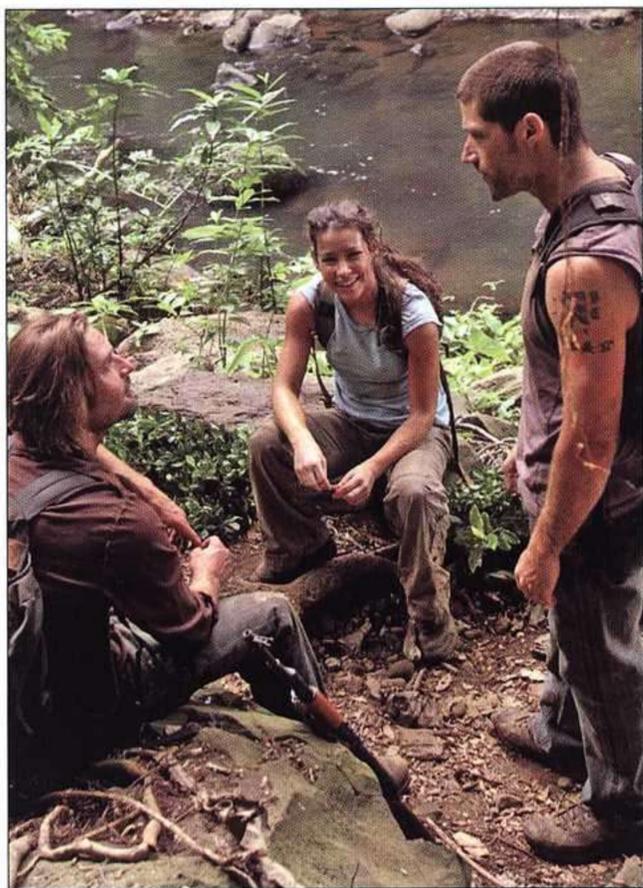


ESTUDIO

# Un nuevo lector juvenil

De *Perdidos* a Harry Potter, pasando por los foros  
y el YouTube

**Gemma Lluch\***



Las novelas de Harry Potter y series como *Perdidos* (imagen de la izquierda) comparten muchas características.

*El nuevo lector juvenil es un consumidor de «narrativas» que circulan por la consola, la televisión, el ordenador, el cine y el libro, que se relaciona con sus iguales a través de internet y que se transforma, con la misma facilidad, de lector en escritor o en realizador. Y si hay un nuevo lector juvenil, también hay nuevos libros «juveniles», si es que la etiqueta puede seguir aplicándose, cuya principal característica es el mestizaje o la fusión entre diferentes modelos narrativos. La autora analiza el modelo discursivo de dos títulos de la saga Harry Potter, muy similar al de series de televisión como Perdidos o Héroes.*

Cuando se habla de relatos para un público juvenil, la mayoría de las veces se hace referencia a los que se publican en libros, olvidando las series de televisión, las películas, los juegos audiovisuales e incluso los relatos escritos publicados en formatos electrónicos y a los que se accede desde internet. Mientras, los jóvenes pasan del libro a la pantalla con la misma facilidad con que se transforman de lectores en escritores, comentando sus libros preferidos en foros y blogs; o en realizadores, creando pequeños cortos de sus libros preferidos que cuelgan en YouTube. Son relatos que consumen en diferentes formatos, que comparten características comunes y, paradójicamente, presentan una complejidad mayor que algunos de los que leen en el circuito escolar. En este artículo queremos hablar de esto.

## Libros leídos por jóvenes, libros editados para jóvenes

Cuando hablamos de libros juveniles, podemos referirnos a los que leen los jóvenes o a los que compran, a los que eligen o a los que les mandan leer, a los creados específicamente para ellos o a los que comparten con los adultos. Esta diversidad hace que algunas veces todavía se pregunten si tiene sentido hablar de literatura juvenil.

La edición específica de libros pensados y dirigidos a los jóvenes como fenómeno masivo editorial, y posteriormente cultural, tiene en cada país una fecha de inicio o de consolidación y una causa sociológica. En el caso de España, en 1990 se aprueba la LOGSE (una ley que elevaba la edad de la escolarización obligatoria a los 16 años), como consecuencia, muchos adolescentes que anteriormente quedaban fuera del sistema escolar se incorporaron con unas necesidades lectoras específicas. Podríamos afirmar que esta necesidad escolar consolida el auge de colecciones dirigidas a adolescentes y convierte la literatura juvenil en un fenómeno editorial e incluso sociológico.

Dieciocho años después, los adolescentes forman parte del universo lector y son un cliente al que tienen en cuenta



*El adolescente construye su identidad cultural a partir de sus gustos musicales, su canal temático de TV, sus juegos preferidos, su tribu. Arriba, imagen de Los Sims.*



los mediadores involucrados en la animación lectora y los agentes del sistema de comercialización del libro. Entre estos cambios, no debemos olvidar la

evolución que ha experimentado la figura del lector: se ha transformado del muchacho raro y solitario a la persona que busca vivir nuevas emociones y que

