalización. De esta manera, percibimos desde el rasgo más importante que es la crisis de los grandes relatos, entre los que se encuentra el de la infancia a la manera romántica, hasta el elemento irónico y paródico que es una característica clave de la estética contemporánea. La neo-subversión en la LIJ nace al amparo de esta enorme cubierta posmoderna como una revisión de la subversión tradicional que ya ha sido aceptada y catalogada como parte de los textos clásicos como *Pinocho* o *Alicia en el país de las maravillas*. Los textos tradicionales y subversivos terminan cuando el protagonista regresa a la normalidad y se inserta en el mundo adulto de acuerdo con los parámetros establecidos. En la neo-subversión no hay un regreso, el protagonista no se cura de su rebeldía, no se privilegia el final feliz. Las diversas modalidades de esta neo-subversión indican las preocupaciones contemporáneas, la manera de ver la vida y el espíritu del tiempo.

ABSTRACT:

In this work we made a revision of which has come happened from half of the XX Century in great part of the Children's Literature production, that responds to the general characteristics of Postmodernism and Globalization. In this way, we perceived the most important characteristic that it are the crisis of the great stories, where we find one of childhood in the romantic way, until the ironic and parody element which is one characteristic of the contemporary aesthetics. The neo-subversion in the LIJ is born under protection of this enormous idea of postmodernism as a revision of the traditional subversion that has been accepted and catalogued like part of classic texts like *Pinochio* or *Alice in Wonderland*. The traditional and subversive texts finish when the protagonist returns to normality and she or he is inserted in the adult world in agreement with the established parameters. In the neo-subversion there is no return, the protagonist is not cured of his revolt, does not privilege the happy ending. The diverse modalities of this neo-subversion indicate the contemporary preoccupations, the way to see life and the spirit of time.

* Fecha de recepción: 12/02/2008
Fecha de aceptación: 10/04/2008

Este trabajo es parte de un estudio más amplio que bajo el nombre de *Entre la escritura y la trama, la subversión en la narrativa infantil en México en las últimas décadas* recibió el apoyo de la Beca de investigación básica del CONACYT (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología) en el año 2003, así como el apoyo de la Dirección de Investigación de la Universidad Iberoamericana. Sobre este tema Vid. el monográfico <http://www.uia.mx/campus/publicaciones/altertexto/>.

La literatura infantil y juvenil sufrió un cambio fundamental en el siglo XX después de las dos guerras mundiales que sacudieron al mundo, fue una crisis tan fuerte que afectó de manera contundente el mundo utópico y romántico creado para los niños. La violencia y el dolor dejaron huella en la imaginación humana y la producción literaria fue el recipiente idóneo para los cuestionamientos, las dudas y las propuestas. Surgieron corrientes importantes que modificaron el panorama, una de las más importantes la podemos identificar con el deseo de formar para la paz y en los valores

humanos como en *El Principito* (1943) de Antoine de Saint-Exupéry; otra que también tuvo un gran impacto fue la que busca despertar la conciencia del lector, con tópicos realistas y de denuncia, una obra representativa es *El señor de las moscas* (1954) de William Holding.

A partir de los años sesenta también se escucharon voces antiautoritarias que cuestionaban las órdenes de los adultos y de las instituciones, así como los formatos educativos predominantes, se experimentó con la forma, se mezclaron los géneros y se asociaron con la paraliteratura entendiendo con

este término a los géneros de la literatura popular como la historieta. Quizá lo más interesante de esta revolución es que comenzaron a aparecer obras en la LIJ sin el clásico final feliz. Obras cuyos protagonistas no regresaban a la *normalidad*, los personajes subversivos no sanan sus rebeldías para inscribirse en el mundo adulto aparentemente sano y estable. *Hay una subversión que subvierte a la subversión tradicional*. Una neo-subversión que es trastrocamiento temático y formal en la que se rompen reglas implícitas que dominaban el panorama de la LIJ, como la obra breve y lineal para los niños y el tabú hacia diferentes temas como la muerte. De esto vamos a hablar más adelante.

Al realizar este estudio hicimos una revisión de lo que estaba sucediendo en el mundo posmoderno y globalizado que nos ha tocado vivir y la producción de la Literatura infantil y juvenil. Esta conexión resulta innegable, las artes manifiestan el estado del espíritu humano, la cosmovisión dominante y los retos estilísticos. Esta condición posmoderna nos marca y sus características alteran toda la estética contemporánea. Por esta razón comenzamos por analizar la posmodernidad para resaltar sus derivaciones en la LIJ y mostrar cómo nacen las modalidades neo-subversivas como una respuesta de nuestro tiempo a los nuevos retos de la representación artística. También nos propusimos detallar las estrategias de subversión que utilizan estos textos como estrategias estilísticas capaces de hacer tambalear los dogmas, las certezas y los condicionamientos sociales. Estrategias de subversión que acompañan los textos de la literatura infantil y juvenil y provocan una lectura más activa y más participativa en un lector que se vuelve cómplice de lo sugerido, de lo que está oculto entre las líneas del relato. Apela así a un intérprete, un constructor de significados que se reta constantemente porque debe jugar el juego.

Características generales de la postmodernidad

De esta manera, iniciaremos el recorrido con un acercamiento al término “postmodernidad”, palabra confusa y compleja que tiene varias implicaciones fundamentales que han conducido al debate por diferentes líneas de estudio. El *post* parece indicar una nueva época, un nuevo periodo, lo que viene después de la modernidad, en concordancia con la noción tradicional de oposición binaria entre los movimientos artísticos: neoclasicismo-romanticismo, romanticismo-realismo, modernismo-postmodernismo. Esta descripción simple no corresponde con el fenómeno. Los periodos son constructos diacrónicos y sincrónicos, comenta Ihab Hassan, y no es posible encontrar una fecha inaugural ya que continuamente encontramos antecedentes en autores que la precedieron. La historia, continúa este teórico, es un palimpsesto y la cultura es permeable al tiempo pasado, al tiempo presente y al tiempo futuro (Hassan 1993: 277).

Linda Hutcheon (1998: 18-19) intenta explicar la resignificación del prefijo *post* que manifiesta la contradictoria dependencia e independencia con respecto a la modernidad; no indica un cambio o una ruptura radical, tampoco es una continuidad; paradójicamente cubre ambas posiciones, pero no se identifica con ninguna. Para esta teórica, la postmodernidad no puede considerarse como un nuevo paradigma o modelo cultural ya que trabaja dentro de los sistemas que intenta subvertir; sin embargo, es relevante observar que le da carácter y sustancia a los rasgos políticos, sociales, científicos, culturales y artísticos que nos copan y en los que estamos inmersos: la condición en la cual vivimos.

Liotard (1994: 23) ya mencionaba esta enmarañada relación cuando indicaba que:

Una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya postmoderna. El postmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante.

Sostiene así que en la modernidad estaba el germen de la postmodernidad y Hutcheon termina por definir el perfil al destacar que en la postmodernidad la contradicción es la clave e incluye la pervivencia de la modernidad, no obstante, subvertida o excedida.

Por ejemplo, unos autores hablan de la vanguardia artística como una etapa del modernismo que adelanta algunos de los rasgos de la postmodernidad. No obstante, Owens (2002: 96) nos hace notar que el movimiento de la vanguardia busca “[...] trascender la representación en favor de la presencia y la inmediatez, proclamaba la autonomía del significante, su liberación de la tiranía de lo significado”. En la postmodernidad los artistas “[...] exponen la tiranía del *significante*, la violencia de su ley” (Owens 1988: 96). No hay significado primario para interpretar, señala Foucault, (s/f: 19) porque “[...] cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino la interpretación de otros signos”. El ejercicio de la interpretación de los signos es “[...] una relación más de violencia que de elucidación” (Foucault s/f: 19). La interpretación se apodera violentamente de una interpretación “que ya está allí, que debe trastocar, revolver y romper a golpes de martillo” (Foucault s/f: 19). El arte postmoderno es un arte irónico, pero a diferencia de la ironía moderna que todavía cree que hay un significado que subvertir, la ironía postmoderna ha perdido esa facultad.

Características generales de la postmodernidad

Ofrecemos un listado en el que se pueden notar rasgos en contradicción, porque, al parecer, la *contradicción* es su aspecto o rasgo fundamental. También

es importante destacar que, en algunos casos, varios autores coinciden en los señalamientos y no necesariamente se mencionan a todos. Este listado no es único ni exhaustivo.

a) “Designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (Lyotard 1993: 9). Lyotard menciona de manera especial lo que llama la “crisis de los grandes relatos”, “*grands récits*” de la modernidad, como la dialéctica del espíritu, la emancipación de los trabajadores, la sociedad sin clases, la hermenéutica del significado, etcétera. La postmodernidad es para Lyotard la incredulidad hacia las metanarrativas y la búsqueda de nuevos discursos de legitimación.

b) La postmodernidad está ligada a la sociedad postindustrial, a la que también se conoce como sociedad de consumo, de los medios, de la información, electrónica, etcétera. (Jameson 1996: 25). Un nuevo orden que ya no obedece a las leyes clásicas del capitalismo. Jameson (1996: 25) asegura que:

[...] toda postura ante la postmodernidad en la cultura —se trate de una apología o de una condena— también es, a la vez y necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política ante la naturaleza del actual capitalismo multinacional.

c) En el debate de la postmodernidad existen al menos dos tendencias teóricas fundamentales que Foster (1988: 12) sintetiza como *de resistencia* que “[...] se interesa por una reconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental de formas pop pseudohistóricas, una crítica de los orígenes, no un retorno a éstos”. Y un postmodernismo *de reacción* que repudia a la modernidad y elogia al *status quo*, este grupo está relacionado con los neoconservadores. Otros autores

que hacen distinciones semejantes son: Frederic Jameson, José María Mardones y Alfonso de Toro. Estas dos tendencias del fenómeno son parte de la pugna y la contradicción interior.

