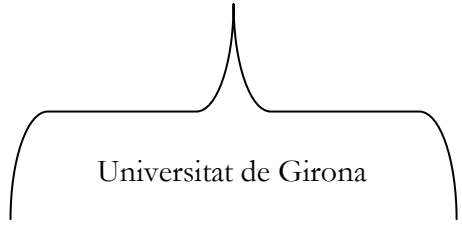


LA NARRATIVA JUVENIL
(CON UNAS REFLEXIONES
SOBRE LA NARRATIVA
JUVENIL ESPAÑOLA
ACTUAL)



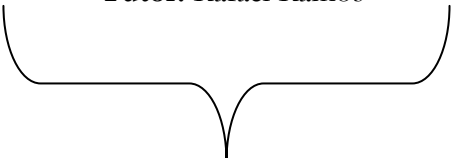
Universitat de Girona

**Grau en Llengua i literatura
espanyoles**

Treball Final de Grau

Alumne: Fátima Murillo Gómez

Tutor: Rafael Ramos



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. ¿QUÉ CONSIDERAMOS LITERATURA JUVENIL?	2
1.1. Definición de literatura infantil y literatura juvenil.....	2
1.2. El uso de los términos de literatura infantil y literatura juvenil en España	4
1.3. ¿Se pueden considerar literatura juvenil todas las obras destinadas a los jóvenes?	6
2.2. ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA LITERATURA JUVENIL Y ADAPTACIÓN DE LOS MISMOS AL PANORAMA ESPAÑOL	8
2.1. La estructura de la obra	8
2.2. El narrador	10
2.3. Los personajes y temas.....	13
2.4. El espacio.....	16
2.5. El diálogo y el lenguaje.....	16
2.6. Lo fantástico y el humor en la literatura juvenil.....	19
3. GENERALIDADES SOBRE LA NARRATIVA JUVENIL	22
3.1 “Bildungroman” y novela juvenil.....	22
3.2. Los protagonistas	24
3.3. La educación lectora de los jóvenes.....	26
4. EL MERCADO EDITORIAL	31
4.1. El mercado editorial y las tendencias de la literatura juvenil.....	31
4.2. Los paratextos en la literatura juvenil	33
4.3. El mercado editorial juvenil español actual	39
CONCLUSIÓN	42
BIBLIOGRAFÍA	43

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo he querido realizar un recorrido por la literatura juvenil española-centrándome en la narrativa- hasta la actualidad para saber las claves del éxito. Para hacerlo he dividido el trabajo en cinco apartados:

En primer lugar, es necesario explicar y determinar qué es la literatura juvenil y cómo se entiende en España. Las respuestas las encontraremos en la primera parte del trabajo.

En segundo lugar, una vez entendido el término “literatura juvenil”, doy paso a hablar sobre los elementos más importantes de este tipo de literatura, como la estructura de la novela, el narrador que se suele utilizar más en la narrativa juvenil, los personajes y temas más recurrentes, el espacio, el tipo de lenguaje y los géneros más recalcales.

En tercer lugar, incluyo una pequeña evolución de la literatura narrativa explicando, fundamentalmente, la evolución del género, así como la evolución de los protagonistas y los hábitos lectores de los jóvenes y adolescentes, y en este caso, haciendo referencia a España.

En cuarto lugar, nos encontraremos con el panorama del mercado editorial juvenil, su evolución y la explicación de los diferentes tipos de paratextos que podemos encontrar en la literatura juvenil, desde las portadas de las novelas hasta las campañas de marketing.

Por último, en la conclusión explico las diversas reflexiones que he llegado a cabo sobre la literatura juvenil y especialmente, sobre la narrativa juvenil española.

Para plasmar ese marco teórico sobre el panorama concreto de la literatura juvenil española me he servido fundamentalmente de tres obras que se han hecho acreedoras del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en España en diferentes años: *Morirás en Chafarinas*, de Fernando Lalana y premiada en 1991; *Días de Reyes Magos*, premiada en 2000 y del autor Emilio Pascual y *Palabras envenenadas*, de Maite Carranza y premiada en 2011. La cuarta novela que he elegido es *La chica invisible*, de Blue Jeans, publicada en 2018, puesto que es un gran ejemplo para explicar el uso de las tecnologías en la narrativa juvenil, entre otras razones.

1. ¿QUÉ CONSIDERAMOS LITERATURA JUVENIL?

1.1. Definición de literatura infantil y literatura juvenil

En primer lugar, para saber qué es la literatura juvenil, debemos definir el término. Para ello tenemos que diferenciar la literatura juvenil de la literatura infantil porque en muchas ocasiones los dos términos se utilizan como sinónimos. Buena muestra de ello son los Premios Nacionales de Literatura Infantil y Juvenil en España, que incluyen obras tanto de literatura infantil, como de literatura juvenil, como indica el propio nombre de los premios.

Los términos literatura infantil y literatura juvenil son una forma abreviada de “literatura infantil y juvenil”, como la llamó Petrini en su *Estudio crítico* (1981). Es decir, la literatura infantil se convirtió en un término genérico para hacer referencia a aquella parte de la literatura que no va destinada a los adultos y que pertenece al comienzo de la infancia y el fin de la juventud. Sin embargo, esta definición no es la que se suele utilizar actualmente. Es decir, como consecuencia del desarrollo de la teoría y críticas literarias aplicadas a la literatura infantil y juvenil podemos hablar de dos tipos de literaturas diferentes.

La literatura infantil, por un lado, es la literatura que coincide con la infancia del lector (aproximadamente de seis a doce años para la literatura escrita, ya que el contacto del lector con la literatura de transmisión oral puede comenzar mucho antes) y es imprescindible para la formación del lector porque corresponde a su periodo de formación más importante. El receptor de la literatura infantil es un lector que tiene muy pocos referentes literarios y, por lo tanto, absorbe todo lo que se incluye en la obra literaria.

La literatura juvenil, por otro lado, la podemos describir como “literatura de la adolescencia y de la juventud” teniendo en cuenta la edad del lector (el lector acaba de entrar en la adolescencia y tiene trece años aproximadamente o está a punto de salir de ella, con diez y siete años). Es decir, es la que se consume con la llegada de los cambios de la pubertad cuando el individuo en cuestión ya no es un niño, pero dista mucho de ser un adulto. A esta etapa pertenece un lector en formación al que no le interesan los textos literarios infantiles, como los cuentos. A diferencia de la literatura infantil, este lector ya está en formación y tiene ante sí múltiples referentes. A partir de los doce años las personas adquieren gradualmente la personalidad. Solo superada esta fase, que dura casi siempre hasta los catorce o quince años, las personas acceden al estadio de la maduración que les

permitirá el inicio de la lectura plena. Ahí podremos situar el paso de la adolescencia a la juventud, lo que en literatura sería el completo desarrollo del lector.

No obstante, la diferencia entre literatura infantil y juvenil no responde solo a una división cronológica y psicológica, sino que además hay otras diferencias temáticas, formales y de recepción que hay que tener en cuenta. Por ejemplo, en la literatura juvenil tienen cabida subgéneros de la literatura que no siempre son bien aceptados en la literatura adulta (a partir de los diez y ocho años), como la narrativa policíaca, sentimental o de terror, y que la literatura infantil no ha desarrollado o no lo ha hecho del todo. Como dijo Juan Cervera (1995:13), que avisó del peligro que supone considerar la literatura juvenil como una prolongación de la literatura infantil y de aplicarle la misma definición:

Decir que la literatura juvenil aborda los problemas específicamente juveniles supone recortar notablemente sus posibilidades y mantener al joven en su mundo; el joven posee un mundo de referencias mucho más amplio y complejo que el niño, vive una etapa de transición y la literatura juvenil debe proyectarle hacia el mundo real”.

Con esta afirmación podemos creer que no hay continuidad, progreso o desarrollo de la literatura infantil en la literatura juvenil. Cervera (1995:13) también indica que “El mundo joven” participa del “mundo real”, siempre desde su perspectiva de joven, lo que conlleva egocentrismo, búsqueda de modelos, liderazgo, oposición, riesgo, etc. Así pues, la literatura juvenil aborda los problemas del mundo y del joven.

También es importante apuntar que, si la literatura juvenil no mirara al joven con ojos de joven y con experiencia de adulto, nada le podría ofrecer al lector y, por lo tanto, no sería necesaria para el joven. Por ello, la literatura juvenil también se caracteriza por la búsqueda del ser y la vivencia del proceso de pasar de niño a adulto. Emili Teixidor (1995:12) considera que, aunque a partir de los doce años el niño puede acceder a muchas obras de primera línea, es decir, obras para adultos, no se puede suponer que esta capacidad la tengan todos los niños. Teixidor (1995:12) también explica que el hecho de que muchos adolescentes dejen de leer entre los doce y los trece años parece confirmar que el acceso a la literatura de adultos no siempre resulta fácil. Para hacer más fácil este trance, la literatura juvenil facilita este acceso, pero no sirve solo de puente. Es decir, el joven puede alternar la lectura de obras juveniles con obras para adultos.

En resumen, el lector joven necesita acercarse a la lectura desde posiciones diferentes a las del niño. Por ejemplo, la posibilidad de enfrentarse a la lectura de obras más complejas le exigirá un mayor esfuerzo de lectura, lo que está relacionado con el dominio expresivo y comprensivo de la lengua y con el desarrollo de su competencia lectora. Este asunto genera controversia, sobre todo en los momentos en que se eligen los corpus

escolares de lecturas para adolescentes y jóvenes, ya que se tiene que elegir entre los libros de fácil lectura y rápida empatía, por un lado; y el punto de vista que defiende la necesidad de no renunciar a que, a esas edades, se lean los clásicos, por muy difícil que resulte su lectura.

En definitiva, según explica Pedro C. Cerillo Torremocha (2005:213) los jóvenes deben enfrentarse a la lectura de textos que propongan “desafíos” lingüísticos, de modo que la lectura resulte estimulante, como textos que puedan despertar emociones, plantear preguntas, proponer retos intelectuales, aportar nuevos conocimientos y ayudarles a recorrer su itinerario de lectores competentes y literarios. En cualquier caso, es muy importante que las primeras lecturas de la adolescencia no sean superficiales ni demasiado fáciles, porque eso dificultará el paso a otras lecturas, ya no diferenciadas por la edad de sus destinatarios.

Por último, es importante destacar que podemos considerar la literatura juvenil como una literatura periférica al dirigirse expresamente a lectores de una edad determinada. Pero es cierto, también, que se trata de una literatura con una cierta independencia determinada, a diferencia de la literatura infantil, ya que en la literatura juvenil el mediador adulto¹ no tiene la importancia ni la influencia que tiene en la literatura infantil.

1.2. El uso de los términos de literatura infantil y literatura juvenil en España

En España, el uso del término “literatura juvenil” pareció generalizarse gracias a la revista *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)*. En el número setenta y dos de la revista, publicado en mayo de 1995 titulado *¿Literatura juvenil?* Emili Teixidor, Antonio Rodríguez Almodóvar, Andreu Martín, Víctor Moreno, Eduardo Aznar y Teresa Mañá hicieron diversas reflexiones sobre la literatura juvenil. Por ejemplo, se dijo que la literatura juvenil es un género que ayuda a afirmar la identidad del joven y a experimentar sin riesgo. Se afirma, al menos, la existencia de una “biblioteca fundamental para la adolescencia”, es decir, un listado de obras que son de agrado para el lector y que los profesores y/o los padres (mediadores) deben tener en cuenta. También se apoya fervientemente la existencia de muchas otras literaturas, como la literatura popular, frente a la imposición de obras clásicas, como el *Lazarillo* o el *Quijote*.

¹ El mediador es un intermediario que puede presentarse en distintos ámbitos y ser encarnado por distintas personas, como los padres o hermanos (en el ámbito familiar), los maestros (en el ámbito escolar), el bibliotecario y el librero. Los mediadores pueden proponer líneas de creación a los autores y pueden recomendar libros al receptor.

Ese debate inicial que se había desarrollado en la revista *CLIJ* tuvo su continuación en el número setenta y cinco de septiembre del mismo año, donde Juan Cervera (1995:12) redactó un artículo reflexionando y respondiendo a los planteamientos presentados. Cervera se había destacado por su defensa de la literatura infantil y sus estudios sobre la misma desde los años sesenta. Según Cervera, la literatura infantil no debe ser comprendida como una literatura carente de valores literarios.

Jaime García Padrino (1998:101) aceptó como evidente la existencia de un lector juvenil y no negó la existencia de una narrativa de juventud, pero, precisamente por eso, la consideró de un subgénero narrativo de la literatura y no una “literatura juvenil”:

Sin embargo, (...) un nuevo fenómeno ha ganado importancia en el actual mercado editorial que busca en los jóvenes sus naturales destinatarios: la llamada Literatura Juvenil. Se ha roto así el empleo de infantil como término abarcador de tan compleja realidad evolutiva como la comprendida hasta los 14 años, en favor de una particular identidad de esas otras creaciones específicas para la juventud.