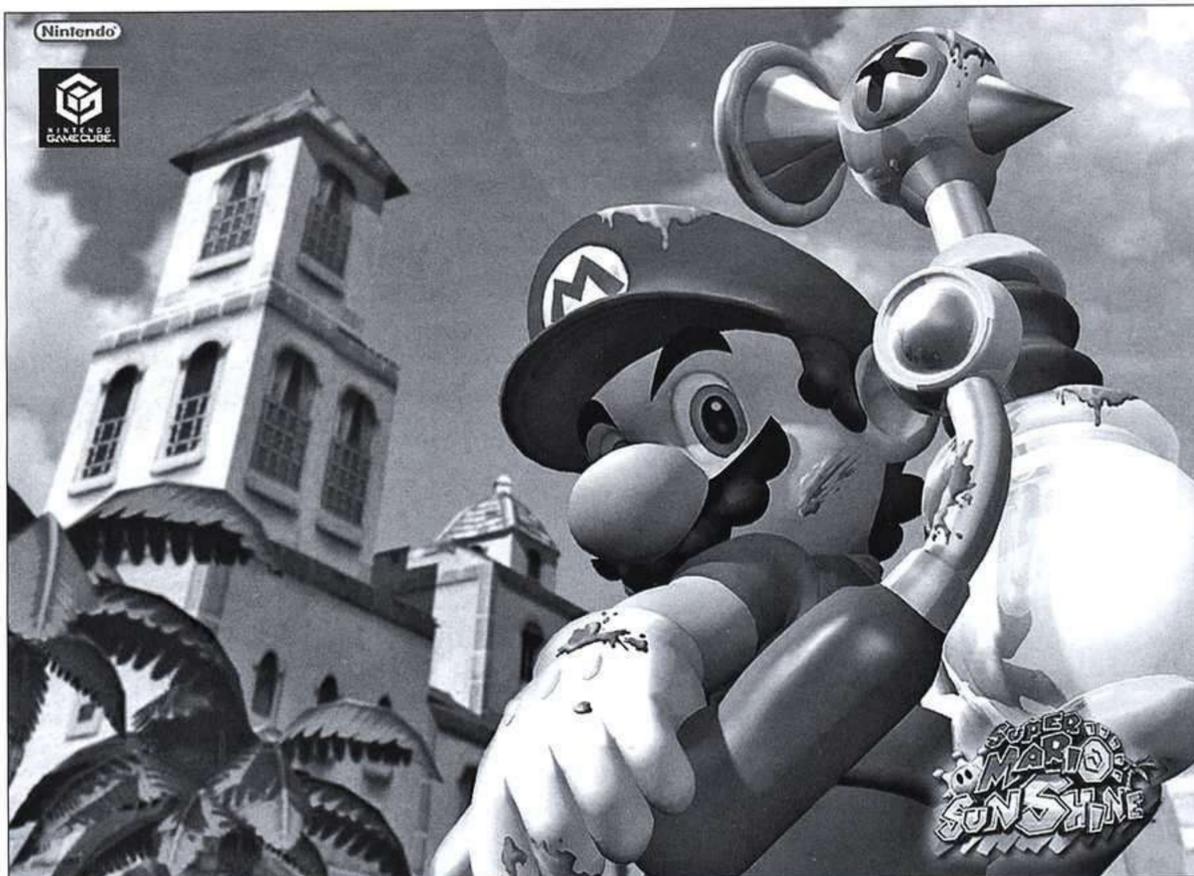
las encuentra en la pantalla del cine, de la televisión o del ordenador, o en las páginas de un libro. Un adolescente que construye su personalidad desde las diferentes lecturas, que se relaciona con sus iguales a través de internet y reivindica su condición de lector desde la modernidad.

### Libros para muchos lectores, libros para nuevos lectores

Seguramente, al neófito que ojea los nuevos libros para jóvenes lo primero que le llama la atención es la estética y el estilo de los textos de las portadas, pero también la cantidad de libros escritos en otras lenguas y desde otras culturas. Tal vez deberíamos recordar que la globalización es una característica de las nuevas culturas y la consecuencia primera es la necesidad de crear libros para muchos lectores: «La concentración y la mundialización de la edición transforman el libro, objeto esencialmente cultural, en mercancía ordinaria, que obedece a las mismas reglas de producción y comercialización de los productos industriales. Decir que el libro es una mercancía significa que la decisión de editar se hace únicamente sobre criterios de rentabilidad. En el contexto actual, esto significa que la empresa utiliza todos los medios de influencia para la comercialización y que el libro en sí mismo se construye dentro de una lógica del marketing». <sup>1</sup> Y esta lógica tiene en mente un nuevo lector: nos referimos a un adolescente que ya no construye su identidad cultural a partir de la pertenencia a una cultura o a una nacionalidad concreta sino a través de sus gustos musicales, su canal (temático) de televisión, su tribu. De hecho, podríamos definir el tipo de literatura que leerá un consumidor del canal televisivo Cosmopolitan y uno de AXN o el de aquel que prefiere los juegos de *Mario*, los *Sims* o los de *fantasy*.

Son afirmaciones que nos llevan a definir al nuevo lector por el rasgo más común, que no es otro que el del consumo de narrativas que circulan bien por la consola, la televisión, el libro, el ordenador o el cine.

Jesús Martín-Barbero y Germán Rey <sup>2</sup>



hace tiempo que comentaron cómo, una de estas narrativas, la televisión, desordena la idea y los límites del campo de la cultura en tres coordenadas esenciales: el espacio, la nación y el tiempo. En la primera coordenada, lo hace provocando un desarraigo al lugar concreto, una desterritorialización en la manera

de percibir lo próximo y lo lejano porque, a menudo, hace más próximo aquello vivido en la distancia. En la segunda, reestructurando la concepción de nación, porque la televisión es un conector con la globalidad de manera que la cultura pierde la ligadura orgánica con el territorio y la lengua que eran las