- d) El postmodernismo implica la ruptura del dominio de la cultura occidental y del concepto de universalidad. Hay una inserción del discurso de *los otros* en un pluralismo que aniquila la hegemonía europea, “[...] el inicio de una nueva era propiamente postmoderna caracterizada por la coexistencia de culturas diferentes” (Owens 1988: 93). Aunque Lyotard señala de manera constante que su estudio sobre la postmodernidad sólo da cuenta de lo que acontece en las sociedades más desarrolladas, es evidente que olvida este rasgo de la postmodernidad que se refiere a la pluralidad, la heterogeneidad, el reconocimiento de la diferencia y la crisis del relato de *naciones desarrolladas*.
- e) Por una parte se pregona la ruptura de la hegemonía y, al mismo tiempo, existe un regreso al centralismo promovido por los Estados Unidos de Norteamérica. En su obra *Teoría de la posmodernidad*, Jameson (1996: 27) sostiene que: “[...] esta cultura postmoderna global –aunque estadounidense– es la expresión interna y superestructural de toda una nueva oleada de dominio militar y económico de Estados Unidos en el mundo. En este sentido, como a lo largo de la historia de las clases, la otra cara de la cultura es la sangre, la tortura, la muerte y el terror”.
- f) Existe un regreso al pasado, Hutcheon (1998: 4) habla de la presencia del pasado histórico, social y artístico, que no implica un regreso meramente nostálgico, es una mirada crítica, un diálogo irónico. La historia es un constructo humano que se realiza a partir de los textos y gracias a ellos. La historia se reconceptualiza; se trata de recuperar la memoria y desafiar el olvido, en nombre del futuro.
- g) Jameson, (1996: 39) por su parte, al referirse a la tendencia “historicista” de la arquitectura se refiere a “la canibalización” de los estilos del pasado “[...] el juego de la alusión estilística azarosa y, en general, lo que Henri Lefèbvre bautizó como la creciente primacía de lo ‘neo’”. Una tendencia nostálgica y *retro* que hace uso de la intertextualidad, del plagio, de la fragmentación, de la cita, etcétera.
- h) La metaficción. Obras literarias que manifiestan en su configuración un carácter auto-reflexivo. Esta forma de la configuración artística fue muy utilizada en la modernidad; en la actualidad se observan cambios importantes:
El comportamiento posmoderno de las novelas metaficcionales estaría, entonces, referido a parámetros tales como: atención al lenguaje y a la escritura, sustratos teóricos, inclusión del proceso creativo, humor, parodia, juego, resublimación, intertextualidad, invitación al lector, mecanismos de inversión de la dualidad realidad/ficción, ausencia de un mediador potencialmente omnisciente que organice y pueda filtrar e integrar todos los comportamientos del texto. Pero sería la presencia de líneas de equivalencia entre lenguaje, escritura y realidad, lo que mejor caracterizaría las novelas metaficcionales. (J. Rodríguez 1995: 29)
La metaficción historiográfica es una de las modalidades más trabajadas, incluye eventos o personajes históricos. Mezcla literatura, historia y teoría y utiliza las convenciones del género para subvertirlas. (Hutcheon 1998: 5)
La historia así contada se ve resignificada desde una postura diferente que le aporta nuevas posibilidades.
- i) Ironía postmoderna. La dualidad de la ironía, su doble cara, la

mueca grotesca que aguarda entre las estrategias del texto, el golpe que sacude para llevarnos a una posibilidad sugerida entre líneas y que contradice la primera lectura, todos son aspectos que dominan el arte postmoderno. Juegos de simulación y disimulación; humor contra la seriedad del discurso universalista; efectos valorativos en las audiencias que decodifican las huellas irónicas; la inestabilidad que produce la ironía como un arma ideológica. Hutcheon (1994: 32) nos sugiere no olvidar que, a través del tiempo, ha sido utilizada para mantener los presupuestos de nuestra cultura o para subvertirlos porque la ironía está desprovista de intención, es transideológica, quien carga a la ironía de una intención o búsqueda es el emisor, es, también, el receptor-intérprete; la ironía es una estrategia del intérprete así como una estrategia del discurso; y está presente en los variados lenguajes de nuestra vida actual.

- j) La paraliteratura. Una combinación genérica postmoderna, el juego de la teoría y la creación literaria que construye textos en los que se disuelven los límites entre una y otra forma de la escritura. Al mismo tiempo que se hace literatura se hace teoría. Proviene de la meta ficción moderna en la que se hacía conciencia de la propia construcción de la obra, en la postmodernidad se continúa hacia un texto crítico que se ve seducido por las formas literarias. La postcrítica aplica los instrumentos artísticos contemporáneos en su discurso, de sus recursos claves Ulmer (2002: 127) destaca el montaje y el collage: “El ‘collage’ es la transferencia de materiales de un contexto a otro, y el ‘montaje’ es la ‘diseminación’ de estos préstamos en el nuevo emplazamiento”. Escritores que elaboran obras de este tipo son: Jacques Derrida, Roland Barthes, Hélène Cixous o Susan Sontang.

Otros autores, al hablar de paraliteratura, se refieren a lo que se ha designado tradicionalmente como subliteratura, obras creadas bajo la influencia de la comercialización en la cultura de masas:

[...] la llamada ‘paraliteratura’, con sus categorías de lo gótico y lo romántico en clave de libro de bolsillo de aeropuerto, de biografía popular, novela negra y de ciencia ficción o fantástica [...]. (Jameson 1996: 25)

- k) Los géneros literarios en la postmodernidad han dejado de ser normativos; son elementos descriptivos y analíticos, por lo que encontramos con frecuencia obras que los transgreden, los parodian o los mezclan.
- l) Modelo textual de la postmodernidad, las creaciones artísticas ya no gozan de la noción de *obra*, como algo especial, “[...] único, simbólico, visionario—[sino más bien] [...] como un *texto* en un sentido posmodernista, ‘ya escrito’, alegórico, contingente” (Foster: 10); heterogeneidad y discontinuidad son características del arte actual “[...] la antigua obra de arte ha pasado a ser un texto cuya lectura tiene lugar por diferenciación más que por unificación” (Jameson 1996: 51).
- m) Esquizofrenia. Término retomado de la teoría lacaniana y que Jameson (1996: 47-48) utiliza para referirse a un modelo estético. Implica, según sus palabras:

[...] una ruptura en la cadena de significantes, esto es, en las series sintagmáticas de significantes entrelazadas que forman una enunciación o un significado. [...] Cuando la relación se resquebraja, cuando saltan los eslabones de la cadena significante, nos encontramos con la esquizofrenia, un amasijo de significantes diferentes y sin relación.

Ante la fragmentación y la interrupción del significado, surge una lógica no lineal que otorga un sentido diferente.

n) La deconstrucción. Esta propuesta teórica de la postmodernidad ha propiciado variados debates en torno a su significado. Su creador, Jacques Derrida intenta dar algunas pistas al dirigirse a un traductor japonés que solicita su ayuda. Así el filósofo francés escribe:

Se trataba de deshacer, de descomponer, de desedimentar estructuras (todo tipo de estructuras, lingüísticas, “logocéntricas”, “fonocéntricas” —pues el estructuralismo estaba, por entonces, dominado por los modelos lingüísticos de la llamada lingüística estructural que se denominaba también saussuriana— [...]). Por eso, en particular en Estados Unidos, se ha asociado el motivo de la deconstrucción al “post-estructuralismo” [...] deshacer, descomponer, desedimentar estructuras [...]. Más que destruir era preciso asimismo comprender cómo se había construido un “conjunto” y, para ello, era preciso reconstruirlo. No obstante, la apariencia negativa era y sigue siendo tanto más difícil de borrar cuanto que es legible en la gramática de la palabra (des-) [...]. (1997: 25)

No obstante, al final, Derrida (1997: 27) le recuerda al traductor que todos los conceptos y definiciones son desconstruidas o desconstruibles y deconstrucción “[...] es una palabra esencialmente reemplazable en una cadena de sustituciones”.