Respecto al significado del adjetivo “infantil” o “juvenil”, tenemos que tener en cuenta que estos adjetivos involucran a todo lo que pertenece a la infancia (infantil), o a la juventud (juvenil). Por eso el adjetivo debe incluir tanto las obras escritas para niños o jóvenes como las obras escritas por ellos mismos, aunque este último caso no es muy común. Es decir, el calificativo “juvenil” debe referirse a quienes están formando su itinerario lector, que pueden coincidir o no con las edades que solemos reducir a esas etapas -como hemos comentado anteriormente-, entre otras razones porque a la misma edad dos personas pueden ofrecer niveles de maduración o intereses diferentes. Ambas posturas confluyen en la expresión del concepto como un conjunto universal (literatura) y como un subconjunto (cualquier división posible o necesaria para la creación o el estudio de la literatura, ya sea por lenguas o por receptores (infantiles, juveniles, etc.)) o cualquiera otra condición, de manera que cada uno de los elementos agrupados en cualquiera de los subconjuntos deben ser elementos que pertenezcan al conjunto universal “literatura”. Juan Cervera expone (1995:13):

No pertenecerían al subconjunto ningún elemento que no estuviera en el universal (condición selectora) y no podrían faltar ninguna de las modernas formas de expresión artístico literaria, incluyendo, por tanto, el cine (condición globalizadora) o cualquier otra que cumpliera también la primera condición.

Con esta reflexión, Juan Cervera realiza la diferencia entre literatura juvenil y literatura infantil, así como la importancia de otras formas de expresión, como el cine.

Es importante reiterar que la literatura juvenil no es un precedente de la literatura “general”, es decir, no es imprescindible para el receptor haberse nutrido de ella antes de

entrar en el mundo de la literatura, pero es un proceso que le facilitará referentes literarios, sentido del ritmo, gusto estético, y otros valiosos elementos para su formación literaria.

En definitiva, la literatura juvenil es un conjunto de manifestaciones literarias en diversos soportes que resulta recomendable en la formación del receptor adolescente o joven, que suele ser emitida por adultos y que generalmente está dirigida a receptores que están en la adolescencia o en la primera juventud. También puede ser simultaneada con la lectura de obras de la literatura infantil o de la literatura en general, según el momento del lector.

En resumen, los conjuntos “literatura infantil” o “literatura juvenil” pertenecen al conjunto universal “literatura”. Es decir, sus elementos tienen que ser elementos a su vez del conjunto de literatura, por lo que cualquier texto no literario no podría considerarse literatura infantil o juvenil.

1.3. ¿Se pueden considerar literatura juvenil todas las obras destinadas a los jóvenes?

Cabe destacar que el canal de difusión de la literatura es principalmente el libro, pero no lo es exclusivamente. La literatura de transmisión oral ocupa un lugar muy importante en la literatura infantil y no pierde totalmente su presencia en la literatura juvenil, como muestran algunos cuentos y leyendas tradicionales amorosas o terroríficas, por ejemplo. Así pues, se trata, en mayor medida, de narrativa; no obstante, existen también otros géneros, como la poesía y el teatro.

Cuando hablamos de literatura juvenil hay una cuestión que aparece irremediablemente. ¿Se pueden considerar literatura juvenil todas las obras destinadas a los jóvenes? Al iniciar el estudio de este trabajo surge la necesidad de determinar a qué tipo de obras nos referimos. Para discernir esta cuestión contamos, en el punto de partida y desde una perspectiva diacrónica, con cinco grupos de obras, según explica Antonio Moreno Verdulla (2006:23).

En el primer grupo se incluyen las obras, destinadas a los niños, y que son de carácter pedagógico y moralizador. Son obras que tienen una clara finalidad didáctica y aleccionadora. A este grupo pertenecen la mayor parte de las obras escritas antes del primer cuarto del siglo XX.

En el segundo grupo se incluyen las obras destinadas a los adultos, pero que los niños leen porque son seleccionadas por el educador (padres, profesores...) o son lecturas

obligatorias, como *El Quijote*. Estas obras, en la mayoría de los casos, quedan muy lejos de los intereses y gustos de los niños.

En el tercer grupo se incluyen las obras destinadas a los adultos, pero que los adolescentes han hecho suyas en determinados momentos por razones múltiples, como ediciones abreviadas, afinidad de los temas fantásticos o aventureros, etc. Se trata de obras como *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, *Oliver Twist* de Charles Dickens, *La Guerra de los Mundos* de H.G. Wells, *Tom Sawyer* de Mark Twain, etc.

El cuarto grupo corresponde a las obras de carácter literario escritas para jóvenes. Se trata de obras escritas expresamente para ser leídas por niños y jóvenes, como pueden ser *Un capitán de quince años* de Jules Verne, *La historia interminable* de Michael Ende, *Viernes o la vida Salvaje* de Michael Tournier, *El misterio Velázquez* de Eliacer Cansino, etc.

En el quinto y último grupo se incluyen las obras creadas por los niños o jóvenes. Esta modalidad es poco frecuente, pero existe entre los jóvenes. En realidad, las obras de jóvenes autores son obras de iniciación, de ensayo, pero que no suelen, salvo excepciones, llegar a ser distribuidas por medios ordinarios (impresión), sino de modo oral o por intercambio, por internet, etc.

En definitiva, de los cinco grupos de obras señaladas, solo el tercero y el cuarto pueden considerarse literatura juvenil, ya que ambos tienen en común el lector, considerando no como destinatario de las obras, sino como receptor de las mismas.

En conclusión, podemos afirmar que actualmente los términos “literatura infantil” y “literatura juvenil” van de la mano, a pesar de que se tratan de diferentes tipos de literatura. Así pues, ¿por qué todavía se habla de literatura infantil y literatura juvenil como un conjunto?

2. ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA LITERATURA JUVENIL Y ADAPTACIÓN DE LOS MISMOS AL PANORAMA ESPAÑOL

2.1. La estructura de la obra

Concebimos la literatura como un entretenimiento artístico hacia el lector, y que a su vez busca crear una competencia lingüística, narrativa etc. El autor es quien elige el vocabulario, construye las oraciones y los tiempos verbales adecuándose siempre al lector. Es decir, el autor tiene que tener en cuenta quién es el receptor de la obra, ya que no puede escribir igual para un niño que para un adolescente o que para un adulto. En referencia a la literatura juvenil, el texto debe dirigirse a un lector que está formando sus competencias. Así pues, la estructura narrativa, los tiempos verbales, el narrador, los personajes, el espacio y el contexto deben adecuarse al lector.

En este capítulo trataré los diferentes elementos que se incluyen en la narración de una obra juvenil, como la sucesión de acontecimientos, la unidad temática y la unidad de acción, la causalidad, etc.

Según Jean Michael Adam (1992: 45), una obra juvenil tiene diversos elementos. Para empezar, las sucesiones de acontecimientos nos hacen ver que el tiempo de la obra avanza y que durante la sucesión de acontecimientos los estados de ánimo de los personajes cambian, por ejemplo, de la pobreza a la riqueza. Esto nos lleva a hablar de la unidad de acción, que es el proceso integrador que parte de una situación inicial y llega a una situación final. Por último, la intriga se crea a través de las relaciones causales entre los acontecimientos. Aunque lo habitual es que se expliciten estas secuencias narrativas, puede ser que alguna de ellas no aparezca. Por ejemplo, la situación inicial se hace imprescindible en muchas de las novelas del siglo XIX pero en la actualidad muchas narraciones la obvian porque los personajes y sus circunstancias son ya conocidos por el lector, haciendo así innecesaria su presencia, dado que lo pudieran contar es evidente.

LLuch (2003) cita a Ottevaere-van-Praag (2000: 140), que propone tres categorías para una obra juvenil. En la primera categoría entrarían las narraciones en las que el final supone un retorno al punto de partida y la permanencia del equilibrio inicial, aunque es enriquecido por las aventuras ocurridas durante la narración. En la segunda categoría se incluye el final, que es una vuelta al punto de partida, pero el protagonista no es el mismo porque ha encontrado un nuevo equilibrio y, por lo tanto, el punto de partida tiene ahora unas bases diferentes. Esta categoría nos lleva a la tercera, en la que el final no vuelve al

punto de partida, porque para romper con los conflictos y angustias del inicio de la historia, el protagonista tiene que romper con su miedo y el retorno es imposible porque ya no encontrará la identidad que ha dejado atrás. Es el caso del protagonista de *Morirás en Chafarinas*, obra de Fernando Lalana (1990), pues evoluciona desde el principio de la novela hasta el final. Es decir, el protagonista se ve involucrado en una aventura que le hace cambiar y combatir contra sus miedos.

Según explica Cerrillo (2001:89-90) son frecuentes las estructuras de corte repetitivo. Es decir, las estructuras pueden verse afectadas por la enumeración de elementos que conlleva una ordenación, a veces caótica, de elementos de todo tipo, como personajes, acciones o lugares. También es importante el encadenamiento, ya que el final de una oración aparece repetido al principio de la siguiente o el final de una acción se reproduce en el inicio de la siguiente. Por último, podemos encontrar estructuras binarias, que consisten en dos voces que desarrollan la acción a través de diálogos o por la repetición de dos acciones similares relacionadas por causalidad.

Respecto al tiempo verbal, la imagen del tiempo creada por la ficción literaria varía en cada época y en cada corriente estética. En la situación inicial, el tiempo verbal predominante es el imperfecto con el valor descriptivo propio de los inicios del relato. La inflexión narrativa que se produce en el paso a la segunda secuencia se señala con un marcador temporal del tipo “un día” acompañado por un cambio de tiempo verbal: el pretérito, que tiene un carácter déictico y sirve de referencia para el resto de los tiempos en la narración.

La situación inicial aparece en la primera página y los verbos utilizados en imperfecto describen la situación del protagonista. La segunda secuencia comienza en la página siguiente con un marcador temporal en el inicio del párrafo, como “una mañana”. A partir de la segunda secuencia, la introducción del pretérito marca el devenir de la acción, de manera que se establece una relación icónica entre el tiempo de la historia y el relato. Los órdenes de los pretéritos del relato marcan el orden en el que ocurren los hechos. Cada nuevo pretérito introduce un punto nuevo de referencia que es subsiguiente del marcado por el pretérito anterior y hace avanzar el tiempo según una progresión lineal. Así pues, el imperfecto tiene un valor diferente del que tenía en la situación inicial, ya que ahora se comporta como un presente del pasado, a diferencia del pretérito pluscuamperfecto, que se comporta como un pasado del pasado, es decir, marca un tiempo anterior al del antecedente.

Una vez iniciada la narración de los hechos, los marcadores temporales del tipo: “mañana, dos días más tarde” irán marcando el transcurrir temporal. A menudo aparecen en el inicio de párrafo como una buena ayuda para la lectura, ya que pueden mostrar tanto el inicio de la acción, el devenir temporal o la cantidad de tiempo que transcurre. Una secuencia de perfecto reproduce un orden lineal de los acontecimientos y crea el efecto de encontrarnos delante de un testimonio directo de los hechos, de un testimonio que ve y que participa, ya que es habitual que la fórmula narrativa sea la de: yo + perfecto.

Los marcadores temporales funcionan como ayudas didácticas que facilitan la comprensión del texto indicando no solo que hay un cambio temporal, sino que también precisa la distancia que hay entre el relato primero (el tiempo del narrador) y el punto en el cual se sitúa. Estas ayudas también pueden tomar forma de títulos de capítulos o de inicio de capítulo marcando, por ejemplo, la diferencia temporal con el capítulo anterior. Así, los títulos pueden también situar los hechos temporalmente tomando como el punto de referencia central del relato. Por ejemplo, en *La chica invisible* los títulos nos indican la referencia temporal, como “Viernes, 19 de mayo de 2017” (Blue Jeans 2018: p.13) o “Sábado, 20 de mayo de 2017” (Blue Jeans, 2018: 36). En esta obra el autor juega con los flashbacks, así que los títulos de los capítulos ayudan al lector a saber en qué punto de la narración se encuentra.

Si el escritor quiere conseguir determinados recursos estilísticos, usa tiempos verbales diferentes, es decir, introduce cambios a partir del modelo. La competencia lingüística y discursiva permite reconocer el uso de un tiempo verbal diferente del modelo y valorar los efectos estilísticos que aporta el uso de una opción no habitual.

2.2. El narrador

El tipo de narrador que encontramos varía según la época y según el género. Por ejemplo, en el siglo XIX el narrador más común era el omnisciente, que lo conocía todo sobre la historia y los personajes. También es la única voz narrativa y fuente de información que da paso en la actualidad a nuevas tipologías que permiten conocer la voz de los personajes que exponen sus emociones y pensamientos. Este narrador también pone el foco fuera de la narración y alumbra hechos y pensamientos de los personajes, conoce su pasado y su futuro. Es decir, puede avanzar pistas de aquello que ocurrirá para interesar al lector, esconder hechos que solo al final dará a conocer y jugar con la materia narrativa que conoce para establecer el ritmo adecuado.

Otras veces, el narrador pone el foco en los ojos de uno de los personajes, así que muestra todo lo que él ve y como él lo ve. El lector percibe la realidad literaria a partir de la posición que ocupa este personaje respecto a los demás. A menudo este personaje tiene la misma edad que el hipotético lector. Un ejemplo muy claro lo encontramos en *Días de Reyes Magos* (Emilio Pascual, 1990: 15):

A los ocho años supe que los Reyes Magos no existían. Me quedé un poco perplejo y desamparado. No fue agradable, porque entonces comprendí que el Árbol del Conocimiento es fuente de toda inquietud y pesadumbre.

El uso de un lenguaje más próximo al lector imita a menudo el argot de algunos grupos adolescentes. Según la tipología que establece Garrido (1993: 4), basándose en Genette (1989) diferenciamos entre voz narrativa y persona gramatical porque cuando hablamos de narrador nos referimos al modo de presentar el universo narrativo. Se establecen dos niveles: el de modo narrativo y el de la voz. El primer nivel tiene que ver con la cantidad de información que posee el narrador y el punto de vista que adopta para contarla.