Figura 1

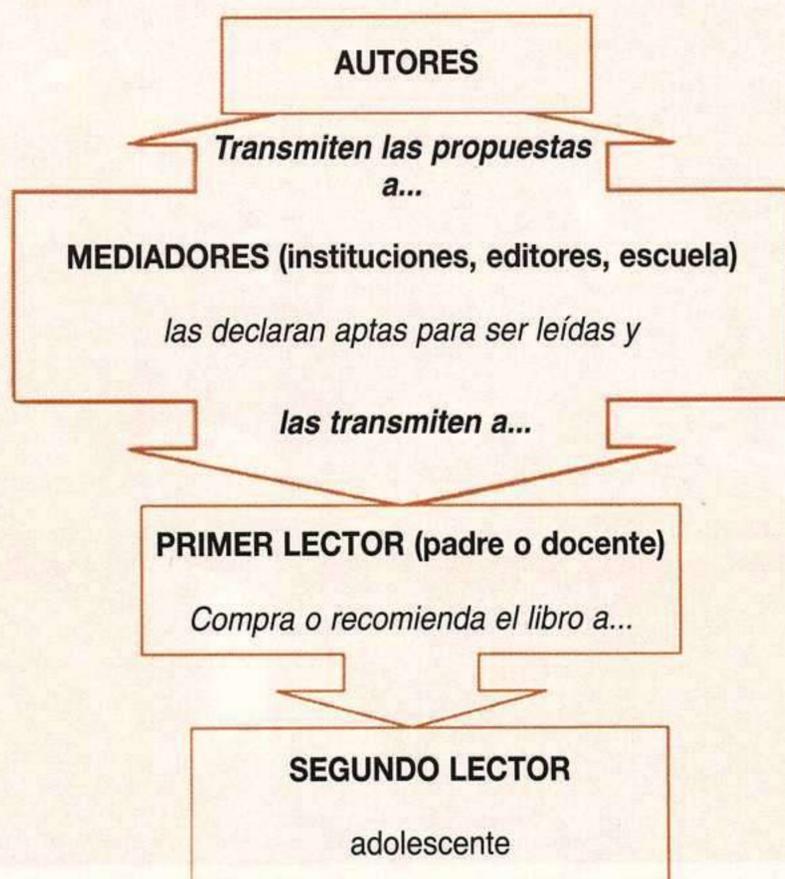
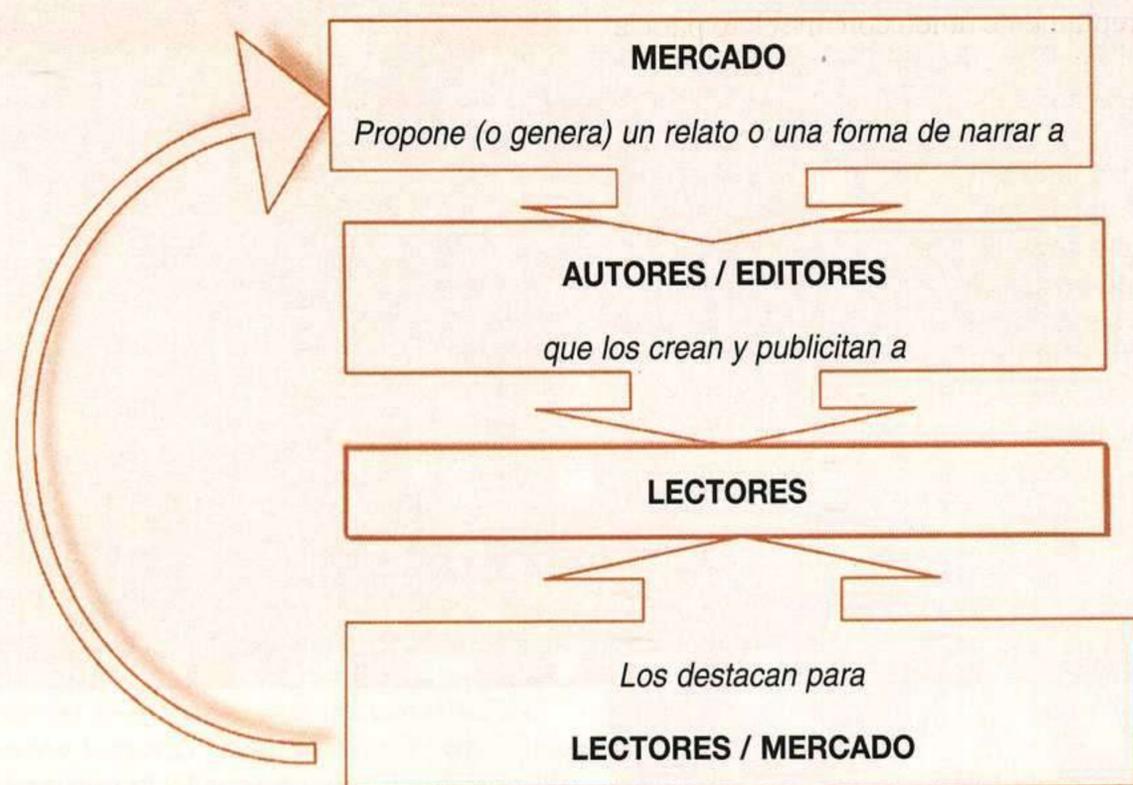


Figura 2



bases del tejido propio. Y, finalmente, la percepción del tiempo en la televisión está marcada por las experiencias de lo simultáneo, lo instantáneo y el flujo

confundiendo los tiempos, fabricando un presente continuo que descontextualiza el pasado (lo deshistoriza) y lo reduce a una pura cita.

Los mediadores podemos entender de qué manera estas características afectan a la enseñanza, a la mediación o a la lectura de la literatura canónica. Sólo tenemos que recordar que la literatura canónica se construye a partir del yo escritor, en el arraigo en un territorio concreto, influida por una época determinada, con un estilo que deriva de los usados con anterioridad y que conforma los del futuro.