ñ) El Kitsch es un término alemán que ha servido para definir un aspecto del arte que es una tendencia constante; nos indica Moles (1990: 9):

Es un concepto universal, familiar, importante, y corresponde sobre todo a una época de génesis estética, a un estilo de ausencia de estilo, a una función de confort sobreañadida a las funciones tradicionales, a un “nada está de más” del progreso.

Este estilo sin estilo ha acompañado al arte desde sus inicios, pero también ha tenido sus momentos de apogeo como en este momento postmoderno. Indica, de manera general, lo artifi-

cioso, ligado a la cultura burguesa que ha derivado en una cultura de masas. El *Kitsch* puede ser divertido, tiene que ver con el consumo: “El Kitsch es *el* modo y no *la* moda en el progreso de las formas” (Moles 1990:29). Parte de la estética cotidiana que antepone la felicidad a la belleza trascendente (Moles 1990: 30).

o) Una de las modalidades que sobresale en la postmodernidad es el humor con todas sus variantes, incluyendo lo carnavalesco. Entendemos por *modalidad* las características de tema y/o estilo que proporcionan un aspecto especial a la obra. El humor utiliza recursos o estrategias subversivas como la parodia, el pastiche, la ironía (en sus diversas facetas), la sátira, la hipérbole, etcétera, que se actualizan o concretizan en la recepción. Recordemos que los géneros son parte del repertorio del lector y le señalan puntos de encuentro que le permiten apreciar también los aspectos originales en una convergencia de lo conocido con lo desconocido.

Ahora bien ¿cómo se ligan estos rasgos de la posmodernidad con el tema que nos ocupa?

Algunos rasgos de la postmodernidad en la literatura infantil y juvenil

a) Definitivamente podemos decir que está vinculada con la sociedad postindustrial, con la sociedad de consumo, mediática y el desarrollo de la clase media.

b) La crisis de los metarrelatos. El concepto tradicional de la infancia hace evidente su cualidad de constructo desarrollado bajo ciertos intereses con determinados propósitos; uno más de los relatos maestros, un mito romántico que se busca examinar para analizar lo que subyace y qué aspectos permanecen de esa postura. El concepto romántico de la infancia nos la presenta como bondadosa, ino-

cente por naturaleza, más vinculada a la normatividad social y cultural que pretende disciplinar y controlar a todos los niños:

Al mencionar esta noción romántica se habla de reflexionarla, de ponerla en un nuevo contexto, el postmoderno del capitalismo tardío, para resignificarla y salvaguardar aquello que debe preservarse, como el hecho de que niñas y niños necesitan del cuidado y la protección real de los adultos para favorecer su desarrollo integral.

- c) La noción de otredad. Hay, por lo menos, dos maneras de abordar este rasgo. Primero, vemos que la literatura de los adultos para los niños y niñas se ha visto desafiada por la voz misma de ellos y ellas, con sus intereses y su lenguaje, con su propia creación de la imagen del niño. Segundo, este tipo de literatura es el recipiente perfecto de la otredad, de la real tanto como de la simulada; el otro de la persona adulta es la persona niña o niño.
- d) Literatura antiautoritaria, una marcada preferencia por los textos de entretenimiento y diversión que aceptan experimentos formales.

La admisión de márgenes más amplios para la ruptura de las normas (desorden, suciedad, mal gusto, etcétera) en contraste con unas convenciones muy marcadas, restrictivas e inviolables en su definición.

(Colomer 1999: 115)

- e) Paraliteratura. Existe una gran variedad en las obras que se editan, pero hay una tendencia importante que utiliza los recursos tradicionales de la literatura popular, como las portadas llamativas e hiperbólicas; el lenguaje gráfico exaltado y los contenidos llamativos y, a veces, trillados.
- f) El elemento "kitsch", el libro como objeto, se aleja de su función primaria y se maneja como artefacto llamativo, libro juguete, libro escultura, etcétera.

- g) Ironía y contradicción. Los patrones existentes se utilizan y, al mismo tiempo, se subvierten, en una aparente contradicción, como es el caso de lo festivo y lo crítico frente al mundo actual con sus problemas y deficiencias.
- h) Metaficción en la construcción de las obras, crea conciencia de la ficción, los personajes saben que son ficcionales y se rompe la ilusión.
- i) Regreso al pasado de una manera resignificada, se retoman estrategias, temáticas, formatos, temáticas anteriores, como los cuentos de hadas y leyendas; se crean, se reconstruyen o se fijan en una búsqueda de la memoria histórica común.
- j) Se interrelacionan los diversos lenguajes: literatura y medios audiovisuales, literatura y programas de cómputo.
- k) La intertextualidad es frecuente, se juega con ella, los cuentos de hadas son como palimpsestos sobre los que se tejen nuevos relatos.
- l) Mezcla de realidad y ficción, el elemento fantástico se refuerza y queda la duda de si lo que ha sucedido tiene una respuesta lógica o maravillosa.
- m) Géneros literarios subvertidos a partir de la heterogeneidad, la intertextualidad, la copia, la parodia, el homenaje.
- n) Polifonía textual a partir de variados registros del discurso como: cartas, noticias, anuncios, adivinanzas, etcétera.
- ñ) Estrategias lúdicas y subversivas para reposicionar el mundo de la infancia, la imaginación y la fantasía frente al mundo del adulto y el cuestionamiento de la jerarquía: el humor y lo carnavalesco con la parodia, el pastiche, la copia, el plagio, la hipérbole, la sátira, la ironía (en todas sus vertientes), la simulación y la disimulación, el "kitsch", la mezcla entre la realidad y la ficción, la voz del narrador-autor, el habla y sus recursos en un registro mundano y cotidiano.

Hacia una definición de las modalidades neo-subversivas en la literatura infantil y juvenil de la postmodernidad

En la creación postmoderna de la literatura infantil y juvenil permanecen vigentes las dos corrientes claves que la han caracterizado: la didáctico-moralizante y la creativa; en esta última se ha reforzado una tendencia, una búsqueda editorial ligada a la mercadotecnia que pretende fortalecer las ventas y descubrir las claves del éxito para desarrollar fórmulas que mantengan enganchados a los lectores, y como ya se comentó se establecen vínculos con los textos de la llamada paraliteratura: comics, historietas, libros de bolsillo, etcétera. A esta literatura creada para niños y jóvenes se le ha reconocido su posición subversiva frente a la otra corriente que instrumentaliza al texto:

These books [los creativos], and others like them, recommended—even celebrated—daydreaming, disobedience, answering back, running away from home, and concealing one's private thoughts and feelings from unsympathetic grown-ups. They overturned adult pretensions and made fun of adult institutions, including school and family. In a word, they were subversive, just like many of the rhymes and jokes and games I learned on the school playground. (Lurie 1990: x)

Siguiendo la línea del pensamiento de Lurie la subversión es un rasgo que podemos reconocer en muchas de las obras literarias escritas para la infancia y la adolescencia. Aparece en los grandes clásicos que muestran personajes actuando en contra del relato adulto que refuerza la obediencia y la noción romántica de la infancia. Ahora bien, ese aspecto subversivo que menciona la crítica americana se ha recrudecido, ese aspecto subversivo en la postmodernidad ha sido resignificado, como lo han sido los cuentos de hadas; la subversión afecta a la misma subversión; es así como podemos hablar de una neo-sub-

versión que cuestiona también lo cuestionado, que no admite *el regreso a la normalidad* de los personajes rebeldes, que maneja valores no convencionales y una visión del mundo que se burla de los presupuestos comunes. Una de las nociones que se ponen en duda es la de los límites entre la literatura infantil/juvenil y la de los adultos: la brevedad para los niños, el manejo del lenguaje legible, las temáticas comprensibles, los formatos sencillos... El mundo ideal está siendo cuestionado y modificado.

La obra que se reconoce como la prefiguración o el antecedente necesario de la postmodernidad en la literatura infantil y juvenil es *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll por toda su habilidad crítica, irónica y subversiva, por la ruptura formal que nos conduce al sinsentido, por esa capacidad de volver la mirada a la tradición y parodiar los poemas, dichos y refranes de la tradición oral; porque su personaje es rebelde, cuestiona todo lo que le rodea y es un ser en búsqueda de sí más allá de las voces adultas y de lo establecido por la sociedad. No obstante, digna hija de su tiempo, Alicia regresa a la normalidad, su subversión termina cuando ella despierta del sueño, no puede ir más allá.

La neo-subversión es una reescritura y una relectura, una posición frente a la vida que no regresa al orden. Algo como lo que le acontece a Sara, la protagonista de *Caperucita en Manhattan* (1990) de Carmen Martín Gaité (1990: 205):

Metió la moneda en la ranura, dijo: '¡Miranfú!', se descorrió la tapa de la alcantarilla y Sara, extendiendo los brazos, se arrojó al pasadizo, sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que la llevaba a la Libertad.

En esta obra se trata de una libertad que es, antes que nada, libertad de ser lo que se quiere ser, con modelos irreverentes, lúdicos y sabios, porque saben ser felices pese a todos los infortunios y desdeñan los valores del capitalismo y del consumismo. Sara, al terminar la

obra, inicia su viaje en el submundo, al contrario de Alicia que lo hace al comenzar la historia, y el viaje de iniciación y construcción de Sara no tiene un regreso a la normalidad, ni a la vida cotidiana.