Por otro lado, el relato no focalizado es aquel en que el narrador posee todo el saber, disfruta de la omnisciencia y no delega ninguna de sus funciones. En el relato focalizado externamente, a diferencia del anterior, el narrador tiene una mayor restricción del saber y debería limitarse a informar sobre los actos y las palabras que él puede captar a través de los sentidos. Es el llamado “narrador objetivo” porque se vuelve invisible y los hechos se presentan con la objetividad y la frialdad de un registro mecánico. Por último, en el relato focalizado internamente, el punto de observación se sitúa en el interior del personaje para percibir el universo representado a través de sus ojos, como podemos observar en *Palabras envenenadas* (Maite Carranza, 2011: 11), cuando narra Bárbara Molina:

El día de mi decimonoveno cumpleaños fue como cualquier otro. Sabía, claro que lo sabía, que era un año mayor, pero me daba lo mismo porque el balance de los trescientos sesenta y cinco días que tenía que celebrar era exactamente igual a los trescientos sesenta y cinco días correspondientes al año anterior. O sea, prescindible. A pesar de todo, intenté buscar la parte positiva y llegué a la conclusión de que valía la pena cumplir años porque, como mínimo, recibiría un regalo.

La categoría de la voz narrativa se hace necesaria para descifrar quién cuenta y la perspectiva que adopta. Hay dos posibilidades: el narrador ausente de la historia que cuenta y el narrador presente como personaje en la historia que cuenta. El narrador ausente de la historia que cuenta lo encontramos en *La chica invisible*, de Blue Jeans (2018: 14):

Aurora abre uno de los cajones de la cómoda en la que su madre guarda el maquillaje. Necesita un pintalabios que no sea de un color demasiado intenso. No le agrada pintarse, pero aquella tarde de viernes es especial.

Por último, la función ideológica se fundamenta en la evolución que el narrador hace de la acción o de los personajes a través de comentarios, la manera de focalizar la información narrativa o la simple elección de palabras. Por ejemplo, puede guiar el tiempo de lectura que el lector realizará, orientar la simpatía o antipatía hacia un determinado personaje o unas determinadas actitudes y mostrar una determinada información desde el punto de vista de un solo personaje.

En muchos textos actuales el ritmo satisface las necesidades de un lector acostumbrado al ritmo marcado por las series televisivas y el cine. El narrador puede acelerar o ralentizar el tiempo del relato a través de cuatro movimientos narrativos:

El primer movimiento es la pausa, el movimiento que desacelera el ritmo del relato. La forma básica es la descripción, que además de romper el tiempo, introduce una modalidad discursiva diferente. El segundo procedimiento es el de la digresión reflexiva. Los comentarios o análisis del narrador también detienen la acción a través de un discurso valorativo o abstracto donde se expresa claramente la subjetividad.

El segundo movimiento es la escena, que crea la sensación de una igualdad entre la historia y el relato. Es decir, entre los hechos que se narran y la manera de narrarlos. A través de la escena se incorporan anacronías, que son digresiones del orden cronológico.

El tercer movimiento es el sumario. El sumario acelera el ritmo narrativo a través de la síntesis o la concentración de los hechos: es decir, el narrador o un personaje resume lo acontecido. Genette (1989: 153) comenta que a finales del siglo XIX el sumario fue una transición más corriente entre dos escenas, de manera que el ritmo de estas obras se define por la alternancia entre el sumario y la escena. Es un importante recurso de economía narrativa porque permite condensar mucha información y hacer avanzar aumentando la velocidad.

La elipsis es el último movimiento. La elipsis hace progresar el tiempo silenciando un período de tiempo que se sobreentiende, por tanto, dejan de narrarse determinados episodios de la narración. A la vez, la elipsis actúa como unión entre dos escenas que se separan por un tiempo.

2.3. Los personajes y temas

Entendemos como personaje al actante o el actor provisto de una serie de rasgos que lo individualizan. Así, el término “personaje” remite a las características semánticas, mientras que el de “actor” lo hace a las estructurales. El personaje se caracteriza por una serie de rasgos, también llamados atributos, semas o adjetivos calificativos. Estos rasgos adquieren unidad y justifican su comportamiento y las relaciones que establece con el resto de personajes, que son relativamente estables y en ocasiones pueden cambiar a medida que avanza la acción.

La caracterización del personaje se realiza, en primer lugar, a través de un nombre propio al que se le asignan los rasgos. De esta manera la caracterización del personaje puede incluir su nombre a partir del cual se le conoce, sus atributos físicos y/o psicológicos, su aparición frecuente o en momentos de especial relevancia, su presencia en solitario o en compañía de otros personajes y la caracterización determinada por el género. Un ejemplo sería el protagonista de *Días de Reyes Magos*: Ulises, o como le suelen llamar, Uli. La elección del nombre del protagonista no es casualidad, ya que Uli se ve inmerso en una aventura, como Ulises, protagonista de la *Odisea*. Es el caso también de su amiga Calipso, o como también la suelen llamar, Cali.

Toda esta información la construye el lector a través de los datos que aparecen a lo largo de la narración y que pueden proceder de manera individual o combinada de diferentes factores, como la presentación directa en boca del personaje a través de un nombre que puede tener un valor denotativo o connotativo. Otros datos son a través de los otros personajes cuando hablan de él o de las relaciones que mantienen con él, a través de los comentarios del narrador y a través de las acciones que realiza.

Podemos diferenciar tres paradigmas de personajes: el personaje estático frente al dinámico, el personaje plano frente al redondo y el personaje individual frente al personaje colectivo. El personaje estático, por un lado, es aquel que mantiene sus pocos atributos constantes a lo largo de la trama, a diferencia del personaje dinámico, cuyos atributos experimentan cambios. El personaje plano, en cambio, está construido en torno a una sola idea y paradigma de una virtud o un defecto, hecho que no ocurre con el personaje redondo, que es definido por la complejidad y la capacidad para sorprender al lector continuamente. Por último, en el personaje individual lo habitual es que nos encontremos con un individuo, aunque es posible que el personaje colectivo, el segundo caso, sea un grupo que funciona como un solo personaje, a diferencia del primero.

Dado que la literatura infantil y juvenil, mayoritariamente, plantea obras reducidas que siguen la trayectoria del protagonista, es fácil descubrir los roles funcionales (actante o actor) que cumplen los personajes y que podríamos resumir en los siguientes: el protagonista, en torno al que gira toda la acción; el antagonista, que representa la fuerza contraria al anterior; el objeto, la necesidad, el deseo, el temor que mueve la acción y el destinatario o beneficiario de la acción, que a veces es identificado con el protagonista y el ayudante del protagonista. En el caso de *La chica invisible*, puesto que Julia es la protagonista de la novela y en torno a ella gira la acción, a diferencia de Cidraque, por ejemplo, de *Morirás en Chafarinas*, ya que, a pesar de ser el compañero del protagonista, acaba siendo su antagonista.

Uno de los rasgos característicos de la narrativa infantil y juvenil es que el protagonista suele clasificarse en la misma franja de edad de quien lee. Incluso el protagonista de una novela de adultos suele ser un adulto, así que no es de extrañar que el de una novela juvenil sea, casi siempre, un adolescente. De la misma manera, los álbumes y los libros para pre lectores, para primeros lectores o para lectores avanzados suelen estar protagonizados por niños que representan la misma edad que sus lectores reales. Es el caso de Bárbara, la protagonista de *Palabras envenenadas*, o de Julia, protagonista *La chica invisible* y sus compañeros de clase.

De esta coincidencia se desprende también que el mundo que reflejan, preferentemente, es el que ven, conocen y padecen los protagonistas y los lectores. Los problemas, las inquietudes, los deseos, las limitaciones y las potencialidades de tales personajes son también, lógicamente, los que podíamos esperar en personas de esa misma edad, en sus lectores previstos.

Respecto a otros géneros destinados al público juvenil, podemos distinguir entre la novela de la vida real, la novela histórica, la novela de ciencia ficción y la novela policíaca. Los temas suelen ser variados. En primer lugar, nos encontramos con la vida y la muerte. Algunos de los personajes literarios tienen en la adolescencia, como puede ocurrir en la vida real, los primeros contactos con la muerte que irrumpe de manera dura en la vida de los jóvenes. La muerte fue un punto de inflexión para Uli, protagonista de *Días de Reyes Magos*, ya que la muerte ocurrió de manera abrupta. Al final de la novela, Uli, después de veinte años, cuenta cuánto le impactó el fallecimiento de su padre (Emilio Pascual, 1990: 158):

Dicen que el cielo está arriba, tal vez porque Jesús de Nazaret ascendió desde un monte y el barón Cósmico Piovasco de Rondó subió desde los árboles. Yo sé que está abajo, porque mi padre descendió a los cielos desde los oscuros túneles del metro.

Seguidamente tenemos que hablar de la amistad, ya que en la adolescencia es desinteresada, capaz de sacrificios y de verdadera entrega. Supone un refugio seguro para los adolescentes. La amistad es, sin duda, el tema que aparece en todas las obras que comento: Uli y Calipso (*Días de Reyes Magos*) Bárbara y Eva (*Palabras envenenadas*) y Julia y Emilio (*La chica invisible*).

Otro tema tan importante como la amistad es el amor, que aparece con toda su fuerza en todas las obras. Podemos observar cómo el protagonista de *Morirás en Chafarinas* se enamora de Elisa, la mujer del capitán Contreras. Este amor es un ejemplo de amor prohibido, a diferencia del amor que siente Nuria Solís por su hija Bárbara (*Palabras envenenadas*), que es un amor de madre capaz de superar cualquier obstáculo.

La disconformidad consigo mismo del personaje y la búsqueda de respuesta es un tema recurrente en la literatura juvenil, ya que las respuestas a las cuestiones que se plantean los jóvenes pueden aparecer en la propia literatura. Es el caso de Uli (*Días de Reyes Magos*), que nos relata cómo logró encontrarse a sí mismo a través de los libros que le regalaban “sus Reyes Magos”, es decir, a través de la literatura.

No nos podemos olvidar, tampoco, del estudio y de los centros de enseñanza. Resulta lógico que en estas novelas los institutos, academias y centros de enseñanza sean importantes porque es donde se mueven los jóvenes muchas horas al día. Las relaciones entre alumnos y profesores aparecen bien dibujadas y a menudo hay una cierta crítica al sistema educativo, aunque también se presentan modelos de profesores con vocación. Por ejemplo, el escenario recurrente en *La chica invisible* es el instituto. Los personajes que se mueven alrededor de la protagonista, aparte de sus padres, son compañeros suyos de clase y profesores. En este último caso, como ya he comentado anteriormente, las relaciones entre alumnos y profesores están muy presentes. También lo podemos encontrar en *Palabras envenenadas*, por ejemplo, con Jesús López, el profesor de historia de Bárbara.

Solo queda comentar que son muchos los temas y aspectos que aparecen en la literatura juvenil y que preocupan a los adolescentes. Por ejemplo, no son infrecuentes las reflexiones en torno a Dios o al por qué de la existencia. También encontramos muchos momentos de rebeldía, críticas hacia la sociedad, etc.

En resumen, la literatura puede, mediante la identificación con los personajes, ayudar al lector joven a orientarlo, a hacer que vaya asumiendo su “yo” y que se integre a su entorno a la vez que aprende a conocerlo y a valorarse a sí mismo.

2.4. El espacio

Bajtín (1989: 237) propone el término “cronotopo” para referirse a las relaciones del espacio con el tiempo, constituyendo las coordenadas donde ocurren y se entrelazan las acciones y los personajes, y elevando el espacio y el tiempo a la condición de protagonistas de la estructura narrativa. Los espacios pueden mostrarse detallada o vagamente, pueden sobreentenderse creyendo que son conocidos o cercanos al lector, mostrados mediante una descripción o a través de lo que ocurre en ellos.

La construcción de un relato implica la creación de mundos alternativos al objetivo, son los llamados “mundos posibles”. Cada “mundo posible” establece una imagen de la realidad que se construye de acuerdo con las instrucciones que funcionan en el mundo extraliterario y le permiten al autor crearlo y al lector entenderlo. Cada universo de ficción constituye una serie de hechos, de personajes, de estados o de ideas cuya existencia se mantiene al margen de los criterios de verdadero o falso, o de posible o imposible que funcionan en la realidad porque la ficción posee su propio estatus.

Albaladejo (1986: 15) propone tres modelos de mundo posible y puede ser que en un relato convivan los tres. Será el lector quien establecerá el modelo del mundo.

El primer modelo corresponde a los mundos cuyas reglas son las del mundo real que existe objetivamente. El autor elabora unas estructuras que son parte del mundo real, aunque sean falsas; entran en esta categoría los relatos no ficcionales, de carácter histórico, periodístico o científico.

El segundo modelo corresponde a la ficción verosímil. Los mundos creados tienden a parecerse al mundo objetivo porque, aunque las reglas que lo construyen no son de él, se han construido de acuerdo a las suyas, y, por tanto, se parecen; entrarían en este apartado la mayoría de las producciones literarias.

El tercer y último modelo es el ficcional no verosímil. Se trata de mundos cuya existencia solo es posible en el ámbito mental, en el de la fantasía. Corresponde a modelos de mundo cuyas reglas no son del mundo objetivo ni similares.