Por lo tanto, el nuevo lector nos sitúa en un eje cultural diferente: «Lo que hay de nuevo hoy en la juventud, y que se hace ya presente en la sensibilidad del adolescente, es la percepción aún oscura y desconcertada de una reorganización profunda en los modelos de socialización: ni los padres constituyen el patrón-eje de las conductas, ni la escuela es el único lugar legitimado del saber, ni el libro es el centro que articula la cultura».<sup>3</sup>

Muchos responsables del libro juvenil, en mayor o menor medida, tienen en cuenta este tipo de lector. De hecho, cada vez más nos encontramos con relatos pensados para ser película, juego audiovisual, serie de televisión o libro informativo, relatos que conducen a entender el verbo «leer» de una nueva forma. O con relatos escritos que comparten muchas de las características de los audiovisuales, como ocurre con muchos de los libros de más éxito.

### Libros deslocalizados de la escuela

Tradicionalmente, el libro infantil y juvenil ha circulado en el circuito escolar generando un sistema de comunicación literaria particular que representábamos como (Figura 1), pero las nuevas lecturas se sitúan en nuevos circuitos deslocalizados de la escuela y, como consecuencia, modificando el sistema comunicativo literario anterior porque reestructura las competencias de los antiguos actores (Figura 2).

A nuestro parecer, el cambio más importante es la desaparición del antiguo mediador-educador y la transformación de las tareas que le eran asignadas. Es curioso observar que este fenómeno es similar al ocurrido en el siglo XIX con



la aparición de la literatura popular: «Los tres grandes discursos sobre la lectura del siglo XIX, el de la escuela, el de la iglesia y el de la biblioteca tenían contenidos diferentes, pero es cierto que empleaban los mismos instrumentos para imponer el *corpus* de obras y de prácticas consideradas legítimas. Los tres discursos de la autoridad se desmoronan, tal vez porque el mundo social se alejó de las instituciones que los enuncian. 4»

### Sin la tutela del mediador

La desaparición del mediador provoca un cambio importante tanto en las maneras de llegar al lector como en las características discursivas de los nuevos relatos. Si ahora el mediador no elige ni recomienda una lectura, el editor o el autor deben ensayar nuevas formas de buscar al lector tanto a través de la mercadotecnia como con el tipo de relato que proponen.

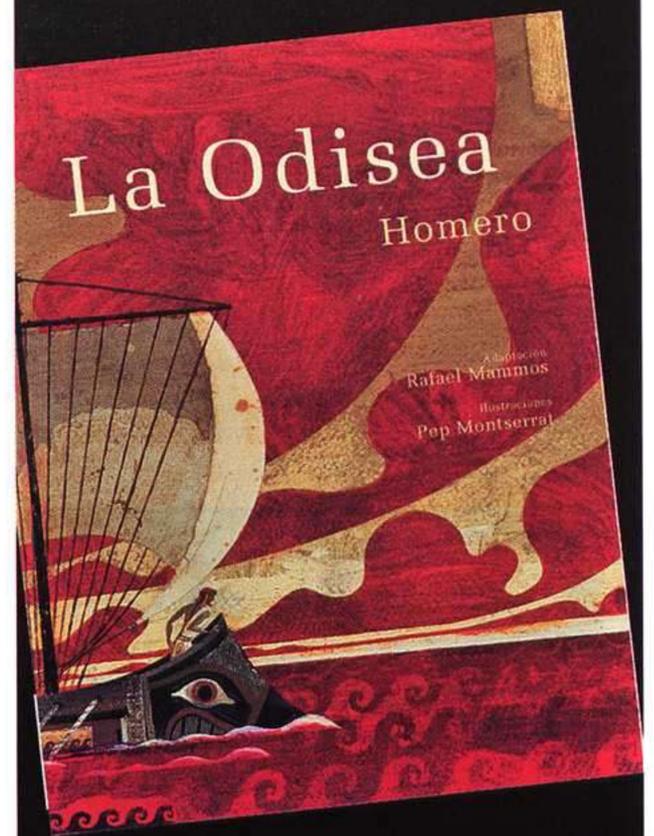
Esta búsqueda requiere acciones que estimulen la curiosidad sobre un nuevo libro, la necesidad de conocer una nueva trama, de saber de qué va un nuevo lanza-

miento editorial o de generar un placer aparentemente único con un relato para, a continuación, ofrecer libros similares que continúan ese placer. Se opera a la manera de capítulos de una serie o de los *spin-off* (las nuevas series nacidas del éxito de otras mediante el uso de protagonistas o tramas comunes, como las continuaciones de la clásica *Ley y orden* o *CSI*). Esta nueva manera de comunicarse con el lector directamente libera al libro del lastre del mediador y le permite proponer un relato adecuado a sus gustos. 5

De nuevo, un tipo de comportamiento similar al que aconteció en el siglo XIX cuando los autores empiezan a publicar sus relatos de forma seriada en los periódicos franceses e ingleses. En ese momento, el éxito dependía de la compra de la nueva entrega, es decir, del interés del capítulo y de la necesidad de mantener el «continuará» y no del mecenas, del editor o del poder. Este cambio de destinatario provocó un cambio de tramas, de escrituras y de personajes en novelas como las de Jules Verne o Alexandre Dumas.