Modalidades de la neo-subversión

A continuación vamos a presentar las modalidades genéricas de la narrativa infantil y juvenil que caracterizan la neo-subversión postmoderna. Hacemos notar que se trata de un esfuerzo por describir ciertas tendencias y que no existe una intención preceptiva, ni exhaustiva. También es importante señalar que las diferentes modalidades a veces se tocan, se mezclan, se cruzan o se confunden.

a) Neo-realismo

El neo-realismo se convierte en una búsqueda importante, surgen temas no tratados antes y la complejidad de la vida se hace evidente; refigurar el mundo convierte a la obra literaria en una *caja de pandora* de donde brota lo mismo la esperanza que el abandono y la tristeza. En este neo-realismo surgen temas como la guerra, los conflictos, los dolores, la discriminación, los abusos, los problemas ecológicos y del mundo del capitalismo tardío, el racismo, la enfermedad, etcétera. Robert Swindells (1995: 219), en 1985, en el epílogo de su novela juvenil *Hermano en la tierra* escribió:

[...] decidí que debía haber al menos una novela para jóvenes que presentara una visión realista de la vida en un mundo después de una guerra nuclear. Hay muchos libros que no son de ficción que contienen predicciones de físicos nucleares y otras personas sobre las posibles consecuencias para la humanidad [...] es casi imposible darse cuenta de que cada uno de los dígitos de esos números de ocho cifras representa una persona: tu mamá, tu hermanita, tú.

b) Interrelación realidad y ficción, el privilegio de la fantasía

Otra tendencia postmoderna es la interrelación o mezcla entre la realidad

y la fantasía; se difuminan los contornos y no existe una distinción clara, los hilos de ambas esferas se entretajan y lo insólito está mezclado con lo cotidiano en una nueva realidad metamorfoseada, como le sucede a Alicia una tarde de verano mientras espera a su hermana mayor:

El intenso calor la hacía sentirse lerda y somnolienta, por lo que estaba evaluando si el placer de tejer una guirnalda de margaritas le compensaría la molestia de pararse e ir a recoger las flores, cuando súbitamente un conejo blanco que tenía los ojos osados pasó corriendo con gran velocidad junto a ella.

Nada extraordinario había en todo eso, y también le pareció que no era *nada* extraño el escuchar que el conejo hablara y se dijera a sí mismo: ‘¡Dios mío, Dios mío! ¡Voy demasiado retrasado!’ [...]. (Carroll 2003: 13)

Jacqueline Held (1981: 48) comenta que lo fantástico se nos aparece como algo móvil y en transformación:

[...] lo fantástico, como el lenguaje —con el que mantiene, además, relaciones complejas y fundamentales—, no está fijado de una vez y para siempre, ni esclerosado, ni tampoco es intangible, sino que por el contrario vive y se transforma al ritmo de los hombres, de sus descubrimientos y de sus preocupaciones, que traduce y refleja; *todo esto explica y legitima, en los autores contemporáneos de muy diversos países, tentativas y trabajos convergentes para elaborar, poco a poco, un nuevo tipo de ‘fantasía’ o un nuevo tipo para lo ‘maravilloso’, o como quiera llamarlo. ‘Cuestión debatida a menudo’, escribe Marc Soriano, ‘la de un nuevo tipo de mundo que conciliara las realidades de nuestra época [...] y el gusto que los niños conservan por lo maravilloso [...]’.* (Cursivas personales)

La autora cita, entre otros, el caso de la novela *El principito* (1943) de Saint-Exupéry, uno de los escritores más alabados y, al mismo tiempo, uno de los que más critican el mundo adulto y autoritario. En *El principito* el piloto que intenta arreglar su avión en el desierto del Sáhara pasa a

la esfera de lo insólito cuando llega un niño pequeño a su lado y le solicita que le dibuje un borrego. Comenta el narrador: “Cuando el misterio es muy grande, no se puede desobedecer” (Saint-Exupéry 1979: 13). Y acepta al niño, se interrelaciona la realidad con lo insólito e inexplicable. El piloto comenta que sólo va a poner algunos datos y números como pruebas de *realidad* porque: “Las personas grandes aman las cifras” (Saint-Exupéry 1979: 18).

c) Literatura antiautoritaria

Nace la “literatura antiautoritaria”, movimiento que comienza en los años sesenta y setenta y que cobró un gran auge en las siguientes décadas; con este enfoque se rompieron las convenciones y jerarquías. Christine Nöstlinger (1991: 25-26) en su novela *De todas maneras...* nos presenta la voz de Ani, adolescente que constantemente cuestiona la autoridad, la enfrenta y la confronta:

Ahora, por lo menos, existe una ley que prohíbe a los padres pegar a sus hijos. Pero, como siempre, solamente serán castigados los padres que golpeen gravemente a sus hijos. ¡El pegar está prohibido, pero no penalizado! ¿Existe alguna otra acción prohibida legalmente que el que la realice no tenga que cumplir ningún castigo? Según he podido saber, no.

d) La recuperación de la memoria: historia oral, tradiciones y leyendas

En la postmodernidad se ve a la historia como un constructo humano que se realiza a partir de los textos, entre otros, los orales. Así, por un lado, la historia se re-conceptualiza, se reta a la historia oficial y se trata de recuperar la memoria volviendo la vista hacia fuentes tradicionales, en una mezcla de esfuerzos con la antropología social y la sociología. La historia se vuelve familiar, local, regional, nos habla de personas cercanas, de grupos que buscan su identidad. Por otro lado, en

el área de la literatura se configuran historias personales (biografías, autobiografías, epístolas y memorias), se rescatan relatos orales que se transcriben y se difunden; se recuperan estilos del pasado como las leyendas mitológicas, pero también se renuevan como la leyenda urbana actual. Hay una tendencia nostálgica que hace uso de la intertextualidad y revitaliza las formas antiguas. Así podemos leer en la antología *De aluxes, estrellas, animales y otros relatos: Historias indígenas* (1991: 5),

Estas historias forman parte de nosotros, de lo que ahora somos, y no se olvidarán mientras *exista alguien, quizá como ustedes, que las siga contando. Todos tienen mucho que decir: del amor o de la muerte, de aluxes, estrellas, animales y otros relatos que tal vez sólo se conocen en su comunidad, pero que pueden compartir con el resto de nosotros por medio de la palabra escrita.* (Énfasis personal)

Me parece que es una modalidad neo-subversiva no sólo porque rompe con la historia oficial para prestar oído a las otras voces, sino porque también destrona la noción del narrador como el *privilegiado*, el *poderoso* que deja huella. Ahora la voz común se convierte en la voz del narrador, la palabra le pertenece a cualquier persona que la asuma.

e) El humor

Esta modalidad genérica es especialmente importante en el presente estudio pues en ella se acentúan los rasgos neo-subversivos postmodernos y, en su configuración, se utilizan muchas de las estrategias de subversión. El término “humor” en el siglo XVI significaba *temperamento*, naturaleza o manera de ser. En latín significaba *húmedo* o *líquido*. La medicina utilizaba la palabra para distinguir temperamentos que correspondían a cuatro humores: la sangre, la flema, la bilis amarilla y la bilis negra. “La invención de la palabra humor en el sentido que hoy conocemos corresponde a Inglaterra” (Salvat 1979: 27) en el siglo

XVIII; entonces se habla del “sentido del humor”.

Berger (1999: 11) señala que el humor es la percepción humana de lo cómico, es así una capacidad humana y universal que puede variar de una cultura a otra en sus manifestaciones o experiencias; que se va transformando de una época a otra y de una sociedad a otra: “[...] el humor es una constante antropológica y es históricamente relativo” (11). El humor percibe lo cómico y es la capacidad subjetiva, así como lo cómico es el correlato objetivo del humor.

El término “cómico” viene del griego *komos*: “El *komos* era el desfile y la canción ritual en honor a Dionisos [...]” (Pavis 1980: 66). Esta festividad congregaba una multitud adepta y decidida a participar en los ritos en honor de este dios que “[...] transgredía todos los límites habituales [...]” (Berger 1999: 46). Se trataba del dios de la pasión humana, del vino, símbolo de la dicha de vivir y del placer, así como del optimismo. El Carnaval o Festival de los necios fue el sucesor de las festividades dionisiacas.

Lo cómico, en general, brota de la *incongruencia*. “Un suceso concreto es percibido como cómico dentro del contexto general de una realidad, implícitamente, no cómica” (Berger 1999: 74). Es el receptor quien percibe el absurdo que le provoca la risa, una risa que no es sólo manifestación de la emotividad sino conocimiento o reconocimiento. Una risa que hace referencia al “sentido en lo sin sentido” y, al mismo tiempo, al sentido oculto, al “desconcierto e iluminación” (Freud 1975: 13).