2.5. El diálogo y el lenguaje

La literatura juvenil, igual que la literatura infantil, es sobre todo una narración de hechos y de palabras, y en mucha menor medida un relato de pensamientos o sentimientos donde tienen cabida las digresiones del narrador o de los personajes. Principalmente se

cuenta qué hacen y dicen los personajes a través del discurso directo. Es decir, el tipo de relato predominante es aquel en que el narrador cuenta qué ocurre y qué se dice, pero no lo que se piensa o lo que se siente. Esta manera de contar dota de la rapidez que, parece ser, el relato actual necesita. Según Genette (1989: 228-229), en el relato de palabras podemos distinguir tres categorías:

En la primera categoría se incluye un discurso contado o narrativizado. El narrador cuenta lo que dicen los personajes de manera que puede manipular más palabras y crear una mayor distancia, pero también puede contar mayor información en menos palabras.

La segunda categoría se corresponde con el discurso transpuesto. El narrador introduce el discurso a través de una oración subordinada condensando, integrando aquello que se dice. El estilo indirecto no da la garantía de fidelidad literal a las palabras que realmente pronunció el personaje, porque la presencia del narrador se nota demasiado.

En la tercera categoría se incluye el discurso restituido o directo. Esta es la forma más mimética porque el narrador finge que cede la palabra a su personaje. El narrador se limita a introducir el discurso del personaje para crear la sensación de que se expresa libremente, así se establecen dos niveles: el del narrador y el de los personajes, que se traducen en dos niveles de lenguaje.

Teóricamente, los dos niveles del discurso deberían crear dos niveles de dialectos sociales. Es decir, mientras los personajes utilizan un lenguaje informal y en ocasiones vulgar, plagado de giros², el narrador, por el contrario, debería utilizar un nivel formal, elaborado y propio de textos literarios. Por ejemplo, los personajes de *La chica invisible* (Blue Jeans, 2018: 146) hablan continuamente de manera informal y en muchas ocasiones de manera vulgar: “-Joder. Lo que me faltaba -murmura Emilio. Se da la vuelta y decide esperar a que escampe la lluvia”.

En la actualidad, son mayoritarios los textos dialógicos que hacen avanzar la acción porque, sobre todo, tienen la finalidad de contar hechos, ya que los diferentes turnos de palabras, a veces con forma de preguntas y respuestas, hacen progresar la intriga. Estos diálogos tienen otras características, como las que se describen a continuación, según dice Bobes (1992: 124).

En primer lugar, dado que buena parte de las narraciones sitúan la acción en un momento del pasado, a través del diálogo se introducen los hechos en presente con el uso de deícticos personales, espaciales y temporales (yo, aquí, ahora) y el predominio de

² Dado que la mayoría de los personajes tienen una edad similar al lector, el uso del discurso directo permite la imitación del argot utilizado por el lector.

tiempos verbales situados en el eje temporal del presente (presente de indicativo, pretérito imperfecto, futuro y pretérito perfecto).

En segundo lugar, liberan al narrador de dar opinión porque el diálogo permite ceder la valoración al personaje a través de la alta frecuencia de señales axiológicas, como sustantivos y verbos marcados positivamente o negativamente, adjetivos de valor, distribución intencional de la frase para destacar el término valorativo, etc.

En tercer lugar, dan la sensación de realidad y de que el personaje esté presente a través de índices de dirección al receptor, como frases interrogativas, exhortativas, y exclamativa con las que se requiere el conocimiento, la acción o la atención del interlocutor y el modo imperativo, debido a la relación interactiva, cara a cara que se establece con el diálogo.

En cuarto y último lugar, dada la edad y los conocimientos del receptor, el diálogo permite el uso relativamente frecuente del metalenguaje, pues es fácil rectificar, aclarar y matizar sobre la marcha al hablar en directo y precisar lo necesario cuando se observa que el interlocutor no ha entendido o no necesita más información.

Lógicamente, la utilización constante y mayoritaria del diálogo reduce la distancia con el lector, creando una ficción de relación directa, de presencia del lector en el texto porque introduce la perspectiva del personaje. La distancia se reduce, y por lo tanto, la identificación es mayor cuando el personaje tiene una edad similar al lector. La perspectiva adoptada y el lenguaje imitan a los del lector y se finge hablar y mirar el mundo como ellos.

Nash (1990) afirma que leemos las convenciones de la narrativa popular de manera similar a como leemos un mapa que designa una ruta y unos pocos paisajes fácilmente reconocibles. Esta manera de leer tiene una consecuencia clara: es predecible, por lo que podemos leerla rápidamente moviéndonos con seguridad entre los paisajes porque sabemos que la dirección que elegimos es la correcta. Esto es lo que ocurre en una parte importante de las narraciones infantiles y juveniles más comerciales, y que se leen a menudo sin dar el salto cualitativo a textos de mayor profundidad.

Respecto a las narraciones populares o comerciales, estas se construyen en tres niveles preferenciales: el diálogo, la descripción y el narrador. El diálogo, que es mayoritario, es el que ocupa toda la narración introduciendo el idiolecto del personaje y con él, el del lector creando formas de identificación con el texto.

La descripción de caracteres, ambientes, acciones, emociones o sensaciones pocas veces aparecen en pasajes extensos, sino que se acoplan a lo largo de la narración a través de pocas palabras, como una especie de mosaico. Las formas de introducir la descripción

son a través de pequeñas secuencias que ocasionalmente pueden aparecer al inicio del relato o en pasajes cortos capsulados en el curso de los diálogos con forma de adverbio.

El narrador, cuya función es relacionar ambos niveles, como ya hemos explicado en el capítulo anterior, ve muy reducido su espacio, y presenta habitualmente una perspectiva modal o temporal. Se sitúa en el tiempo del pasado narrando hechos acontecidos en un pasado próximo al protagonista o es el mismo protagonista de los hechos el que los narra.

2.6. Lo fantástico y el humor en la literatura juvenil

La presencia de lo fantástico en la literatura infantil y juvenil a partir de los años sesenta, con un predominio indiscutible a partir de los años setenta, es más que evidente. El interés por lo fantástico que se ha desvelado a partir del fenómeno *Harry Potter* y el fenómeno *El señor de los anillos*, y también con todas las formas y derivaciones de la fantasía heroica relacionada con los juegos de rol, juegos de ordenador y videoconsolas ha condicionado a la literatura juvenil que hoy conocemos.

El estudio de Rosa Taberno y José Domingo Dueñas (2004: 221-294) pone de manifiesto la casi inevitable presencia de un componente aleccionador en la literatura juvenil de creación española, que propone, o trata de proponer, modelos de conducta, referencias válidas para el lector, experiencias reconocibles que le ayuden en su problemático tránsito hacia el mundo adulto. Frente a esto, señalan también la realidad de un tipo de obras que no se proponen enseñar. Son muchas menos, pero aquí se situarían, entre otras, las que “amplían los parámetros de lo real por medio de la fantasía”, según sus propias palabras, mediante esa forma de fantasía que consiste en introducir lo insólito en lo cotidiano: “dejar constancia de la insuficiencia de la dominada realidad y de la conveniencia de adentrarse en el universo no tan evidente de los anhelos, las fantasías, las obsesiones, los sueños, los mitos, etc.” (Rosa Taberno y José Domingo Dueñas, 2004:277).

En este marco debemos plantearnos el humor o lo cómico en la actual literatura para niños y jóvenes: su presencia, sus formas, sus procedimientos y su identidad. Y lo primero que se advierte es la gran diferencia que existe entre la literatura infantil y la juvenil. Mientras en la primera el humor está presente de manera abrumadora, sea cual sea el tipo de libro, la edad del lector, el género o la intención, en la narrativa juvenil ocurre lo contrario y encontramos muy escasamente manifestaciones humorísticas para una edad que, a juzgar por la literatura que se escribe para ella, está dominada por el conflicto.

A partir de esta primera mirada general, podemos observar con más detalle las formas y procedimientos a que recurren los autores que escriben para un lector modelo adolescente. Observando el panorama de la literatura infantil y juvenil actual, encontramos que se privilegian ciertas formas de humor en relación con el humor para adultos y también en relación con la edad de los receptores.

En principio, se pueden distinguir dos grandes formas de construir el humor y lo cómico, dos formas de expresar esa actitud ante las cosas y esa ruptura de lo esperable en qué consiste el humor. Suelen emplearse los términos “humor de situación” y “humor verbal” para designar estas dos formas, aunque no son términos que incluyan todo lo que puede ser susceptible de tratamiento humorístico.

El humor de situación es el que proyecta este mecanismo de juego, ruptura o desfase con las conversaciones, las peripecias que ocurren o los personajes, en su carácter o en su conducta. Este humor nos hace ver la realidad desde perspectivas inéditas, a veces distorsionada, incongruente o absurda. Es una mirada que subvierte el orden natural de las cosas, que rompe las leyes del mundo o escucha. Esta mirada provocadora y distinta no deja de ser, en la mayor parte de los casos, una especie de “rebelión” contra lo establecido, contra las normas y el principio de autoridad.

Desde este planteamiento del humor en el contenido, se pueden emplear toda una gama de procedimientos que, al producir resultados diferentes, se adecua también de distinta manera a las circunstancias de la recepción, entre ellas la edad.

El absurdo, la ruptura de la lógica en situaciones y personajes, junto con un tratamiento también absurdo del lenguaje y su lógica, es lo que constituye el “nonsense”³, género anglosajón por excelencia que tiene su mejor representación en *Alicia en el país de las maravillas*. Otra forma de humor de situación es la parodia, o imitación burlesca de alguien (sus gestos, actitudes, manera de hablar...) o algo (instituciones sociales o educativas, convenciones sociales, obras literarias, géneros). La parodia está muy cercana a la desmitificación, porque se le despoja de sus atributos de autoridad, prestigio o excepcionalidad. Según los casos se le presenta desde una nueva óptica y se le coloca a ras de suelo, a la misma altura que el lector.

En la literatura infantil y juvenil son especialmente frecuentes algunos tipos de parodias y desmitificaciones, en particular las de géneros literarios y cuentos tradicionales. La parodia de un género, o un subgénero, se hace utilizando su propio código para dar la vuelta a los personajes, ambientes o situaciones que lo definen. En cuanto a la parodia y

³ Género literario que busca generar juegos de palabras que trasgreden las formas comunes de la sintaxis y de la semántica. Los juegos, pues, resultan extraños, humorísticos y absurdos.

desmitificación de los cuentos populares es bastante frecuente, puesto que se apoya en un producto literario que se supone bien conocido. Es obvio que los efectos humorísticos solo son posibles sobre el previo conocimiento de lo parodiado. Los cuentos reescritos de Roald Dalh son algunos ejemplos de este tipo de humor que se apoya, sobre todo, en los anacronismos.

Otra forma de humor basada en el contenido es la caricatura y la ridiculización. La caricatura en una deformación de la realidad a base de exagerar o hiperbolizar alguno de sus rasgos característicos. Esto significa tomar a broma el modelo, o sea, de nuevo desmitificar por la desfiguración. La caricatura utiliza como recurso la exageración y la hipérbole, y provoca una imagen de la realidad que causa risa por su distorsión.

Hablemos ahora del humor que se basa en un tratamiento determinado de la forma de decir, como el lenguaje, repeticiones, dobles sentidos, contrastes y toda clase de estrategias para producir la ruptura de lo esperable. El juego con el lenguaje ha sido siempre una de las más importantes fuentes de comicidad en la poesía, en el teatro (sobre todo en el teatro breve) y también en la narrativa. Pero no hay que olvidar que se requiere un suficiente dominio del lenguaje, tanto en quien produce el humor, que tiene que conocer las múltiples posibilidades de sonidos, sentidos y combinaciones lingüísticas, como en quien lo recibe.

En general, es difícil hablar de obras humorísticas para adolescentes: son muy pocas las que están planteadas en su totalidad desde esta perspectiva. Lo más habitual es encontrar recursos humorísticos en obras de los más diversos temas y géneros. La pregunta que queda en el aire, sin embargo, es por qué el humor tiene estos momentos tan poca consideración y tan poca presencia en los gustos y en las publicaciones para adolescentes.

3. GENERALIDADES SOBRE LA NARRATIVA JUVENIL

3.1 “Bildungsroman” y novela juvenil

Al ser la adolescencia un período de transición entre la infancia y la madurez, muchas de las obras destinadas a adolescentes hablan de ese tránsito que llevará al protagonista a madurar. Son, por ello, “bildungsromans”⁴, novelas de formación, de aprendizaje o de autoformación.

Lo que caracteriza a las novelas de formación es que tratan acerca de procesos. Antes que otra temática, estas novelas presentan la evolución de un personaje desde su infancia o adolescencia hasta llegar al umbral de la vida adulta. El tema de la obra es, pues, la evolución del protagonista. Es el caso de *Días de Reyes Magos*, de Emilio Pascual, ya que el protagonista nos cuenta sus andanzas de la juventud cuando ya es adulto. Evidentemente, dentro de este concepto caben muchos matices, como distintos tipos de novela de formación: la “Künstlerroman” (muestra el desarrollo de un artista), la “Erziehungsroman” (se refiere al proceso educativo) y la “Entwicklungsroman” (describe el proceso de crecimiento global de una persona, no sólo el educativo o cultural). El ejemplo más famoso de la novela de formación es *Wilhelm Meister*, de Goethe (1796). Pero hay muchas otras obras a las que puede aplicarse el concepto, como: *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust o *La montaña mágica*, de Thomas Mann. Como podemos observar, estas obras han pertenecido en algún momento al sistema de literatura infantil y juvenil, bien dirigidas directamente a un público infantil y/o juvenil, bien a un lector adulto, o indiferenciado, aunque preferentemente leídas, con posterioridad a su publicación, por niños y adolescentes.