Ahora, la necesidad de llegar directamente al adolescente en un mercado acostumbrado a llegar al profesor ha

TIEMPO DE CLÁSICOS



## El viaje de Ulises, un héroe universal

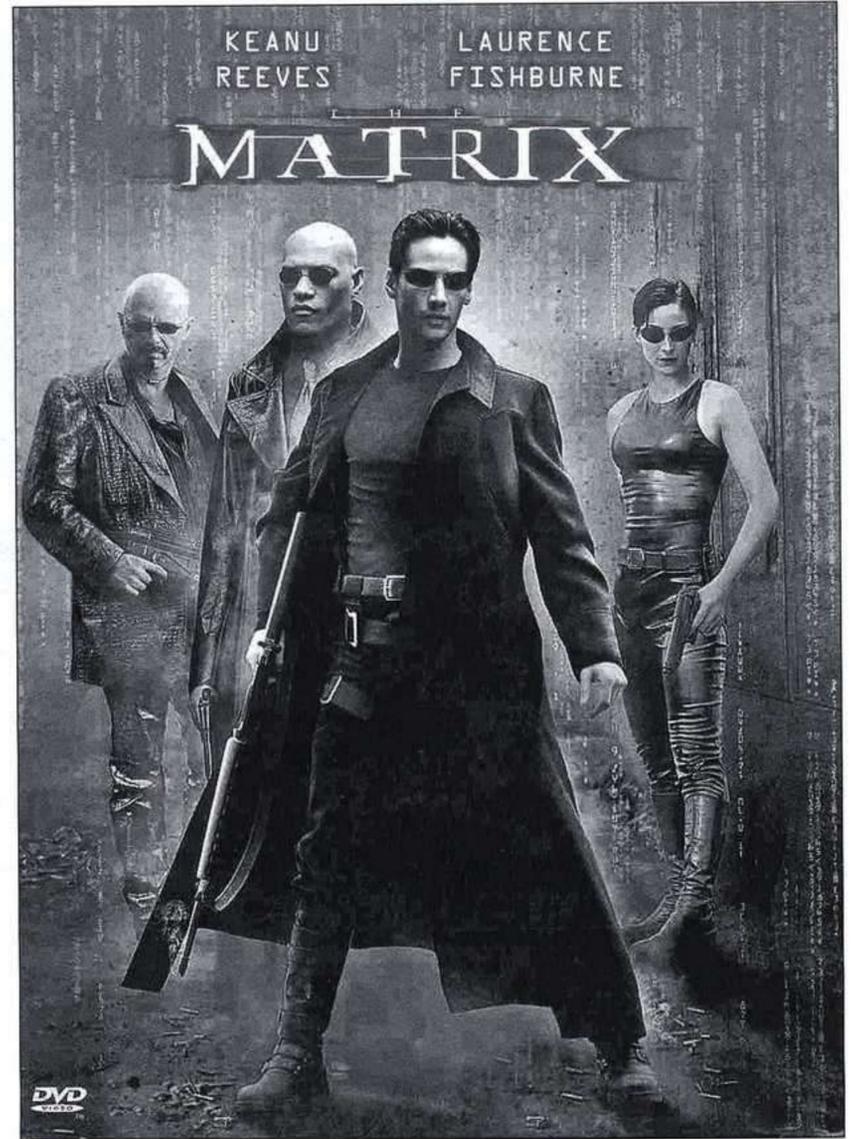


Ilustraciones: Pep Montserrat

**Combel**  
EDITORIAL  
902 107 007



Hay una serie de relatos, de libros «juveniles» que están pensados para ser película, serie de TV, juego, y viceversa.



generado interesantes campañas de promoción del libro. En el caso español, tenemos ejemplos recientes de acciones concebidas para que un libro tenga éxito y lo lleven directamente al lector con la ayuda de las nuevas tecnologías: como las campañas a través de un blog<sup>6</sup> o las páginas web.<sup>7</sup>

## Libros desde la cultura del mestizaje

Una de las principales características de estos libros es el mestizaje o la fusión entre diferentes modelos narrativos, es decir, la capacidad de la actual narrativa de convertirse en un lugar de reflujo y de fusión.<sup>8</sup> Podríamos decir que nos encontramos con unos relatos que a un mismo patrón narrativo suman, reutilizan, copian y adaptan lo que consideran apto: de la literatura de adultos más canónica a la más comercial, de las

narrativas televisivas a las cinematográficas o cibernéticas.

Como consecuencia, conceptos que configuran la literatura canónica, como el de originalidad, se reformulan en estas literaturas. Porque un comportamiento narrativo común a todos los relatos populares desde la narrativa oral ha sido la utilización de unos mismos parámetros narrativos que se van adaptando a las diferentes audiencias, reciclando elementos de cada época y de cada grupo de consumidores.

Podemos poner algunos ejemplos, la narrativa de tradición oral<sup>9</sup> no introduce elementos nuevos sino que adapta eficazmente los materiales tradicionales a cada nueva situación o público. Tras cada realización, el texto no queda fijado, sino que queda abierto a transformaciones tanto verbales (que diferencian una misma versión) como de argumento (que permiten variantes de un mismo cuento en función de las circunstancias

histórico-sociales de cada comunidad o personales del narrador).

Un comportamiento discursivo similar lo encontramos en el siglo XIX con algunas de las novelas de aventuras de Salgari y en la actualidad, con los llamados *spin-off*. Jordi Balló y Xavier Pérez en su estudio *Yo ya he estado aquí* dicen: «La atracción por la serialidad es una de las expresiones más genuinas de la narrativa contemporánea. En la era de su reproducibilidad técnica, la ficción no aspira únicamente a la constitución de objetos únicos, sino a una proliferación de relatos que operan en un universo de sedimentos, en un territorio experimental donde se prueban, y a menudo se legitiman, todas las estrategias de la repetición».<sup>10</sup> Es curioso observar que los relatos —literarios o audiovisuales— funcionan de manera autónoma perdiéndose en la memoria quién generó a quién. Aquí y ahora, lo importante no es reconocer y valorar el «original»,