El humor, como ya se comentó, percibe lo cómico, lo ridículo, permite el diseño de juegos variados con su contradicción y adición de sentido. Es una forma del discurso, una poética tan antigua como el ser humano y ha sido la aliada por antonomasia de la subversión. “Hay humor cuando cualquier discurso colapsa al revelar voluntaria e

instantáneamente sus inconsistencias” (Britto s/f: 19). Es burla de la seriedad, de la solemnidad, de la autoridad. El humor es liberación y requiere de la participación activa del receptor que lo interpreta. “No hay humor sin inteligencia, ni inteligencia sin humor” (Britto s/f: 19).

En los niños hay diferentes fases de evolución del humor o percepción de lo cómico que tienen que ver con su desarrollo intelectual.

La experiencia cómica ofrece, ya en los niños, una liberación de la tiranía del principio de realidad, una liberación de la razón para acceder a una zona particular de libertad. [...] La experiencia cómica tiene una función cognoscitiva o intelectual de una importancia crucial. Esta función depende de la capacidad de pensar en más de una dimensión. (Berger 1999: 115)

Berger compara ese espacio de liberación con un subuniverso de la vida que transforma momentáneamente la cotidianidad y desaparece. Para denominar ese “subuniverso” retoma la noción de “parcelas finitas de significado” de Alfred Schutz quien:

Se interesó particularmente por la relación entre la realidad de la vida cotidiana, que denominó ‘realidad predominante’ y los enclaves dentro de la misma que denominó ‘parcelas finitas de significado’. [...] [El primero es] ‘el mundo de la vida cotidiana que el hombre adulto en estado de plena vigilia, que actúa en ella y sobre ella rodeado de sus semejantes, experimenta como realidad [...]’. (Berger 1999: 31)

Las “parcelas finitas de significado” o subuniversos son momentos de la existencia que significan emigración transitoria de la realidad predominante o de la vida cotidiana; por ejemplo, las experiencias estéticas o sexuales. El sueño es, quizá, “[...] el tipo más completamente cerrado, donde la persona que sueña emigra completamente de la realidad predominante” (Berger 1999: 37). Berger comenta que en un sueño

como en un chiste permanece en suspenso la realidad de la vida cotidiana, la lógica se modifica, y la reincorporación al mundo cotidiano produce un sobresalto: “[...] pueden llegar a contaminar con su lógica ‘extraña’ las preocupaciones serias de la vida cotidiana” (Berger 1999: 39). Freud ya había hablado de esta semejanza entre el chiste y el sueño; así como del gozo que produce lo cómico: “[...] las fuentes de contrasentido en el chiste corresponden a una fuente de placer. [...] Ese placer proviene de un ahorro de gasto psíquico, un aligeramiento de la compulsión ejercida sobre la crítica” (Freud 1975: 122).

El humor requiere ser decodificado e interpretado y la respuesta es la risa; existen muchos tipos de risa, desde la mueca hasta la carcajada y diversos autores se han preocupado por tratar de diferenciar su significado en las diferentes culturas.

El sentido del humor es universal pero lo cómico puede ser visto de manera diferente de un grupo a otro. Los llamados al humor de las obras literarias necesitan gozar de la comprensión y participación de la persona lectora que es también traductora de la comicidad implícita o explícita.

Otro aspecto de la universalidad del humor es que está presente en todas las artes. En la literatura infantil y juvenil, se plasma tanto en las ilustraciones como en los escritos y se combinan o se contraponen en una búsqueda de esa percepción de la incongruencia o del absurdo. En general, podemos señalar que es *el tratamiento* lo que hace emerger lo cómico.

El humor es una poética, un discurso centrado sobre el código. Más que un decir, es manera de decir. Emplea todas las figuras de la retórica, pero no es ninguna de ellas. Frecuenta las que implican contradicción, como la antítesis, el oxímoron, la comparación, la metáfora extrema. (Britto s/f: 17) (Énfasis personal)

Las estrategias subversivas

Al hablar de “estrategias subversivas” establezco como punto de partida una propuesta hecha en los setentas por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, autoras de *La loca del desván* (1979) (*Madwoman in the Attic*). Noción que trataré de enriquecer siguiendo la propuesta inicial.

Las críticas norteamericanas señalaron cómo algunas escritoras lograron la subversión de los modelos literarios patriarcales, de sus recursos de configuración y temáticas utilizadas, mediante estrategias que les permitían transgredir las normas:

[...] estas artistas trataron de experiencias femeninas centrales desde una perspectiva específicamente femenina. Pero este aspecto femenino característico de su arte lo han solido pasar por alto los críticos porque las escritoras con mayor éxito parecen con frecuencia haber analizado sus preocupaciones femeninas en rincones secretos o al menos oscuros. En efecto, dichas mujeres han creado significados sumergidos, significados ocultos dentro o debajo del contenido ‘público’ más accesible de sus obras [...]. (Gilbert y Gubar 1998: 86) (Énfasis personal)

Las *estrategias de subversión* son formas del discurso literario que hacen tambalear los presupuestos establecidos, los constructos sociales y culturales configurados como metarrelatos tradicionales sobre temas como lo femenino, lo masculino o la infancia. Las estrategias subversivas desmantelan estos relatos y mitos universalizantes para cuestionar la poética patriarcal.

En un sentido muy general tiene que ver con el “decir entre líneas” para camuflajear las ideas irreverentes detrás de las formas y discursos *aceptados*; para apelar al entendimiento y la comprensión de la persona receptora interesada en develar lo oculto. Las estrategias subversivas nos permiten escuchar una voz dual, hay una adición de sentido oculto, niveles de significación más profundos y menos

accesibles. Están vinculadas con ese decir en los silencios y espacios en blanco, en lo indeterminado o en lo sugerido. Leer entre líneas, en lo no explícito en el texto. Una noción semejante a la de los *espacios vacíos*, iserianos o las *zonas de indeterminación* ingardianas. Estos silencios o lagunas del texto donde puede radicar la ideología de la obra.

Las estrategias subversivas subyacen en el texto y juegan con la persona receptora. Motivan el cuestionamiento al dejar huellas que mueven a la duda sobre lo leído explícitamente, son estrategias del texto, marcadas en el lector implícito que está estructurado en la composición literaria. Irreverentes, sacuden los paradigmas sociales, culturales y artísticos y se les puede descubrir en todos los niveles de la configuración del texto literario: en el elemento temático, estructural, ambiental, temporal o histórico, lingüístico, en el punto de vista de la enunciación, la configuración de los personajes, el manejo de los géneros literarios, etcétera.

Hacia una definición de las estrategias subversivas en la literatura infantil y juvenil

La lectura para los niños, niñas y jóvenes puede ser un vehículo para el ejercicio de la libertad y de la imaginación o puede ser una actividad controlada y manejada para modelar las mentes y ejercer un cierto control sobre ellas. Este último es un tratamiento no garantizado, porque no podemos asegurar lo que acontece en el receptor, sobre todo si se enfrenta al texto en soledad, su interacción con lo escrito puede promover una actividad crítica y la persona puede ejercer su gusto y criterio, pese a los férreos controles externos que se le apliquen.

Recordemos cómo Michèle Petit tipifica como una lectura subversiva aquella que se ejerce en libertad y puede descubrir las múltiples posibilidades

de interpretación de una obra, con lo que alude a la polisemia del texto literario en la que no existe una “lectura autorizada”, ni única, ni unívoca: “Es imposible establecer un significado fijo, pues el texto es inagotable” (Valdés 1995: 67).

Los teóricos de la neo-hermenéutica y de la hermenéutica fenomenológica hablan con frecuencia de este ejercicio interpretativo que nos remite a nosotros mismos, auto-reflexión del intérprete, y nos pone en diálogo con la *comunidad de los intérpretes* y el “conflicto de las interpretaciones” (Valdés 1995: 67). El texto es *actualizado* cuando la persona lectora se lo apropia, el pensamiento de otro ser humano es suyo y enriquece su comprensión del mundo que es re-descrito por el texto artístico (Valdés 1995: 66).

En las obras de *creación* de la literatura infantil y juvenil, en los textos que podemos llamar *literarios*, es en donde podemos localizar la subversión de los modelos autoritarios en sus diversos niveles y posibilidades. La escritura que ha estado ligada a una función educativa, social o moral no responde a esta vocación artística. Culler (1993: 42) al mencionar el elemento de la *literariedad* señala que la obra literaria es “[...] como una estructura autónoma ligada al ejercicio de la imaginación del autor y del lector”. Para Mario Valdés, teórico y discípulo de Paul Ricoeur,

La función primordial de la literatura es proporcionar a sus lectores los medios para redescubrir el mundo. La identidad esencial de la literatura consiste en su capacidad para hacer surgir el sentido configurativo de la experiencia y la proyección refigurativa de la realidad. (Valdés 1995: 33)

Con ello habla de la literatura como una refiguración más que como un espejo o imitación del mundo. Señala Culler (1993: 42):

Esta libertad es la que pone en juego algunas ideas rectoras de la literatura: la idea, por ejemplo, de un discurso polivalente, en donde todos los

sentidos de una palabra (sobre todo las connotaciones) pueden entrar en juego, o la de un discurso portador de un sentido oculto, indirecto y suplementario, que sería el sentido más importante.