Respecto a los personajes, la novela de formación se focaliza sobre un personaje central, que tiene un carácter esencialmente pasivo, pues es sujeto de una transformación no causada por él mismo, sino por las circunstancias en que vive. Consigue así madurar, hecho que afecta a todas las esferas de su personalidad: física, emocional, intelectual y moral.

Por otro lado, el antagonista es, sustancialmente, la propia sociedad percibida como una escuela de la vida. El proceso de maduración es el objetivo de la narración y por ello la narración termina cuando el proceso se ha cumplido. Es importante comentar que existe

⁴ “Bildungsroman” es un término en alemán que hace referencia a las obras que hablan del paso de la infancia a la madurez, también conocidas como novelas de aprendizaje. Su característica común es la evolución del personaje, la construcción de su personalidad y la idea del protagonista como un héroe que tiene que superar obstáculos y afrontar riesgos.

un evidente distanciamiento entre la perspectiva del narrador y la del protagonismo, así que el punto de vista y la voz, sea en primera o en tercera persona, están caracterizados por una actitud irónica hacia el protagonista inexperto. A parte, los personajes secundarios cumplen funciones fijas: son educadores que sirven como mediadores e intérpretes del conflicto entre individuo y sociedad.

La novela de formación presenta, pues, un conflicto entre el mundo y el individuo. El proceso se resuelve con el triunfo de la sociedad, puesto que el protagonista termina integrado en ella, razones que harían distinguir la novela de formación de otros géneros en los que se presenta un proceso formativo como la novela biográfica, que tiene objetivos más amplios. También, la novela de formación tiene un fuerte componente didáctico. Es decir, su verdadero objetivo es la educación del lector, al que se instruye por medio de la educación del protagonista. No obstante, el resultado narrativo pretende buscar el equilibrio entre la instrucción y la peripecia. Los objetivos de estos nuevos procesos de formación, a menudo marcados por una evidente finalidad didáctica, son la inserción social (la amistad y aceptación por el grupo), el éxito amoroso, la sensibilización, la toma de conciencia y el éxito académico. Sin embargo, otras muchas novelas presentan a los lectores previstos otros modelos de vida, otras preocupaciones. Los conflictos que viven algunos personajes son mucho más elementales, y tienen que ver con la simple supervivencia, con la superación de los prejuicios y la consecución del amor.

En general, todos los rasgos apuntados se encuentran claramente en la novela juvenil actual, y algo menos en la novela clásica de aventuras, donde el ingrediente de la peripecia y la aventura cobran mayor importancia que el propósito didáctico. La mayor parte de la clásica novela de aventuras es, de hecho, novela de formación, con un protagonista que, enfrentado a una serie de peripecias, termina reconociéndose y siendo reconocido por los demás como alguien distinto del que era, alguien mejor. Lo que puede ocurrir en este caso es que las peripecias se impongan sobre lo demás, impidiendo que percibamos que, antes que una sucesión de situaciones apuradas o peligrosas, la novela relata un aprendizaje para la vida y, también, la búsqueda y el hallazgo de un sentido a la propia existencia, a la posición del individuo en el mundo. Se trata, pues, de un proceso de perfeccionamiento, que puede apreciarse desde *Robinson Crusoe* a *Harry Potter*, por poner dos ejemplos distanciados en el tiempo.

Podríamos decir que es precisamente esta estructura formativa la que se ha convertido en uno de los más claros rasgos distintivos de la novela dirigida o leída por un público juvenil, como ya advertía Juan Cervera (1991: 120), y ello vale para muchos clásicos

juveniles, es decir, para la novela (más habitualmente de aventuras) que se ha asociado desde siempre a la juventud, pero, muy especialmente, ha de aplicarse a las novelas juveniles actuales. Está claro que entre unas y otras, los clásicos y las novelas juveniles de hoy hay grandes diferencias. En primer lugar, en la intención, en el destinatario o lector provisto. Y en segundo lugar, en los temas, los personajes, los recursos narrativos, las referencias, el estilo y el lenguaje usado por los personajes, que no solo hablan ahora de forma distinta a como lo haría un personaje del siglo XIX, sino que incluso incorporan en su habla la jerga juvenil, el disfemismo y el taco.

Claro está que, si la literatura juvenil ha cambiado, también se han producido cambios en las aventuras formativas. En el caso de la novela clásica de aventuras, esta ha recorrido todos los espacios posibles en busca de aventuras: tierras exóticas o poco conocidas (África, América, Oceanía), lugares ficticios (ciencia-ficción, alta fantasía, utopías y anti utopías), espacios simbólicos y espacios urbanos (novela detectivesca y policíaca). Sus héroes no son necesariamente jóvenes y adolescentes, aunque algunas veces sí, como en *Capitanes intrépidos*, de Ruyard Kipling, *Un capitán de quince años*, de Julio Verne o *La isla del tesoro*, de Stevenson. Muchas novelas de aventuras tienen como protagonistas a un joven bastante mayor que los lectores previstos por las novelas juveniles de hoy. El conflicto, en estas novelas clásicas, tiene un carácter universal. Es decir, el placer de la aventura, la simple supervivencia o la lucha contra la injusticia no es crucial la edad del protagonista, tenga la edad que tenga.

En resumen, las novelas juveniles urbanas recorren una temática propia, que es inseparable ahora de la novela juvenil actual, como la droga-dicción, la anorexia, la violencia callejera, los abusos sexuales, el fracaso escolar y el acoso escolar. Si el conflicto en las novelas clásicas era universal y elemental, en las actuales novelas encontramos conflictos específicos y centrados en la población juvenil. Los procesos de maduración poco tiene que ver ya con la supervivencia en un mundo hostil, sino más bien con la conquista de la autoestima en un mundo también hostil, pero por otras razones, alcanzándose como premio el éxito académico, el éxito social y el éxito amoroso.

3.2. Los protagonistas

El esquema de la novela de formación puede tener algunas consecuencias respecto a la a la tipología de los personajes. La atención preferente al proceso madurativo de un

joven o de un adolescente hace que, en este tipo de obras el sujeto y el destinatario de la acción sean coincidentes. Es decir, el héroe es, también, el principal beneficiario de la acción. La maduración o el éxito repercuten antes que nada en el protagonista, al contrario de lo que ocurre con el esquema clásico de la narración épica, donde el triunfo del héroe repercute en la solución de la carencia inicial, que afecta a su país, su pueblo o su familia. En la novela de formación hay un triunfo del individuo sobre el mundo, o sobre sí mismo.

Por otro lado, al narrarse un proceso de cambio, estos personajes cambian de opinión, dudan y, finalmente, se convierten en personajes diferentes de lo que eran, no como los personajes rectilíneos o planos, que se comportan siempre de la misma manera, sin fisuras. En realidad, la complicación de estos personajes es tan sólo aparente, puesto que las incertidumbres iniciales se resuelven siempre punto por punto: la inseguridad se torna seguridad, la autoestima se recupera, la carencia se salda con la reparación necesaria: el amor correspondido, el respeto y aceptación de los compañeros. El resultado del proceso es ya un adulto o un proyecto de adulto, y ese personaje final es, evidentemente, un personaje rectilíneo, plano, del que no se espera a partir de ese momento una contradicción o complejidad.

Los personajes más ricos e interesantes suelen ser, por el contrario, los antagonistas, o los héroes inquietantes, que contienen cierta turbiedad. Son seres imperfectos, irónicos o simplemente desgraciados. Los antagonistas y villanos son necesarios para que el protagonista elija el camino correcto y encuentre algo a lo que oponerse. Representan la injusticia y ayudan al héroe a distinguir entre el mal y el bien para poder elegir este último. Suele ocurrir, efectivamente, que resulten tan interesantes o más que los héroes.

Entre los personajes secundarios tienen cierta importancia, especialmente en las novelas que narran algún tipo de proceso perfeccionamiento, los auxiliares. En las novelas de formación hay una figura que es crucial para el desarrollo de la historia y el proceso de maduración: un guía, más experimentado, o más idóneo, que sirve de ejemplo al adolescente y que lo ayuda a encontrar su camino. En muchas novelas actuales, el adolescente queda fascinado, a menudo después de un desencuentro inicial, por la personalidad de personas cercanas: un abuelo o abuela, un padre (*Días de Reyes Magos*), un maestro o alguien que enseña no por oficio sino por vocación. Suelen ser personajes singulares, a veces marginados o solitarios, razón por la que el héroe, que pasa ratos en su compañía, queda caracterizado como alguien distinto de los que lo rodean, más bondadoso, sensible y curioso.

Puesto que las novelas juveniles son narraciones que tienden a la brevedad, y en ellas predomina la narración sobre la descripción, con cada vez menores intervenciones del narrador, los cambios que afectan al protagonistas son mostrados más relatados gracias a la caracterización mediante la acción y el diálogo, pero también mediante otros recursos económicos, que nos permiten asomarnos al pensamiento de algún personaje o del propio protagonista.

Respecto al narrador, aunque se trate de un narrador externo a la historia, el clásico narrador en tercera persona puede permitir que surja, en medio de la narración, el pensamiento del protagonista mediante el recurso al estilo indirecto libre. Cada vez es más frecuente que se abandone el narrador que lo sabe todo, hasta lo más insignificante de sus personajes y se permita que otra voz u otras voces suenen en la novela. Se trata, pues, de reducir la participación de un narrador externo, que lo sabe todo sobre la historia y usar como punto de vista el de uno o varios personajes, distinguiéndose así entre quién habla (el narrador) y quién ve.

En otros casos, el narrador omnisciente desaparece, dejando que un personaje o el mismo protagonista cuenten su historia. Cualquiera de estos dos últimos podría ser un narrador no fidedigno, hecho que obliga al lector a recomponer la historia. El flujo de la conciencia puede ser uno de los recursos que mejor reflejan la caótica visión de uno de estos narradores. En muchas ocasiones, la voz y el verbalismo incontenible del protagonista se imponen sobre la propia organización del material narrativo, dando la impresión de fragmentación. Evidentemente, uno de los objetivos de estos textos es el de reproducir el lenguaje oral, dando la impresión de que estamos ante una charla espontánea, aunque en ocasiones se presente la narración como el resultado de las anotaciones de un diario.

La focalización sobre el protagonista o sobre otros personajes adolescentes permite dar cuenta del proceso, pero en muchas ocasiones puede ser un pretexto para que adulto reflexione sobre el adolescente, o, por el contrario, para reflexionar humorísticamente sobre el mundo adulto. El protagonista adolescente parece ser, antes que nada, unos ojos nuevos con que mirar el mundo.

3.3. La educación lectora de los jóvenes

La educación tiene mucha relevancia respecto a los hábitos lectores de los jóvenes. Es decir, actualmente el joven lector está influenciado por dos factores principales: la familia y la escuela.

Por un lado, el entorno familiar acostumbra a intervenir conscientemente en la educación lectora de sus hijos durante los primeros años de la infancia. Así pues, los niños que conviven en familias donde la lectura forma parte de la cotidianidad (comprar y regalar libros como costumbre, leer habitualmente y hablar sobre las lecturas) inician el aprendizaje de la lectura partiendo de ventajas de comprensión, y también tienen más posibilidades de incorporar el hábito de leer en su etapa adolescente y adulta. No obstante, todavía hay familias donde el libro como lectura de ocio tiene poca presencia, y donde se asocia únicamente a los deberes escolares. La poca tradición de compartir la lectura tiene que ver, posiblemente, con la manca de formación y de preparación de los adultos, por la poca tradición escolar y por la ausencia de espacios de conversación sobre los textos. Poco a poco la familia va perdiendo el papel de mediador entre sus hijos y los libros a medida que pasan los años, y este hecho se da en todos los tipos de contextos sociales. En este sentido, según Mireia Manresa (2013:94), comenta que Robine (2000) ha categorizado las actitudes y actuaciones familiares que pueden dificultar la aproximación a la lectura durante la edad adolescente en varios factores.

En primer lugar, un factor es la hostilidad alrededor de la lectura no recomendada por la escuela. Aquí se incluyen aquellos entornos familiares en que se considera la lectura una pérdida de tiempo. En segundo lugar, la indiferencia delante de la lectura literaria: aquellas familias que no hacen nunca referencia a la lectura porque creen que solo es una actividad académica. Y en tercer y último lugar, la restricción autoritaria. Es decir, algunas familias que reaccionan a la lectura imponiéndose a cuotas determinadas, con afirmaciones como: “tienes que leer más libros en vez de ver a los amigos”. Muchos jóvenes son forzados a leer determinadas páginas o determinados libros a través de acciones de los familiares, como la compra de los libros sin dejar elegir a los adolescentes y la interferencia crítica en la elección de elegir los gustos de sus hijos. La familia, pues, puede alentar o inhibir el deseo de leer de los adolescentes.

Por el otro lado, la escuela es el entorno que planifica intencionalmente sus actuaciones. Es decir, la escuela es quien decide las lecturas obligatorias o las lecturas recomendadas. Por último, hace falta comentar otro agente de socialización que cada vez tiene más importancia en las prácticas lectoras de los jóvenes. Es el caso de internet, protagonista que ha ido tomando la dimensión colectiva de la lectura durante la última década.