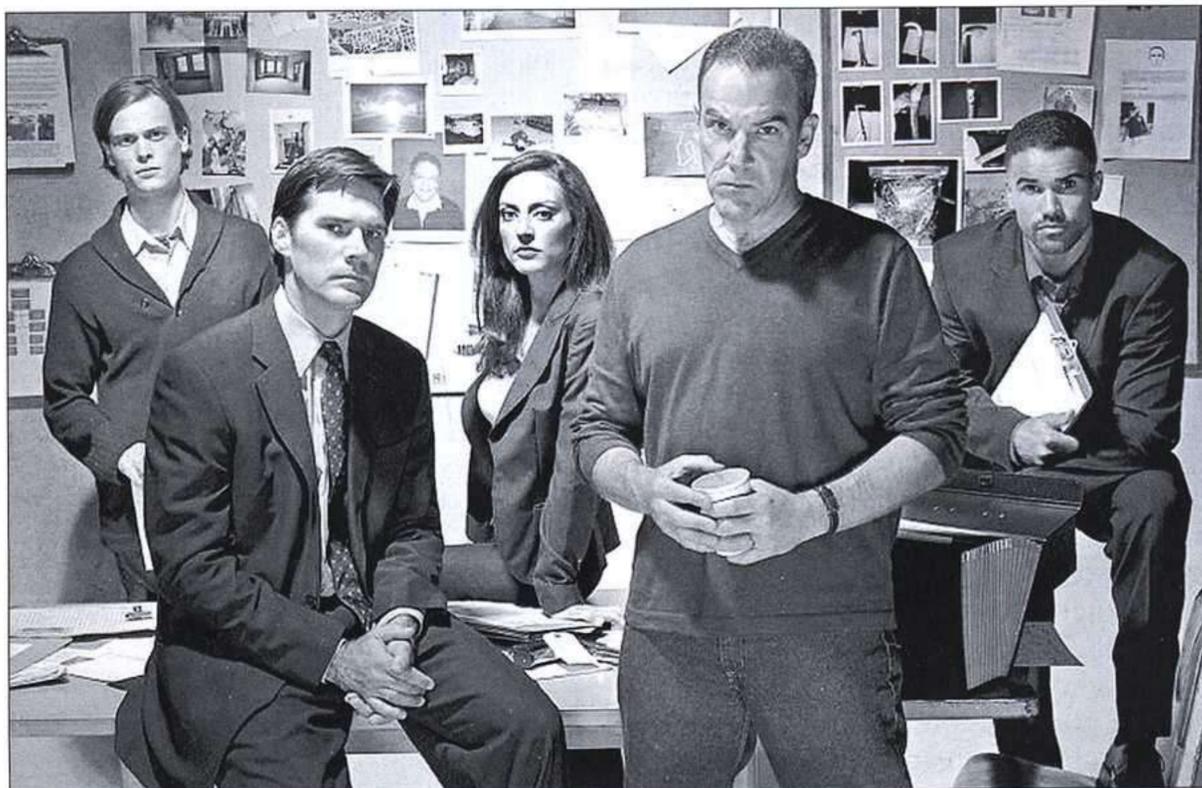
sino encontrar (en la diferencia que da la similitud) la propuesta narrativa que satisfaga a cada lector o espectador.

Un ejemplo actual: el éxito de Harry Potter ha generado nuevos libros que aprovechan algunas características de la saga para crear un marco común y ser reconocidos por el comprador. Se imita la manera de escribir, el tipo de personaje, el género..., en definitiva, cualquier característica que cree en el lector una sensación de volver a vivir el placer creado por el producto madre. Así, nos encontramos por una parte, con «nuevos» libros creados a partir de la propuesta del primero; por otra, con ediciones nuevas de libros descatalogados que, aprovechando la moda, son devueltos a la estantería de las novedades. Y curiosamente, estas reediciones son percibidas como libros «nuevos» creados a la sombra de Potter, aunque hayan sido escritos sesenta años antes como en el caso de Las crónicas de Narnia.

### Narrativas audiovisuales y narrativas literarias

Obviamente, la principal fusión que realizan estos libros es con los relatos audiovisuales. La trilogía Matrix (1996-2003), dirigida por Larry y Andy Wachowski, cerraba un ciclo del llamado postmodernismo, su innegable importancia puede comprobarse en la fuerte influencia que tuvo en series de televisión, películas o anuncios.<sup>11</sup> Pero la época de *Matrix* pasó y llega otra en la que las series de televisión adquieren protagonismo, en palabras de Boyero «El más inteligente y adictivo cine norteamericano que se está haciendo hoy tiene formato de series de televisión».<sup>12</sup>

Un cambio de gustos que se une a un cambio de consumo: ya no se ve televisión sólo por la pantalla de televisión, ahora el DVD e internet permiten acceder a las series con un consumo no fragmentado por anuncios o por las necesidades de programación, permite ver televisión a gusto del consumidor. Además, blogs, foros y páginas de las series propician un lugar de conversación e intercambio de opiniones que es bien aprovechado por los espectadores transformados en «escritores y críticos» para



*Mentes criminales (arriba) o Buffy cazavampiros comparten, con muchas otras, características discursivas que también podemos encontrar en la literatura juvenil.*

compartir informaciones u opiniones. Un buen ejemplo, que redundo en la afirmación anterior, lo extraemos de uno de nuestros blogueros preferidos: «Si usted mira *CSI* por Telecinco no debería estar en este blog. Éste es un

cuaderno para gente que ve series de verdad, sin publicidades de veinte minutos y sin doblaje. ¡Váyase de aquí, foráneo, en lugar de quejarse y patallar! ¡Salga de esta página antes de que le diga que Grissom dejará la serie al final

de esta temporada! Ups, ¿ya lo dije?». <sup>13</sup>

En un trabajo anterior <sup>14</sup> analizábamos las series de mayor consumo que se programan en los canales gratuitos (TV1, Antena 3, Cuatro, Telecinco, Sexta o autonómicas) y en los de pago (AXN, Cosmopolitan, Calle 13, Fox, etc.) utilizando un patrón narratológico. Resumiendo los resultados, veíamos que mayoritariamente comparten una misma estructura: parten de una situación fija y de un número de personajes principales con otros secundarios que cambian para dar la impresión de que la historia siguiente es diferente de la anterior. El primer capítulo es el que nace con la vocación de ser sometido a una relación de imitación y funciona como la situación inicial de cualquier estructura narrativa en la que se presentan los personajes principales, sus circunstancias y las características discursivas de la serie.