De ahí la posibilidad del ejercicio de la hermenéutica, en esa búsqueda del significado que nace tras la comprensión, ligada a la noción de *estrategias subversivas* que se encuentran relacionadas con *lo no dicho* explícitamente en el texto, que están en lo sugerido por el texto y son susceptibles de interpretación.

Las estrategias subversivas se relacionan también con el “placer del texto” o son promovidas por el placer del texto. Barthes (1982: 16) comenta que existe un límite subversivo en algunas obras, señala que es el de la violencia, “[...] no es la violencia la que impresiona al placer, la destrucción no le interesa, lo que quiere es el lugar de una pérdida, es la fisura, la ruptura [...] que se apodera del sujeto en el centro del goce”. Fisura, intersticio, espacio vacío:

Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda [...], hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje. (1982: 25)

Ya se ha mencionado que muchas de las obras clásicas de la literatura infantil y juvenil muestran personajes en conflictos con la autoridad, irreverentes, lúdicos y pícaros que se mezclan en acciones ilícitas o prohibidas para los infantes y los adolescentes: *Tom Sawyer*, *Peter Pan*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Pinocho*, etcétera. En ese sentido, se les reconoce su poder subversivo, seductor e irreverente (Lurie 1990: X). Cuestionan los valores convencionales, se burlan de la imagen del mundo idílico, mas siempre regresan al *status quo*. Abandonan el sueño, la aventura,

la lucha, el enfrentamiento y regresan al papel tradicional. Con esta rebeldía sucede un poco como con la literatura de vanguardia que se ha convertido en modelo, parte de la academia y del catálogo del museo: se ha institucionalizado; además, en su rebeldía, en su producción, todavía subyace la creencia del significado tradicional y romántico de la infancia.

Clasificación de las estrategias subversivas de la literatura infantil y juvenil

Existen diferentes niveles de subversión en la literatura infantil y juvenil; lo que aquí llamamos neo-subversión revisa y cuestiona la subversión tradicional ya institucionalizada; se trata de una relectura postmoderna del espíritu subversivo que ha sido canonizado. No obstante, hay que reconocer que el modelo subversivo tradicional sigue apareciendo, al igual que la noción romántica de la infancia y el afán didáctico. Los grados de subversión en un texto se pueden distinguir de la misma *precaria manera* como se distingue la calidad literaria. No todas las obras, aunque hayan sido escritas en la postmodernidad, serán postmodernas; no todas serán neo-subversivas.

Las modalidades genéricas neo-subversivas que hemos mencionado pueden utilizar las estrategias subversivas e indicar con ellas una voz dual, una adición de sentido oculto. Bajtín (1993: 387-88) hablaba ya de estos recursos y señalaba que:

Al lado de la utilización poética de la palabra ‘no en sentido propio’, es decir, junto con los tropos, existen muchas otras formas de utilización indirecta del lenguaje: ironía, parodia, humor, broma, comicidad de diversas clases, etcétera (no existe una clasificación sistemática). El lenguaje, en su conjunto, puede no ser utilizado en sentido propio. En todos estos casos, el *punto de vista* mismo contenido en la palabra, las modalidades del lenguaje, la relación

misma del lenguaje con el objeto, y la relación del lenguaje con el hablante, están sometidos a reinterpretación.

Las estrategias subversivas que vamos a delimitar brevemente son las siguientes: la ironía, la parodia, el pastiche, la sátira, el “kistch”, el *sin sentido* que deriva del *nonsense* anglosajón, la metaficción, la intertextualidad y la carnavalesización; todo en un juego literario que va del placer al gozo a la manera barthiana. Partimos de una primera definición tradicional para observar su desplazamiento hacia la postmodernidad. En el fondo lo que podemos encontrar es un descreimiento, una visión que no es esperanzadora, que es anti-romántica.

a) La ironía

La retórica tradicional trabaja la ironía como tropo, a veces como tropo de palabra y, a veces, como tropo de pensamiento que incluye la *disimulación* y la *simulación*. Dominó en el panorama retórico su definición como *inversión semántica* o *antifrasis* “[...] decir lo contrario de lo que se cree y de lo que realmente es [...]” (Mortara 1991: 190). Como una superposición estructural de contextos semánticos entre *lo que se dice/lo que se quiere que se entienda*: un significante y dos significados (Mortara 1991: 190-91), aunque es importante señalar que los retóricos también tomaban en cuenta la búsqueda de la ironía o su finalidad humorística, retardadora y crítica.

Pere Ballart (1994: 17), al hablar de “figuración irónica en el discurso literario moderno” busca rebasar los límites de la noción de tropo, y trata a la ironía como un modo específico del discurso, con lo cual se acerca a Hutcheon quien se refiere a la ironía como una estrategia discursiva ya que la ironía sucede en algo que se llama discurso, en su dimensión sintáctica y semántica, que no puede apartarse de aspectos sociales, históricos y culturales, así como de sus contextos. Ballart (1994: 33) enfatiza que la ironía:

[...] rebasa con creces el estrecho compartimiento de los tropos y que reúne todos los requisitos para ser considerado un modo específico del discurso, capaz por tanto de convertir en figurado el sentido de cualquier enunciado verbal sean cuales sean su extensión, asunto o características. (Énfasis personal)

De esta manera, la noción tradicional de ironía se enriquece en la postmodernidad y se puede aplicar a múltiples aspectos de las obras literarias, de los discursos cotidianos y de las formas artísticas. Por ello es importante abordar el fenómeno desde diversas perspectivas que puedan enriquecer nuestra comprensión. En el centro del debate está el tema de la *interpretación*.

Como el hermeneuta, el ironista no busca ni tiene nunca la última palabra. Su palabra es un permanente hacerse y deshacerse, un tejido sin fin como el de Penélope, un diálogo hecho de preguntas y respuestas siempre presto a recomenzar. Juega con su material como una masa siempre removible, siempre también disponible para los juegos que se le quieran aplicar. El ironista, como el hermeneuta, no practica ninguna exclusión, se entrega él mismo para que otros hagan con él lo que él ha hecho, destruir, distorsionar, reinventar. (Virasoro 1997:201)

En la postmodernidad el espíritu irónico inunda las manifestaciones artísticas. El creador teje con la ambigüedad, la ruptura con las formas y los géneros. Los recursos son diversos, heterodoxos y heterogéneos; se satirizan aquellas búsquedas que se centraban en la innovación y la originalidad. “Todo ha pasado ya” parece ser la consigna básica y el telón de fondo.

b) La parodia

La definición tradicional de parodia procede de la retórica, disciplina que nos la presenta como: “Imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad” (Beristáin 1997: 391). Observemos que se subraya la idea de *imitación* pero en

oposición o contraste para provocar un efecto cómico o ridículo. En una definición más amplia podemos señalar que la parodia trabaja con textos al superponerlos. En un texto parodiante se incorpora un texto parodiado (en segundo plano): “un engarce de lo viejo en lo nuevo” (Hutcheon 1992: 177).

En el año 2000 Linda Hutcheon en el volumen: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Después de analizar las obras del arte postmoderno señala que la parodia se ha ido modificando con la cultura. Así, uno de los rasgos tradicionales del concepto, la búsqueda “burlesca” o “ridiculizante”, es sometida a una nueva revisión que desestima la idea de la *contraposición* de los textos para mostrar que se trata de una relación de *proximidad*. Linda cita a Bajtín para subrayar que se trata de “un dialogismo textual” (Hutcheon 2000: 22). La parodia, en la actualidad, sigue la línea postmoderna del regreso al pasado; no implica un acto meramente nostálgico, sino un diálogo crítico e irónico (Hutcheon 1988: 4). Nos acerca a la tradición, a los viejos estilos y a las formas artísticas que podemos apreciar con una nueva mirada: “[...] parody [...] is very much an inscription of the past in the present, and it is for that reason that it can be said to embody and bring to life actual historical tension” (Hutcheon 2000: XII).

c) El pastiche

Es un término que se comienza a utilizar en el siglo XVIII en Francia para designar una forma pictórica que se caracteriza por “[...] una mezcla de imitaciones diversas, y después una imitación singular” (Genette 1989: 109). Más tarde se aplica a la literatura como imitación de estilos.