Para adquirir los hábitos de lectura es necesario que los jóvenes tengan la oportunidad de leer de manera autónoma, más allá de las tareas escolares, y para poderlo

hacer tienen que tener el acceso fácil a los textos. El hecho de que la actividad lectora no sea un hábito natural entre las opciones de ocio de los adultos puede influir en la preferencia de los jóvenes por otras distracciones en su tiempo libre.

La voluntad de traspasar el hábito de leer a los niños y jóvenes de la institución educativa es un hecho relativamente reciente en nuestro sistema escolar. A partir de la década de los setenta, después de la promulgación de la Ley General de Educación, el eje historicista con que se había enfocado la enseñanza de la literatura empieza a perder bastante importancia para pasar el relevo al análisis textual. Es en este momento cuando se produce un giro en los objetivos de la enseñanza literaria. Por primera vez el texto pasa a ser el centro de las prácticas escolares a través de la instauración del comentario de texto como práctica educativa habitual.

A principios de los noventa, con la ley LOGSE (1990) y el alargamiento de la escolaridad obligatoria hasta los dieciséis años, se produce otro giro que afecta a la selección y a la función de las obras literarias a secundaria. Así pues, se situaron las obras literarias en el marco de la promoción de los hábitos lectores con la intención de que toda la población escolarizada aumentase la frecuencia lectora de textos literarios. Des de esta perspectiva, la elección de textos proponía acercar a los jóvenes a la actividad lectora a través de las lecturas obligatorias trimestrales. Durante unos años (mitad de los años noventa hasta finales de la primera década del siglo XXI) la sociedad debatió sobre si la escuela tenía que centrarse en el objetivo de potenciar los hábitos o si, contrariamente, este era un objetivo que se escapaba de sus competencias. A partir de este momento se fue configurando la tendencia de incluir los dos objetivos en las programaciones escolares: formar lectores competentes capaces de interpretar textos y colaborar en la extensión de la lectura como práctica social y autónoma.

Por lo tanto, la escuela tiene que encontrar la manera de traspasar el ámbito académico para impregnar el espacio personal de lectura. Para ello tiene que tener en cuenta no solo el funcionamiento de la lectura, sino también la percepción del joven sobre las obras literarias escolares. Así pues, la escuela tiene que encontrar el equilibrio entre la voluntad de fomentar el hábito de leer y la obligación de formar lectores competentes y críticos que sean capaces de interpretar textos completos.

Es importante comentar que se establece un claro distanciamiento entre la lectura personal y la lectura escolar que tiene que ver, principalmente con tres factores. En el primer factor se incluyen las preferencias lectoras personales. A menudo los textos que los jóvenes elijen para leer en su tiempo libro son muy diferentes de los que se programan en la

escuela. A más a más, sus preferencias personales no entran a formar parte de las conversaciones literarias en las aulas.

En el segundo factor se incluyen las habilidades lectoras adquiridas fuera de las aulas. El lector juvenil lee más textos no literarios que literarios. Los textos literarios que se leen tienden a seguir unos mismos patrones narrativos. Este hecho provoca ciertas dificultades y reticencias delante de las propuestas de lecturas canónicas en las aulas.

En el tercer factor se incluye la experiencia lectora. Lo que marca más la distancia entre la escuela y el mundo personal del adolescente es la manera encararse a los textos. El acceso fácil a los textos y la posibilidad de leer de manera constante son algunos de los factores que contribuyen de manera clara a la creación de los hábitos lectores.

A parte incitar al joven a que lea, hay otras formas de lectura, como el establecimiento de una única lectura para todo el alumnado, que se situaría en el ámbito de la lectura guiada para tratar las obras en profundidad. Responde a la voluntad de resaltar algunas de las características, de tratar algún aspecto determinado o de fomentar la lectura compartida a través del diálogo y las discusiones literarias. La lectura libre, en cambio, permite al alumnado elegir los libros individualmente e intenta reproducir, en definitiva, la práctica social de la lectura más habitual y los rituales de lectura personales.

La selección de textos, en cambio, va dirigida a cumplir la función de atender a los hábitos lectores de la población escolarizada. Para ello tiene que tener en cuenta el bagaje personal de los jóvenes para construir puentes, establecer itinerarios de progreso y para captar a los jóvenes que no leen fuera de la escuela. Es de suma importancia que la selección de textos sea la adecuada para que el joven no se desanime y aprenda a valorar la lectura.

Los docentes, desde la ampliación de la escolaridad obligatoria, tienen que hacer frente al repto de ofrecer textos para un amplio abanico de tipos de lectores, provenientes de contextos donde el escrito tiene un protagonista muy variado. Con esta realidad, la selección de textos escolares se mueve entre dos riesgos: el de provocar el estancamiento del lector y el de crear un distanciamiento excesivo entre las habilidades lectoras previas y lo que se propone leer al instituto. Es importante comentar que elegir textos demasiados parecidos a los que los jóvenes están acostumbrados a leer produce el estancamiento de la lectura por parte de los jóvenes. Mireia Manresa (2013:69) cita a Egoff (citado por Kearney, 1989):

Un libro más bien pobre incide sobre un niño y le hace retroceder uno o dos pasos; uno mediocre incide sobre él, pero le deja donde estaba. Un buen libro promueve su toma de conciencia respecto a las posibilidades que le ofrece la vida, a la universalidad de la existencia, y el despertar de sus

reacciones. La mediocridad hecha libros le ofrece, en cambio, tan solo lugares comunes y los puntos de vista derivados de ello.

En el otro extremo, los textos demasiados distanciados de sus experiencias llevan a la incomprensión y, por lo tanto, a la desmotivación lectora, concepto de “regresión lectora”, al cual se han referido Cerrillo y Senís (2005). Es decir, la inexistencia de competencia literaria por la incapacidad de comprender un texto.

En resumen, la actividad lectora no se mantiene estática durante la vida. Y precisamente en la adolescencia es cuando fluctúa de manera más importante.

4. EL MERCADO EDITORIAL

4.1. El mercado editorial y las tendencias de la literatura juvenil

El mercado del libro juvenil es muy cambiante: las modas marcan las tendencias de la literatura que se edita para jóvenes, finalizando con la misma facilidad con que aparecen. En general, es frecuente en ella el libro *best seller*, en donde son perceptibles ciertas características que hacen que esta literatura sea repetitiva y predecible. Son característicos, por ejemplo, el uso de un lenguaje simplista, impreciso y a veces ilógico, o la escritura de las historias pensando en su continuidad como sagas o series. A estas sagas habría que añadir la notable presencia de protagonistas con las mismas edades que los lectores, que frecuentan los mismos ambientes y que sufren parecidos problemas. Las editoriales que lanzan colecciones específicas para lectores adolescentes y jóvenes buscan así una rápida identificación con ellos. Lo que sucede es que, con el fin de ser leídos por ese público joven, a veces algunos escritores, y más algunos editores, prefieren libros sencillos, incluso repetitivos a libros más elaborados, pues así están convencidos de vender más ejemplares.

Es imprescindible destacar el precedente de *El guardián entre el centeno*, de J.D Salinger, cuya aparición en 1951 provocó un verdadero impacto en la sociedad estadounidense, convirtiéndose enseguida en un verdadero clásico contemporáneo de la literatura juvenil universal. Posiblemente a partir de la publicación de este libro la literatura juvenil se desprendió de los corsés que impedían que en ella se trataran ciertos temas.

Los temas de la literatura juvenil son variados, como hemos ido comentado, iguales que los géneros de este tipo de literatura. Por ejemplo, la fantasía ha tenido mucho éxito a raíz de *Harry Potter* y la nueva vida de *El señor de los anillos*, hecho que ha provocado que el mercado editorial haya visto en esta literatura un filón casi inagotable, existiendo ejemplos de todo tipo, casi siempre presentados en formatos de sagas o series, de gran éxito entre adolescentes y jóvenes. Son un ejemplo: *Crepúsculo* (de Stephenie Meyer), *Juego de tronos* (de George R. Martin) o *Loba* (de Verónica Murguía), galardonada con el Premio Gran Angular en 2013.

Habría que preguntarse la razón por la que esta literatura, ciertamente más comercial, tiene hoy tanta fama entre el público lector adolescente. La respuesta es que quizá ayuda a “leer el mundo” de manera más abierta, es decir, con más posibilidades interpretativas, o quizá también porque es una literatura a la que el lector accede

directamente, por decisión propia, sin necesidad de la mediación de un adulto que le sugiera, recomiende o elija la lectura.

Otro género que está muy presente en la literatura juvenil es el género de aventuras. Esta narrativa, que siempre había tenido un público lector adulto, pasó a ser lectura juvenil en el siglo XIX, primero en la Inglaterra victoriana y luego con la obra del francés Julio Verne. El precedente está en el siglo XVIII con el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Los protagonistas adolescentes hablan en primera persona, se incluyen recorridos iniciáticos que conducen a lugares exóticos o, al menos, ajenos a la realidad de las que se parte y tienen una estructura secuenciada en capítulos, que se incluyen la presencia de riesgos y la tendencia a finales positivos. No obstante, si no contextualizamos *Robinson Crusoe* (editado en 1719), leeremos la historia de las aventuras que vive un náufrago inglés durante veinte ocho años en una remota isla en la desembocadura del Orinoco. Pero si la contextualizamos, leeremos el pensamiento de un hombre de su época por medio de largas y tediosas reflexiones filosóficas. Es decir, es importante entender bien la obra que se está leyendo, y en este caso los docentes tienen un papel muy importante, ya que son los encargados de enseñar a leer y a entender lo que se está leyendo. Con todo esto, podríamos decir que los jóvenes se han sentido atraídos por la vida en lugares diferentes o en tiempos desconocidos, así como por las aventuras que les ayudan a escapar de la cotidianidad.

Si seguimos hablando de los géneros más importantes de la literatura juvenil no nos podemos olvidar del género amoroso. Este tipo de género suele introducirse en novelas con argumentos románticos y protagonistas adolescentes, como el público al que se dirigen. El éxito de esta tendencia, que cobra fuerza a principios del siglo XXI, está bastante ligado al aumento de las páginas webs y los blogs sobre lecturas juveniles que, en muchos casos, realizan los propios lectores. Sí es cierto que las editoriales han encontrado en estas novelas para adolescentes un público lector al que intentan fidelizar con continuas novedades, como *¡Buenos días, princesa!* de Blue Jeans o con campañas de marketing muy bien pensadas, como la titulada “Enamocciate” para leer a Federico Moccia.

Según Lluich (1999: 24-27) la literatura juvenil más comercial suele proponer un “lector modelo”, que se identifica con el lector real, siendo ese uno de los factores principales de la empatía que tienen esos libros con los lectores a quienes se dirigen. Ese “lector modelo” condiciona de algún modo la producción editorial, pues la fidelización de adolescentes y jóvenes es un rasgo que las editoriales buscan en colecciones y series. Lo que sucede es que ese “lector modelo” también condiciona la recepción de la obra literaria, pues los lectores adolescentes, al ser un público lector en formación, reciben textos según

sea su competencia lingüística y según estén desarrollados sus valores, sus ideas, y, sobre todo, su intertexto lector y su capacidad para la ficción.

Respecto a los intereses de los adolescentes, estos son variados y abarcan, entre otros, aspectos éticos, religiosos, artísticos, musicales, familiares y sociales. En esta etapa se dan las crisis de independencia y la amistad se convierte en uno de los pilares básicos del adolescente. Muchos de los escritores orientan su talento a plasmar historias dedicadas a los jóvenes, al público adolescente, que demuestran un buen conocimiento y comprensión de sus problemas y emociones. De esta manera el lector se siente identificado con lo que está leyendo (con los protagonistas, los escenarios, etc.).

La literatura juvenil española ofrece, en la actualidad, un buen número de colecciones y de títulos que escogen al personaje adolescente como protagonista. Claros ejemplos son los libros que hemos ido comentando a lo largo del trabajo, como *Morirás en Chafarinas*, *Días de Reyes Magos*, *Palabras envenenadas* y *La chica invisible*. Todas estas novelas tienen como protagonista a un/a joven con la que el lector puede identificarse fácilmente.

Siempre hay lugar para una nueva tecnología, aunque al final el libro quede algo así como la “tierra firme”, el referente al que todo el mundo puede acudir. El “merchandising” de las grandes compañías de la ficción promueve una diversidad de formatos y lenguajes, como el DVD, el cómic, la novela gráfica, el videojuego y el libro. Se puede decir que los diferentes discursos no entran en competencia directa, sino que más bien son vasos comunicantes, como se ha visto en éxitos recientes del tipo de “Resident Evil”: lo que fue un videojuego de gran popularidad, pasó al formato de película, y luego, se ha extendido su difusión al vídeo y a una serie de novelas en forma de saga. De este modo, la lectura ya no puede concebirse solo como el lector sentado frente a un libro, sino que la lectura puede proyectarse hacia muy diferentes soportes, canales y lenguajes.

En resumen, la existencia específica de una literatura juvenil está condicionada por el mercado editorial que, como otros mercados (ropa, música, actividades de ocio) se dirige expresamente a los jóvenes, ya que ve en ellos a potenciales clientes.

4.2. Los paratextos en la literatura juvenil

Las tendencias en la actualidad en la presentación de los libros se pueden apreciar en diferentes elementos, como cubiertas con dibujos con colores fuertes y oscuros, que ayuden a la sensación de misterio. Como hemos visto, las portadas son un elemento crucial para atraer la atención del lector a la presentación y el formato de las obras, así como su

localización en un lugar visible. No es relevante el tamaño del libro, pero es una cuestión importante para un editor, porque a esta edad la mayor parte de los libros se venderán por “prescripción”, es decir, por recomendación. Es una cuestión difícil, porque los criterios de quienes se ven implicados (profesores o tutores/alumnos) son bastante distintos, y a veces opuestos.