Siguen dos tipos de estructura:

—Trama episódica y conclusiva, en la que cada capítulo prolonga el inicial sin adelantar en el tiempo y los personajes no son seguidos en momentos diferentes de su vida, todo continúa como siempre porque la historia vuelve a empezar y el devenir histórico de los personajes se para en un instante que se alarga hasta el infinito (dibujos como *La banda del patio* o *Los Simpson* o series antiguas pero muchas veces programadas como *El coche fantástico*, *El Equipo A*, *MacGyver* y otras actuales como *Medium* o *Mentes criminales*).

—Mezcla la trama episódica y la serial: cada capítulo contiene una breve historia distribuida en tres secuencias que concluye y, al mismo tiempo, arrastra una o diferentes historias estructuralmente más complejas (o simplemente más desarrolladas) que son compartidas por otros capítulos (*OC*, *Hospital Central*, *El comisario*, *Los Serrano*, *CSI*, *Gossip Girl*, *Alias*, *Sensación de vivir*, *Embrujadas*, *Buffy Cazavampiros*, etc.).

El relato se desarrolla fiel al tiempo cronológico, de manera que los hechos siguen una progresión lineal sin anacronías, es decir, cambios temporales. Los personajes son planos, no evolucionan ni en cada capítulo ni a lo largo de la serie; son fácilmente reconocibles y se elaboran a partir de pocos materiales que representan estereotipos sociales y



En la series de TV, como *Perdidos*, o en la saga de *Harry Potter*, es imposible perderse un capítulo o un título, porque aunque la trama se resume al principio, pueden faltar datos.



a menudo intercambiables con los de otras series.

Pero en los últimos tiempos, se han creado series como *Perdidos* <sup>15</sup> o *Héroes* <sup>16</sup>

que proponen nuevas características que contagian, gracias a su éxito, las nuevas temporadas de series clásicas como *CSI*. A continuación, resumiremos <sup>17</sup> las

novedades que aportan estas series, curiosamente muchas las volveremos a ver en algunos libros juveniles, como comentaremos después.

Lo primero que llama la atención es una *estructura compleja con tramas cruzadas*. Unas siguen la estructura quiniaria y otras la estructura del viaje iniciático descrito por Vogle,<sup>18</sup> adaptando el modelo clásico que Vladimir Propp propuso en *Morfología del cuento*, para el análisis de las narraciones de tradición oral. Estas tramas seriales se desarrollan a través de todos los capítulos de una temporada (que no son conclusivos) y se inician otras que continúan en la nueva. Este tipo de estructura posibilita plantear *enigmas* que afectan tanto a las tramas principales como a las secundarias e involucran a todos los personajes. Por ejemplo, en *Perdidos* cada personaje arrastra su propia historia e incluso el espacio donde se desarrolla la acción, la isla, propone un enigma.

La diferencia más notable afecta a la temporalidad: son series que incorporan *cambios temporales* que afectan al argumento, introduciendo hechos del pasado en la narración del presente. En series anteriores, cuando hacía falta conocer algún hecho del pasado para entender lo que ocurría en la vida de los personajes, el espectador lo conocía a través de las explicaciones que daban algunos de los personajes. Ahora, se le lleva directamente al pasado para que mire qué es lo que pasó, es decir, se introducen cambios temporales que rompen la linealidad del relato. Como consecuencia, se gana en velocidad y en el protagonismo de la narración de hechos frente a la de palabras (descripción, divagaciones, etc.), puesto que los diálogos ya no se usan para contar qué pasó, sino que se recurre directamente a mostrar los hechos. El rompimiento temporal es tal que en series como *Héroes* o *Perdidos* se desplaza la acción tanto al pasado como al futuro, mezclando momentos temporales e incluso episodios.

Otra novedad afecta a los personajes: si antes uno o dos personajes funcionaban como guías, ahora es un grupo el que se reparte este papel; son series con *protagonismo compartido* que ayuda a dar complejidad a las tramas. Por ejemplo, en *Héroes* o *Perdidos* se focaliza la

atención en los diferentes protagonistas según la trama que se cuente. Lógicamente, si el guionista tiene más personajes con los que jugar puede permitirse algunas licencias interesantes.

Las dos que más nos interesan por la relación que tienen con la literatura juvenil son: jugar con más personajes permite a los guionistas prescindir de algunos matándolos o haciéndolos desaparecer; y aunque se continúan manejando *arquetipos* que provienen sobre todo de la cultura audiovisual, aparecen *personajes ambiguos* a los que es difícil situar en las clásicas esferas del bien y el mal. Buenos ejemplos son *House*, *Shark* y sobre todo *Dexter*.

Los diálogos ganan importancia, sobre todo porque adquieren una *función metalingüística* en las series situadas en centros de trabajo que requieren conocimientos especializados, como el área de la policía científica, de los profesionales que hacen perfiles psicológicos o de los médicos que realizan diagnósticos. A través de los diálogos, se transmite información al espectador mientras la apariencia de profesionalidad y alto nivel intelectual parece mantenerse. Los recursos que se utilizan son repetidos: las reuniones de intercambio de información sirven para explicar términos y procedimientos, la soberbia de House examinando siempre a sus colaboradores es una buena treta conversacional, no para que el colaborador apruebe, sino porque así facilita la información que el espectador necesita para seguir la trama.