El pastiche como la parodia es una repetición, pero en la que se subraya fundamentalmente la *similitud estilística*; para Hutcheon (2000: 33) es una forma *monotextual*, al contrario de la parodia que

posee una doble estructura en la cual se destaca la diferencia. El pastiche subraya la correspondencia, es imitativo:

La imitación es, pues, a las figuras (a la retórica) lo que el pastiche es a los géneros (a la poética). La imitación, en sentido retórico, es la figura elemental del pastiche, y más generalmente la imitación como práctica genérica es un tejido de imitaciones. (Genette 1989: 98)

Al igual que en la parodia y en la ironía, para interpretar el pastiche se requiere de la participación activa del receptor, se apela a sus competencias lectoras para descubrir el recurso aunque, por lo general, hay una advertencia explícita que menciona la intencionalidad del autor e indica que el texto pretende ser una imitación; es lo que Genette llama “contrato del pastiche”. Otro recurso que puede orientar al receptor es la exageración estilística: “Todos saben intuitivamente que una imitación cómica ‘exagera’ siempre los rasgos característicos de su modelo [...]” (Genette 2000: 107). El pastiche es así un ejercicio interestilístico no intertextual: “El que realiza un pastiche se apodera de un estilo [...] y este estilo le dicta su texto” (Genette 2000: 100).

d) La sátira

La sátira es un género literario como la tragedia o la comedia que busca criticar al ser humano y su entorno al censurar los vicios humanos; para Northrop Frye (1991: 294) es una “ironía militante” con “un criterio moral implícito”. Una manera de activar la crítica social para confrontar a las personas con sus carencias y problemas: “La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (Hutcheon, 1992: 178).

La sátira funciona de manera extratextual porque apela a la sociedad con la cual establece un nexo. La intencionalidad satírica del emisor parte de

una convención social que comparten el emisor y el receptor que decodifica: “[...] todo humor exige el consenso de que determinadas cosas, [...] son convencionalmente graciosas” (Frye 1991: 296). Hace uso de la ironía, así como de otras formas duales, como la parodia, el pastiche o el *sin sentido*, como vehículos de sus ataques sociales, para provocar un efecto humorístico ligado al desprecio o al desdén, aunque en muchas ocasiones suena moralista, ya que tiene un aspecto didáctico que le es inherente. En este sentido, se diferencia de la ironía porque ésta posee un marcado rasgo transideológico (Hutcheon 1994: *Irony's*) y no sólo sirve para subvertir lo establecido sino que puede ayudar a mantener el *status quo*. También se diferencia de la parodia postmoderna:

e) El “kitsch”

Al hablar del kitsch anteriormente lo colocamos como un rasgo de la postmodernidad, vinculado estrechamente con la sociedad de consumo y la clase media próspera que impone sus deseos a la producción artística y, en la época contemporánea, extiende sus tentáculos hacia toda la sociedad. “Arte de la felicidad” lo llama Abraham Moles, ligado al confort, universal, aunque el término haya nacido en Munich en el siglo XIX. Sirve para denominar un estilo, un modo de ser, un fenómeno social, un movimiento permanente en el interior del arte. En todas estas facetas, ángulos o tendencias del fenómeno hay un rasgo de inautenticidad, de vulgaridad. Existe una búsqueda de lo familiar, de la seguridad, de lo cotidiano, del placer y de la felicidad que, al mismo tiempo, carece de autenticidad. Vinculado con lo convencional, se liga con las fórmulas y los estereotipos:

Literatura de evasión, busca agradar a la persona lectora, maneja estructuras tradicionales sin sorpresas que puedan confundir y lleva a un final agradable o feliz. No obstante, y pese a los rasgos aquí mencionados, hay recursos del

kitsch que son utilizados y complejizados de distintas maneras para conducir al receptor de lo conocido y aceptado hacia lo desconocido, como bien señalaba Moles, hacia lo auténtico. Así, el estilo kitsch puede ser utilizado como *simulación*, juego que subvierte a la modalidad misma. Por supuesto, sigue siendo vigente que se trata de un modo estético de la cotidianidad que “[...] rechaza la trascendencia y se establece en la mayoría, en el término medio, en la distribución más probable. El “Kitsch” [...] es como la felicidad, sirve para todos los días” (Moles 1990: 242).

f) El sin sentido que deriva del *nonsense*

Es una invitación al viaje al país de las palabras [...] es material para jugar, para reír, para acariciar, para dar vueltas y vueltas. Hace que desaparezca en el niño la culpabilidad frente a un uso ridículo, absurdo, surreal del lenguaje. Desbloquea lo imaginario y recrea la fascinación primera de la palabra. (Held 1981: 169)

El sin sentido o *nonsense* es un recurso de construcción artística que libera a las palabras de su sujeción al significado; es el dominio del significante que se preña de diversión con asociaciones fónicas como las jitanjáforas de las que habló Alfonso Reyes. Él caracterizó así un género poético o fórmula verbal en que se privilegia el valor puramente acústico de las palabras y sus “captaciones alógicas” (Reyes 1986: 222). Distingue una jitanjáfora candorosa, la llama “pura”, “[...] de carácter popular y muchas veces infantil” (Reyes 1986: 225), de otro tipo de jitanjáfora “conscientemente alocada” (Reyes 1986: 225), a la que considera producto literario; la denomina “jitanjáfora del letrado” o “jitanjáfora del poeta”. En ambos casos es el resultado de una expresión personal:

Dentro de la *jitanjáfora del letrado* ubica Reyes al *nonsense*, un disparate racional “[...] con que los ingleses cultivan la obturación lógica de los niños” (241). Cita a Edward Lewis y Lewis Carroll dentro del rubro de los

creadores de jitanjáforas del poeta, creadores de una lengua de fantasía (Reyes 1986: 254).

Jacqueline Flescher al estudiar el lenguaje del *nonsense* en *Alicia en el país de las maravillas*, (1969: 128) observa que existe un patrón regulado, mismo que puede estar dado por los ritmos o cadencias, por la métrica del verso, por unas reglas del juego. El desorden, por su parte, se produce por las asociaciones libres entre elementos disímiles e incompatibles. En síntesis, podemos señalar que detrás de la aparente arbitrariedad y del dominio lúdico hay una lógica. Binomio rico en posibilidades: libertad lingüística bajo una lógica, rebelión que nos lleva al mundo de las múltiples posibilidades y al gozo del lenguaje.

g) Lo carnavalesco

Al utilizar el término *carnavalesco* hacemos referencia a lo que el teórico ruso Mijail Bajtín destacó en sus trabajos sobre François Rabelais y Nicolás Gógol. En estos autores resalta la importancia de las *fuentes populares* en la configuración artística de sus obras. Aspectos de la cultura popular que funcionan como palimpsestos lingüísticos, discursivos, culturales, trasfondo de los usos y de las representaciones. En las obras de estos autores, Bajtín destacó un elemento fundamental, relacionado con esta herencia popular y con el humor: *el carnaval*, festividad que se celebra en los tres días que preceden al comienzo de la Cuaresma, y que representa, precisamente, la vida festiva. Símbolo de una cultura, la carnavalesca, que es universal. Aunque Bajtín destaca sus rasgos en la Edad Media y el Renacimiento, esta forma cultural posee elementos que mantienen su vigencia. Él mismo señaló que (1993: 13):

El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente.

Así deslinda al carnaval del teatro o del espectáculo, lo ve como “una forma concreta de la vida misma” (Bajtín 1993: 13). Manifestación del espíritu humano que busca la liberación y subversión de las normas, el juego, la risa, la parodia de la seriedad.

La literatura infantil y juvenil que nació ligada a la literatura oral y popular sin haber perdido nunca su contacto con este origen goza, gracias a ello, de la herencia del espíritu carnavalesco: va contra la cultura oficial de todos los tiempos, como reflejo de la vida mundana, antisolemne, subversiva, lúdica; culto del desenfado y de la risa. Goza con el lenguaje hecho de signos liberados de las normas de la conducta y del lenguaje, no colonizado, no oficializado por la escuela, lenguaje mutante y cambiante que disfruta del uso de las hipérboles, del manejo de lo grotesco, de las groserías, así como de nombrar lo humano y terreno, como las necesidades fisiológicas:

Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas ‘al revés’ y ‘contradictorias’, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la ‘rueda’), del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés”. (Bajtín 1993: 16)

La literatura infantil y juvenil que se aparta del mundo de la cultura oficial y adulta suele volver su vista a lo popular: tradición oral, refranes, mitos, leyendas, con un punto de vista diferente y reflejado artísticamente. No sólo se trata de una transcripción de la oralidad, también hay mucho de recreación o, como los grandes autores que trabaja Bajtín, de creadores que abrevan en sus fuentes.

h) La intertextualidad o transtextualidad (Genette)

Al mencionar la intertextualidad o transtextualidad partimos de la noción

de texto, el texto literario es un constructo, un discurso:

La unidad discursiva o textual no se convierte en tal por el sólo hecho de su delimitación espacial, rítmica, gráfica, etcétera. Debe reunir al menos las otras dos características: configurar una estructura y establecer una jerarquía interna de dependencias. [...] Obtendremos un texto cuando esa serie de recursos tenga un grado de *coherencia* y organización interna orientada a la finalidad que le es específica. (Pozuelo 1989: 195-196)

El lenguaje selecciona y se organiza en un texto de acuerdo con ciertos parámetros que le proporcionan una identidad a través de la composición, identidad genérica que nos hace distinguir un texto narrativo de uno poético o ensayístico. Por ejemplo, Ricoeur (2002: 17) señala que “el tipo de composición verbal que constituye a un texto en relato” es el *múthos*, trama o fábula. Una serie de acciones ensambladas, tejidas y cumplidas; especie de entramado: “[...] selección y combinación de acontecimientos y acciones relatados, que convierten a la fábula en una historia ‘completa y entera’, [...] que tiene comienzo, medio y fin” (Ricoeur 2002: 17).