Gemma Lluch (2003: 36) basándose en Gérard Genette (1982) define el paratexto como “un elemento que ayuda al lector a introducirse en la lectura facilitando las primeras instrucciones sobre el contenido del libro”. Es decir, son elementos que influyen a los lectores a la hora de leer una determinada obra. Según Genette (1982) y Lluch (2003: 36) los paratextos no son los textos escritos que acompañan al libro en sí (prólogos, dedicatorias...), sino que también pueden ser las ilustraciones, el número de páginas o la tipografía escogida. Los paratextos son, también, los catálogos (que se dirigen mayoritariamente a los profesores), los foros de lectores y las propuestas didácticas.

En primer lugar, los prescriptores (profesores, padres, tutores...) ven los libros como un instrumento de enseñanza más que como un mero placer. Ven, también, una oportunidad de fomentar las destrezas lectoras (y por eso les importa mucho la forma literaria) y una ayuda a la formación del individuo a través de los valores que la literatura aporta. Los prescriptores fomentan en los alumnos el gusto por la lectura y la decisión de ellos es esencial por su repercusión en las ventas. En consecuencia, el editor tiene que contar con ellos.

En segundo lugar, los alumnos, jóvenes o adolescentes tienen que encontrar en la lectura los temas que les interesen, y para ellos necesitan que estos temas estén presentados de un modo que no se los haga inabordables. Los temas que les interesan siguen siendo los eternos, como hemos ido comentado: la comprensión de uno mismo, las emociones, la aventura etc., y todos se reducen a un tema principal: el afianzamiento de la propia personalidad. Otros temas que también interesan a los jóvenes, como lo terrible que es no dominar el crecimiento del propio cuerpo, la orfandad que procura el romper el vínculo con los padres, la necesidad de disponer de un código ético propio no basado en la autoridad de otros (adultos), puede tratarse bajo el ropaje del realismo, de la fantasía, de la aventura, del humor o de la historia. Es decir, varían los géneros, pero el fondo permanece.

En cuanto al estilo, ya sabemos cómo debe ser: rápido (influido por la televisión) y sintético (influido por las TIC⁵ y el móvil). Un editor, al seleccionar sus lecturas, incluso las no prescriptivas, tiene muy en cuenta al profesor: sabe que tendrá buena aceptación un

⁵ Tecnologías de la Información y las Comunicaciones.

tema como la guerra civil, el diálogo de civilizaciones, los problemas de la adolescencia etc. No obstante, tener en cuenta a los alumnos es esencial. No nos olvidemos que al fin y al cabo la literatura juvenil va dirigida a los jóvenes.

Respecto a los foros de lectores, estos son utilizados por los lectores para que puedan opinar y recomendar los libros. En este lugar, también podríamos incluir los blogs de internet y las reseñas que se publican en diversas plataformas, como *YouTube*. Este tipo de paratextos influye mucho en los posibles lectores, ya que los jóvenes se sienten incitados a leer una determinada obra porque la ha recomendado cierta persona importante para ellos.

Otro paratexto muy importante es la colección, que indica al lector el género de los textos que publica y la edad recomendada. El editor necesita identificar la colección con diversos elementos, como el formato del libro. En este caso, el formato del libro varía según las edades del lector, igual que el número de páginas, pues a menudo los libros de la misma colección tienen un número similar de páginas. Gracias al éxito de la saga de *Harry Potter* las obras dirigidas al público juvenil superaron las cien páginas, número similar a los *best sellers* dirigidos a los adultos. Así pues, podríamos concluir que gracias a *Harry Potter* los jóvenes ya no se asustan delante de una obra de más de cien páginas.

La cubierta, sus colores, el lomo y los anagramas son, también, paratextos, puesto que aparecen en todas las colecciones. Respecto a la cubierta, podríamos decir que es el paratexto que más información ofrece, ya que es lo primero que ve el comprador. La cubierta acumula diversas informaciones: el título, el nombre del autor, la ilustración, el anagrama de la colección y la editorial. A menudo, la ilustración que aparece en la cubierta representa la parte central de la narración, como el protagonista de la obra o una escena importante.

El lomo, por otro lado, funciona como identificador de la colección, ya que dada la disposición que tienen los libros en las librerías, es otro elemento que ve enseguida el comprador. Por ejemplo, todas las obras que hemos ido comentando a lo largo del trabajo (*Morirás en Chafarinas*, *Días de Reyes Magos*, *Palabras envenenadas* y *La chica invisible*) tienen un lomo llamativo y muy entendible. De los cuatro libros podríamos recalcar el lomo de *Palabras envenenadas* y *La chica invisible* porque el título está escrito en mayúsculas y con una tipografía impactante. A su vez, en el caso de *La chica invisible*, los libros de Blue Jeans ya tienen una tipografía que se repite en todas sus colecciones y resulta muy llamativa: el título de la obra en mayúscula y de color azul, que resalta con el nombre del autor, en mayúsculas y en blanco. Todo ello ayuda al lector a reconocer la colección enseguida.

La tipografía, además, varía según la edad del lector. Así, no encontraremos la misma tipografía en libros infantiles que en libros juveniles. En este último caso, la tipografía de las obras suele ser clara y con un tamaño no muy pequeño, ya que los editores se tienen que preocupar de mantener un mismo campo visual en todas las páginas.

Con todo esto, la finalidad del editor es crear una identidad material y visual que sea reconocible por los lectores para así incitar al lector a comprar el libro y conseguir fidelizarlo a la colección.

Respecto a los paratextos dentro del libro, Lluch (2003: 41) nos habla del título de la narración, el título del capítulo, las dedicatorias y la ilustración.

En primer lugar, el título de la obra se dirige directamente al comprador y cumple diversas funciones. La primera función es la identificación, puesto que el libro adquiere identidad propia a partir del título. La segunda función es la descripción porque aporta información sobre la temática o el género del texto. La última función es la connotativa, ya que es la función que se encarga de seducir al comprador.

En segundo lugar, el título del capítulo puede funcionar como hipótesis interpretativas sobre el argumento porque puede resumir en frases claves el argumento de la obra o puede avanzar hechos importantes de la acción. Por ejemplo, la mayoría de los capítulos de *Morirás en Chafarinas* tienen como título un personaje, lo que ya nos anuncia que aparecerá en dicho capítulo. El título del capítulo también puede señalar el orden de los hechos de manera que al lector le sea más fácil la lectura, como por ejemplo, el capítulo uno de *La chica invisible*: “Viernes, 19 de mayo de 2017”. Como explica Lluch (2003: 41), el título del capítulo “siempre funcionará como una señal orientadora que ayuda a la reconstrucción del significado y facilita notablemente la comprensión de los textos”.

En tercer lugar, en la literatura juvenil los prólogos y los epílogos normalmente se utilizan para que el autor tenga la oportunidad de dar algunas claves para la lectura. En *Palabras envenenadas* la autora nos presenta los sentimientos de la protagonista sin contextualizarlos ni dar más pistas. Así pues, el prólogo funciona como un pequeño resumen de lo que encontraremos en la novela.

También podríamos incluir en este apartado las dedicatorias, ya que el autor las escribe para dar las gracias o recordar a diversas personas-habitualmente a su círculo familiar-por ayudarlo a realizar el libro. De las cuatro obras escogidas para entender mejor todo lo explicado en el trabajo, solo en *Palabras envenenadas* y *La chica invisible* aparece una dedicatoria. En el primer caso, la autora, aparte de los agradecimientos, incluye datos reales y verídicos sobre el tema central de la obra (Maite Carranza, 2011: 253):

Como mínimo un 20% de la población en España ha sufrido abusos sexuales infantiles, a pesar de que en muchos casos no hayan salido nunca a la luz. La sensibilización y la prevención son las únicas herramientas que tenemos para combatir la ignorancia y el miedo y para ayudar a recuperar la memoria de los que la han perdido.

VICKY BERNADET

Presidenta de la Fundación Vicky Bernadet de Barcelona

En el segundo caso, Blue Jeans agradece el soporte que recibe, sobre todo, de sus lectores y los incita a que den su opinión en sus diversas redes sociales y a que sigan leyendo sus obras (Blue Jeans, 2018: 537):

Quiero comenzar esta parte del libro, tan importante para mí, dándole las gracias a todo el que se ha comprado esta novela y la ha leído con ilusión, con dudas, por curiosidad, con miedo, con expectativas, por fidelidad... Te haya gustado más o menos, pienses que lo he hecho mejor o peor que en anteriores novelas o sea la primera vez o no que llegas a una de mis historias. A todos por igual os estoy agradecido.

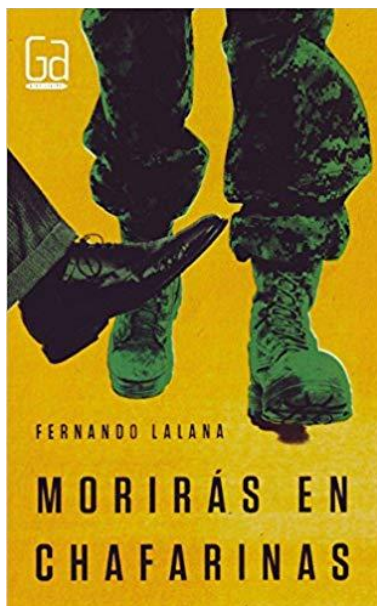
Así pues, los agradecimientos, aparte de señalar las diversas personas que han ayudado al escritor a realizar la obra, también sirven para trazar un vínculo con el lector, dándole la posibilidad de comunicarse directamente con el autor en diversas plataformas digitales, como *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* etc. Obviamente, este último hecho era impensable unos cuantos años atrás, pero actualmente podemos afirmar que las redes sociales están continuamente presentes en la literatura juvenil.

En cuarto y último lugar, Gemma Lluch (2003: 39) cita a Genette para recalcar que la ilustración es un elemento imprescindible en la literatura juvenil y debemos analizarla por sí sola. Si nos fijamos en las cubiertas de *Morirás en Chafarinas*, *Días de Reyes Magos*, *Palabras envenenadas* o *La chica invisible* tienen una cubierta llamativa y significativa. En el caso de *Morirás en Chafarinas* la cubierta muestra la imagen de unas piernas con botas militares sobre un fondo amarillo, lo que permite intuir al lector de qué puede tratar la obra. *Días de Reyes Magos*, en cambio, presenta una cubierta a cargo de Javier Serrano, pintor e ilustrador, en la que podemos observar una versión ilustrada de la sinopsis que aparece en la contraportada, que dice así:

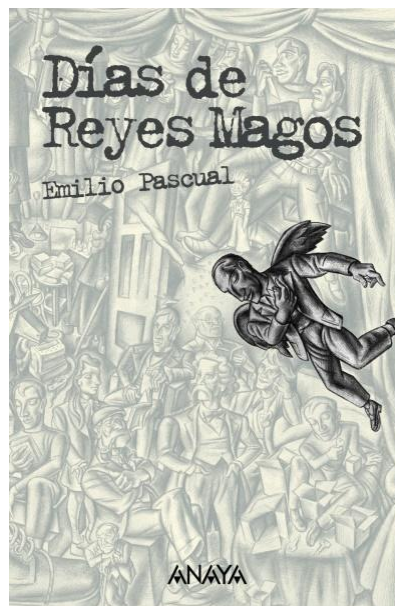
Sabemos que el día 4 de agosto de 1895, el reverendo K. Hilyer, vicario de Siddermorton, disparó por error contra un ángel, fracturándole (si es lícito hablar así) el ala diestra. Cien años después podría afirmarse que otro ángel, no clasificado por Linneo, se paseó por nuestra ciudad durante los meses de verano. Se desconoce su nombre científico, porque afortunadamente no todos los ángeles tienen alas, y algunos comen judías.

Gracias a la portada de *Días de Reyes Magos* y la sinopsis, el lector siente curiosidad por saber quién es el ángel que aparece en la portada y de qué puede tratar la novela, pues el lector tampoco sabe quién puede ser el segundo ángel mencionado. A su vez, Emilio Pascual da pistas de la sinopsis sobre la obra en la solapa de su libro. Las cubiertas de

Palabras envenenadas y *La chica invisible*, por su parte, presentan la imagen de una chica joven, que posiblemente podría ser la protagonista (*Palabras envenenadas*) y un personaje central de la novela (*La chica invisible*). El lector puede identificarse con las cubiertas de estas dos obras porque las chicas que aparecen en ellas son jóvenes, adolescentes, como el lector recomendable de estas novelas.



Portada de *Morirás en Chafarinas*, de Fernando Lalana



Portada de *Días de Reyes Magos*, de Emilio Pascual



Portada de *Palabras envenenadas*, de Maite Carrasco



Portada de *La chica invisible*, de Blue Jeans

En resumen, todos estos elementos ayudan al lector a identificar fácilmente una colección gracias al título, a la ilustración, al nombre del autor etc. Los paratextos, por lo

tanto, son una parte fundamental para incitar al comprador y a fidelizarlo a una determinada colección.

4.3. El mercado editorial juvenil español actual

Según Jesús Marchamalo (2017: 229), el sector de los libros infantiles y juveniles en España es un sector dinámico y consolidado:

En España hay 73000 títulos vivos de literatura infantil y juvenil, una cifra que se ha doblado prácticamente en quince años gracias a que cada vez más editoriales se han sumado a la publicación de libros para niños y jóvenes. Es un subsector que se caracteriza por un alto grado de concentración: el 33,2% de las publicaciones procede de apenas diez empresas editoriales, según datos avanzados del informe de *Los libros infantiles y juveniles en España*.

Así pues, estamos delante de una literatura cambiante y estable. Marchamalo (2017: 229) también explica que la literatura infantil y juvenil tuvo un auge considerable a partir de finales de los setenta y en los ochenta con la aparición de diversas colecciones, como El Barco de Vapor, Gran Angular (SM y más tarde Alfaguara Infantil), Ala Delta (Edelvives), Tucán (Edebé), Las Tres Edades (Siruela) etc. No nos podemos olvidar de algunas editoriales independientes: Impedimenta, Nórdica, Sexto Piso, Blackie Books etc. Muchas de estas editoriales y autores colaboran con los centros educativos, con los profesores y con las librerías para promocionar la lectura.

Otro dato estadístico curioso, por decirlo de alguna manera, es el listado de la producción editorial de este tipo de obras en España, dato que Marchamalo (2017: 230) indica de la siguiente manera:

Por comunidades autónomas, el liderazgo en el sector editorial es de Cataluña, donde se concentran el 35,1% de las editoriales, seguida, muy de cerca, por Madrid, con el 33,1%. A mucha más distancia aparecen la Comunidad Valenciana con el 10,1%, País Vasco con el 6,9% y Galicia con el 4,7%.

Con estos datos, podemos concluir que en Cataluña es donde se producen más obras de carácter juvenil, seguida de Madrid. Pero estos números no son suficientes para saber la frecuencia con que leen los jóvenes. No obstante, Jesús Marchamalo (2017: 230) apunta:

Según la *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España*, 2014-2015, del MECD, el 90,1% de los jóvenes entre 15 y 19 años leyó al menos un libro a lo largo del año, una cifra que, a partir de esa franja de edad, va descendiendo drásticamente (79,8% entre 20 y 24 años; 68,6% entre 25 y 34). Si dejamos a un lado los libros que se leen relacionados con la profesión o los estudios, los datos descienden al 65,5% en el caso de los jóvenes de 15 y 19 años, y se sitúan en el 67,1% entre jóvenes de 20 a 24 años.

A pesar de las posibilidades ilimitadas de acceso a la lectura (a través de los libros y la tecnología), los jóvenes tienen menores conocimientos que las generaciones precedentes, puesto que los adolescentes actuales leen menos e incluso se pone en duda la calidad de sus lecturas. Según Jesús Marchamalo (2017: 238) hay nueve millones de usuarios de internet que tienen entre 14 y 24 años, lo que corresponde al grupo más lector. Es decir, internet ha pasado de ser una herramienta para la difusión de novedades por parte de las editoriales o autores a extender su utilidad para fomentar la lectura como lugar de intercambio de opiniones y recomendaciones entre jóvenes.

Es imprescindible, en esta parte del trabajo, tratar el tema de los *booktubers*: lectores que crean y suben videos a la plataforma de *YouTube* criticando o recomendando obras. Este método es muy novedoso y es una manera de acercar la lectura a los más jóvenes entrevistando a autores, comentando novelas o planteando juegos relacionados algún libro. Según Marchamalo (2013: 238), canales como “El coleccionista de mundos” (de Sebas G. Mouret), “Fly like a butterfly” (de Esmeralda Verdú) o “JavierRuescas” cuentan con más de 150.000 suscriptores y superan los cinco millones de reproducciones cada uno. Esta nueva plataforma no ha pasado inadvertida a las editoriales, que cada vez se fijan más en ella.

Otro elemento llamativo dentro de la literatura juvenil es el libro electrónico, que no acaba de implantarse entre los más jóvenes. Normalmente los adolescentes leen contenido literario a través de los móviles y tabletas y, ¡cómo no!, a través de los libros. No obstante, la publicación en la red de narraciones es otra manera de acercar la literatura a los adolescentes. Gemma Lluch (2003: 221) comenta las propuestas del grupo Edebé iniciada con la novela de Jordi Sierra i Fabra: *El misterio del Goya Robado*. Lluch (2003: 221) también explica que las posibilidades de internet son infinitas. Por ejemplo: se propone una lectura no lineal, donde el lector puede escoger diferentes itinerarios. Otras veces, los enlaces propuestos conectan al lector con información multimedia (imágenes, videos) que hacen posible, de esta manera, otra forma de leer.

Por último, falta comentar la importancia que tienen los premios literarios y, en este caso, la importancia del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en España. Tres novelas que he escogido para esclarecer la teoría explicada a lo largo del trabajo han sido premiadas: *Morirás en Chafarinas*, obra premiada en 1991; *Días de Reyes Magos*, en el año 2000 y por último, *Palabras envenenadas*, premiada en 2011. La última obra que he escogido (*La chica invisible*, publicada en 2018) es un claro ejemplo del uso de las tecnologías: los personajes utilizan constantemente diferentes redes sociales, como *WhatsApp*, herramienta que se está utilizando, y mucho, actualmente.

Francisco de Paula Fernández, aparte de tener un pseudónimo llamativo: Blue Jeans, empezó a escribir su primera novela: *Canciones para Paula*, publicada en 2009, en *Fotolog*, una red social que entonces era muy popular. Tiempo después, la editorial Everest editó la obra, que pasó de ser digital al formato papel. No obstante, antes de que se publicase *La chica invisible*, la editorial publicó, en la página web del autor (<http://www.lawebdebluejeans.com/>), los dos primeros capítulos de la novela (<http://www.lawebdebluejeans.com/la-chica-invisible>) para que los lectores pudiesen leerlo y supiesen que próximamente se publicaría una nueva novela del autor. Este hecho puede incluirse en la campaña de *marketing*, puesto que de lo que se trata es de incitar a los lectores a leer un determinado libro. También son frecuentes las diversas campañas de *marketing* para publicitar una obra, como firmas de libros o sorteos (el ganador suele ganar la obra firmada). Es decir, de lo que se trata es de incitar al lector y dar a conocer la obra de una manera diferente. Las firmas de libros, aparte de utilizarse para vender más ejemplares de la novela, también sirven para que los lectores puedan conocer al autor y darle su opinión sobre la obra. Otros procedimientos para hacer conocer al autor y a su obra son las entrevistas en diversos medios de comunicación, como la radio o la televisión. De esta manera la editorial se asegura de publicitar la novela a gran escala y de atraer al mayor número de lectores.

En resumen, todos los autores de las obras comentadas a lo largo del trabajo se preocupan por los intereses de sus lectores y sus sentimientos, que han cambiado desde 1991 hasta la actualidad. El hecho de que una novela haya ganado un premio literario es, también, un incentivo para que el joven lea dicha obra, ya que puede ser recomendada por los profesores y/o padres.

CONCLUSIÓN

El objetivo del trabajo era saber cuáles son los elementos de éxito de la literatura juvenil española, más concretamente en la narrativa. A través de los diversos recorridos por la literatura juvenil he podido comprobar que la narrativa juvenil es uno de los géneros más importantes y comerciales de la literatura en España.

Por un lado, el tipo de novela (“bildungroman”), el lenguaje fluido y sencillo, los espacios más comunes y reconocibles por el lector, los personajes estereotipados e identificables con el lector, entre otros elementos, constituyen un tipo de literatura que atrae a los jóvenes a la lectura. Los temas que trata este género son temas que el adolescente puede entender y le permiten reflexionar sobre ellos.

Por otro lado, el formato editorial que presentan estas obras tiene como objetivo incitar al joven a leer esa determinada novela, fidelizándolo a una colección. Tanto el título escogido como la ilustración de la cubierta, pasando por la sinopsis y la información sobre el autor, por ejemplo, son elementos necesarios en la literatura juvenil. Recordemos que el adolescente está en fase de aprendizaje y son cruciales las obras que lee para su formación lectora y, al fin al cabo, para su vida, ya que la literatura, aparte de ser una actividad de ocio, no deja de ser una parte necesaria e imprescindible en la vida, tanto de un niño, un joven o un adulto. Por eso es tan importante el tipo de obra que lee el joven.

En conclusión, la literatura juvenil tiene varios y diferentes elementos que hacen que esta literatura sea atractiva y fácilmente reconocible. Podríamos afirmar que se trata de una literatura que no desaparecerá nunca, ya que se corresponde con la etapa vital del joven. Y es en esas edades cuando el lector busca una obra donde poder identificarse, reflexionar, imaginar... En definitiva, la literatura juvenil aporta muchos valores a la vida del lector, como la amistad, el amor, la responsabilidad, la superación de los miedos, etc. Por estos motivos es muy importante que los jóvenes no se desmotiven ante una obra, sino que se sientan motivados a leer, a aprender y a descubrir todos los mundos que hay detrás de cada libro.

BIBLIOGRAFÍA

- Adam, Jean-Michel, *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, París, Nathan, 1992.
- Albaladejo, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.
- Aznar, Eduardo, “Lectura en el aula”, *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, num. 72 (mayo 1995), pp. 41-43.
- Barrena, P., Cansino, E., Cortés, J.L., Del Amo, M., Díaz, A., Gonzalo, E., Moreno, M., Moreno, A., Sotomayor, M, *Personajes y temáticas en la literatura juvenil*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia-Secretaría General de Educación-Secretaría General Técnica, 2006.
- Bajtín, M.M, *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI Editores, 1997.
- Bobes, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1992.
- Carranza, Maite, *Palabras envenenadas*, Barcelona, Edebé, 2011.
- Cerrillo, Pedro “Concepto y caracterización de la literatura infantil”, en Cerrillo, Pedro y Jaime García Padrino: *La literatura infantil en el siglo XXI*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.
- Cerrillo, P. C. y Senís, J, “Nuevos tiempos, ¿nuevos lectores?, *Ocnos*, núm. 1(2005), pp. 19-33.
- Cerrillo, Pedro, “Sobre literatura juvenil”, *Verba Hispánica*, vol. 23, núm. 1 (diciembre 2015), pp. 213.
- Cervera, Juan, “La literatura juvenil a debate”, *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, núm. 75 (septiembre 1995), pp. 12-16.
- Cervera, Juan, *Teoría de la Literatura infantil*, Bilbao, Mensajero-Universidad de Deusto, 1991.
- Clark, Margaret, *Escribir literatura infantil y juvenil*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005.
- Colomer, Teresa, *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Editorial Síntesis, 1999.
- Colomer, T., Abril, M., Camacho J.A., Borda, M.^a, Perdomo, C., López, A., Encabo, A., Rodríguez, A., Abril, M., García, A., Martos, E., García, G, *Lectura y literatura infantil y juvenil: Claves*. Madrid, Ediciones Aljibe, 2005.
- Dueñas Lorente, José Domingo y Taberner Sala, Rosa, “La narrativa juvenil en los últimos veinte años: entre luces y sombras”, *Aspectos didácticos de Lengua y Literatura*, núm, 13 (2004), pp. 221-294.

- García Padrino, Jaime, “Vuelve la polémica: ¿existe la literatura...juvenil?”, *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, núm. 31 (1998), pp. 101-110.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
- Genette, Jean, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989.
- Jeans, Blue, *La chica invisible*, Barcelona, Planeta, 2018.
- Kearney, R, *Selección de libros infantiles en el mundo actual. Crear lectores activos. Propuestas para los padres, maestros y bibliotecarios*, Madrid, Visor, 1989.
- Lalana, Fernando, *Morirás en Chafarinas*, Madrid, Ediciones SM, 2015 (42ª ed.).
- Lluch, Gemma, “La comunicación literaria y el tipo de lector modelo que propone la actual Literatura Infantil”, *Educación y Biblioteca*, núm. 105 (1999), pp.24-27.
- Lluch, Gemma, *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Castilla La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- Manresa, Mireia, *L'univers lector adolescent*, Barcelona, Associació de Mestres Rosa Sensat, 2013.
- Marchamalo, J., “El sector editorial español y la literatura infantil y juvenil en España: cifras y datos”, *Anuario iberoamericano sobre el libro infantil y juvenil*, Madrid, Fundación SM, 2017, pp. 223-240.
- Martín, Andreu, “¿Por qué literatura juvenil?”, *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, núm. 72 (mayo 1995), pp. 23-26.
- Mañá, Teresa, “Señas de identidad en las colecciones juveniles”, *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, núm. 72 (mayo 1995), pp. 44-46.
- Moreno, Víctor, “Jóvenes y lectura”, *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, núm. 72 (mayo 1995), pp. 28-34.
- Nash, Walter, *Language in popular fiction*, London, Routledge, 1990.
- Otteveare-Van Praag, Ganna, *Le roman pour la jeunesse*, Bern, Peter Lang, 2000.
- Pascual, Emilio, *Días de Reyes Magos*, Madrid, Anaya, 2005 (12ª ed.).
- Petrini, E. *Estudio crítico de la literatura juvenil*, Madrid, Ediciones Rialp, 1958 (1ª reimpresión, 1981), pp. 58.
- Robine, N, *Lire des livres en France des années 1930 à 2000*, Paris, Electre-Éditions du Cercle de la Libraire, 2000.
- Rodríguez, Antonio, “La educación literaria en la pubertad”, *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, núm. 72 (mayo 1995), pp. 16-21.
- Teixidor, Emili, “Literatura juvenil: las reglas del juego”, *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, núm. 72 (mayo 1995), pp. 12.