En el proceso de construcción de un relato el/la creador/a maneja su repertorio, al mismo tiempo que su competencia lectora y su inserción en la cultura, elementos de la prefiguración o mimesis I, lo que Ricoeur (1995: 114) identifica como la fase anterior a la composición, “el antes”. Quien escribe juega con la sedimentación para proponer innovaciones. Uno de los recursos característicos de la estética postmoderna, como ya hemos comentado, es la relación innovadora que se establece entre los variados textos. Por ejemplo, la parodia, como lo menciona Hutcheon, abandona su finalidad burlesca para distinguir el diálogo establecido entre ambos textos, su proximidad y no su contraposición.

Genette nos advierte que las relaciones transtextuales son comunes y no se

excluyen; en muchos casos, se complementan. Son formas de la textualidad y, a veces, clases de textos como la parodia o el pastiche.

i) La metaficción

Ficción inserta en la ficción, conciencia de la escritura y de la fabulación, observación de la creación y reflexión sobre ella en el mismo acto creativo: “La metaficción sería entonces ese tipo de descripción meta-lingüística que estaría *hablando* de las estructuras propias de la ficción en la ficción misma” (Rodríguez 1995: 17). En el receptor provoca desapego o alejamiento, la metaficción rompe con el proceso de ensoñación y complejiza la catarsis. Provoca la conciencia de la ficción, porque hay marcas de que aquello que se está actualizando en la lectura es ficción, parece decirnos el texto, “recuerda que es ficción”. Se trata de una autorrepresentación.

Jaime Rodríguez (1995: 29), al hablar del tema pone especial énfasis en la manera como la metaficción ha pasado a ser, en la postmodernidad, “presencia de *líneas de equivalencia* entre lenguaje, escritura y realidad”. La *realidad* como un constructo que se puede modificar al hacer evidentes sus andamiajes.

Uno de los ejemplos que maneja este autor es la necesidad que presenta la metaficción de asimilar “perspectivas de la crítica literaria en su propio proceso discursivo” (Rodríguez 1995: 30) o cómo desarticula un texto para mostrar los trucos del prestidigitador.

Los recursos de la metaficción son múltiples; algunos de ellos son: el autor como un personaje de la obra; la intrusión constante del narrador y su apelación al lector; juegos en el papel con soportes simbólicos como las tipografías o espacios en blanco; estructura de cajas chinas; inclusión de reflexiones teóricas o sobre la composición del texto; espacios reales que se transmutan imaginarios en la ficción; ruptura con los moldes narrativos tradicionales; etcétera.

Al analizar las obras representativas de la posmodernidad en la LIJ a la luz de las nociones ya mencionadas, podemos ver su impacto, la manera como tejen un nuevo concepto de infancia, como forjan imágenes diferentes de representación y reconocimiento que ayudan en la liberación de los estereotipos y facilitan el diálogo con la diversidad. La comprensión se libera, la curiosidad aumenta, el lector se siente retado. Dejamos aquí esta primera aproximación y seguimos revisando la producción para localizar las sub-modalidades que seguramente existen y localizar las estrategias subversivas que las alimentan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGENOT, Marc, *et al.* (1993). *Teoría literaria*. Trad. Isabel Vericat Núñez. México, D.F.: Siglo XXI.
- BAJTÍN, Mijail. (1993). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BALLART, Pere. (1994). *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BARTHES, Roland. (1982). *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977*, 4ª ed. México, D.F.: Siglo XXI.
- BERGER, Peter L. (1999). *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- BERISTÁIN, Helena. (1997). *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México: Porrúa.
- BOOTH, Wayne C. (1989). *Retórica de la ironía*. Trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid: Taurus.
- BROOKS, Peter, comp. (1969). *The Child's Part*. Boston: Beacon.
- BRITTO, García. (2002). "Golpe de García: el humor en siete pecados capitales y una letanía".
- CARROLL, Lewis. (2003). *Alicia en el país de las maravillas*. México: Tomo.
- COLOMER, Teresa. (1999). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Mensaje. Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 15-22.
- CULLER, Jonathan. (1993) "La literaturidad". *Angenot*, 36-50.
- DERRIDA, Jacques. (1997) "Carta a un amigo japonés". *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Proyecto A, ed. 2da. Barcelona: Anthropos, 23-28.
- FLESCHER, Jacqueline. (1969) "The Language of Nonsense in Alice". *Brooks*, 128-44.
- FOSTER, Hal, *et al.* (1988). *La posmodernidad*. Trad. Fibla. México, D.F.: Kairós.
- FOUCAULT, M. (s/f). *Crítica a las técnicas de interpretación de Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: Cuervo.
- FREUD, Sigmund. (1975). "El chiste y su relación con lo inconsciente". *Obras Completas 8*. 2ª ed. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu.
- FRYE, Northrop. (1991). *Anatomía de la crítica*. Trad. Edison Simons. 2ª ed. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GILBERT, Sandra y Susan GUBAR. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Valencia: Cátedra.
- HASSAN, Ihab. "Toward a Concept of Postmodernism". *Natoli y Hutcheon*, 273-86.
- HELD, Jacqueline. (1981). *Los niños y la literatura fantástica: función y poder de lo imaginario*. Trad. Ma. Teresa Brutocao y Nicolás Luis Fabián. Barcelona: Paidós.
- HUTCHEON, Linda. (1992). "Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática a la ironía". Universidad Autónoma Metropolitana. En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México, D.F.: UAM-Iztapalapa, 173-93.
- . (1994). *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Barcelona: Routledge.
- . (1988) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge.

- .(2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois.
- JAMESON, Fredric. (1996). *Teoría de la postmodernidad*. Trad. Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid: Trotta.
- LURIE, Alison.(1990). *Don't Tell the Grown-Ups: The Subversive Power of Children's Literature*. Boston: Little, Brown and Company.
- LYOTARD, Jean-Francois. (1994). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Trad. Enrique Lynch. 3a ed. Barcelona: Gedisa.
- .(1993). *La condición posmoderna*. México: Rei.
- MARTÍN Gaité, Carmen. (1990). *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Siruela.
- HOLT MCGAVRAN, James, comp. (1999). *Literature and the Child: Romantic Continuations, Postmodern Contestations*. Iowa: University of Iowa Press.
- ."Romantic Continuations, Postmodern Contestations, or, 'It's a Magical World, Hobbes, Ol' Buddy'... Crash!" *Holt McGavran*, 1-19.
- MOI, Toril. (1988). *Teoría literaria feminista*. Trad. Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra
- MOLES, Abraham. (1990). *El kitsch: el arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós.
- MORTARA GARAVELLI, Bice. (1991). *Manual de retórica*. 2ª ed. Madrid: Cátedra.
- NATOLI, J. y Linda HUTCHEON, eds. (1993). *A Postmodern Reader*. Nueva York: State University of New York.
- NÖSTLINGER, Christine. (1991). *De todas maneras...* México: CONACULTA; Everest.
- OWENS, Craig. (1988). "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo". *Foster*, 93-124.
- PAVIS, Patrice. (1980). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PETIT, Michéle.(1999). *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. Trad. Rafael Segovia y Diana Luz Sánchez. México, D.F: FCE.
- .(2002). "Pero, y qué buscan nuestros niños en sus libros". *Lecturas sobre lecturas 2*. Vol. 2. México, D.F: CONACULTA, 12-42.
- POZUELO YVANCOS, José María.(1986). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- REYES, Alfonso. (1986). "Las jitanjáforas". *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia exégesis y teoría de la literatura*. Narradores de hoy. Barcelona: Bruguera, 212-64
- RICOEUR, Paul. (1995). *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. Vol. 1. México, D.F.: Siglo XXI.
- (2002). *Del texto a la acción: ensayos de Hermenéutica II*. Trad. Pablo Corona. 2ª ed. Vol. 2. México, D.F: FCE.
- RODRÍGUEZ, Jaime A.(1995). *Autoconciencia y posmodernidad: metaficción en la novela colombiana*. Bogotá: Si.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. (1998). *El principito*. México: Lectorum.
- Secretaría de Educación Pública. (1991). *De aluxes, estrellas, animales y otros relatos*. México: SEP.
- SWINDELLS, Robert. (1995). *Hermano en la Tierra*. Ilust. Luis Fernando Enriquez. México: FCE.
- TORO, Alfonso de, et. al. (1997). *Posmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Frankfurt: Vervuert; Iberoamericana.
- ULMER, Gregory L.(2002). "El objeto de la poscrítica". *Foster* 125-63.
- VALDÉS, Mario J. (1995). *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*. Netherlands: Editions Rodopi B.V.
- VIRASORO, Mónica. (1997). *De ironías y silencios. Notas para una filosofía impresionista*. Barcelona: Gedisa.
- VATTIMO, Gianni, et. al. (1991). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.