Como vemos por las características comentadas, el cambio que se introduce es tan importante que muchos investigadores hablan de una nueva edad dorada de la televisión. Para Carcajosa, «el verdadero referente de la narración televisiva contemporánea es la novela por entregas decimonónica [...]. La producción y el consumo fragmentado permiten contar con la retroalimentación de los receptores y el largo formato favorece el desarrollo de grandes mitologías. Pero el sentido final es completar un texto cerrado y autónomo».<sup>19</sup>

Como hemos comentado al inicio, este tipo de relatos consumido por adolescentes, plantea una complejidad discursiva que a menudo no encontramos

Un libro  
con imágenes llenas  
de fantasía y color



Blas y sus amigos



Te enseñan a conocer



A comprender



Y a leer



editorial juventud

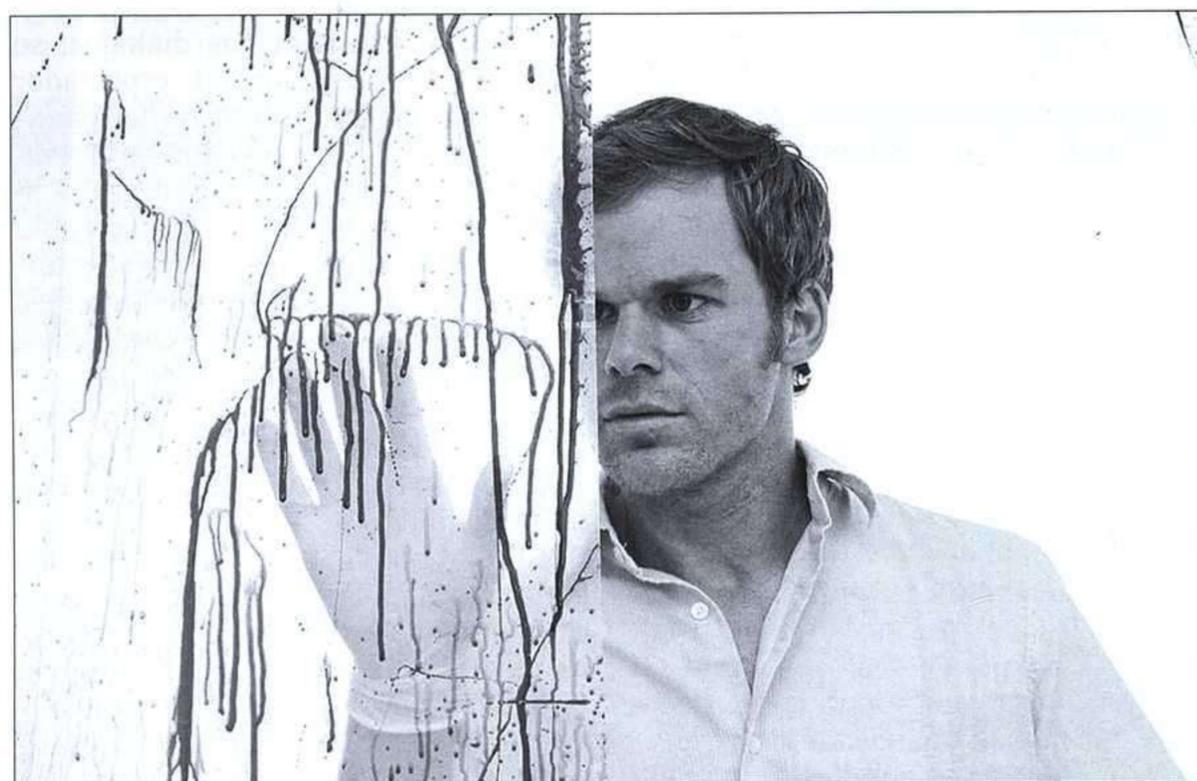
www.editorialjuventud.es

en algunas de las lecturas que se ofrecen en el circuito escolar. Paradójicamente, son complejidades que sí encontramos en lecturas de éxito, como es el caso de las dos últimas entregas de la saga Harry Potter, que a continuación analizamos.

## Un ejemplo de lectura audiovisual: los últimos *harrypotters*

De manera similar a las series de televisión, el primer libro de la saga crea el modelo que, estructuralmente, se mantiene durante los siete siguientes, pero añadiendo nuevos personajes, tramas y complejidad a medida que se avanza, como han señalado Díaz Plaja<sup>20</sup> y Vázquez.<sup>21</sup> Desde el inicio, el protagonista es presentado como un héroe de características bíblicas: en la visita del profesor Dumbledore a la casa de los Dudley (los tíos de Harry) después de la muerte de los padres, el lector escucha la conversación entre el profesor y la profesora McGonagall que lo presenta: «Será famoso, será un mito...», y una de sus características, la marca que lo identifica como héroe: la cicatriz. Enseguida el relato avanza 11 años y nos situamos en lo que será el inicio de cada nuevo libro con variaciones que se incrementan a medida que avanza la acción y crece el protagonista y el lector: la celebración del cumpleaños de Harry. Este inicio es la característica más reconocible junto con un título que hace referencia a los dos protagonistas de cada nueva entrega, al humano, Harry, y al objeto de la búsqueda de cada nueva aventura.

Estructuralmente, la narración de los siete libros transcurre a lo largo de un curso escolar y se construye con una trama principal y otras secundarias que relacionan la gran cantidad de personajes secundarios. Las tramas plantean múltiples enigmas de mayor o menor peso, que cada entrega resuelve al tiempo que genera otros nuevos, acrecentando así la curiosidad del lector y su impaciencia. Como hemos comentado, es lo que ocurre con las series de televisión más actuales, donde es imposible perderse un capítulo porque, aunque la trama se resume al principio, pueden faltar

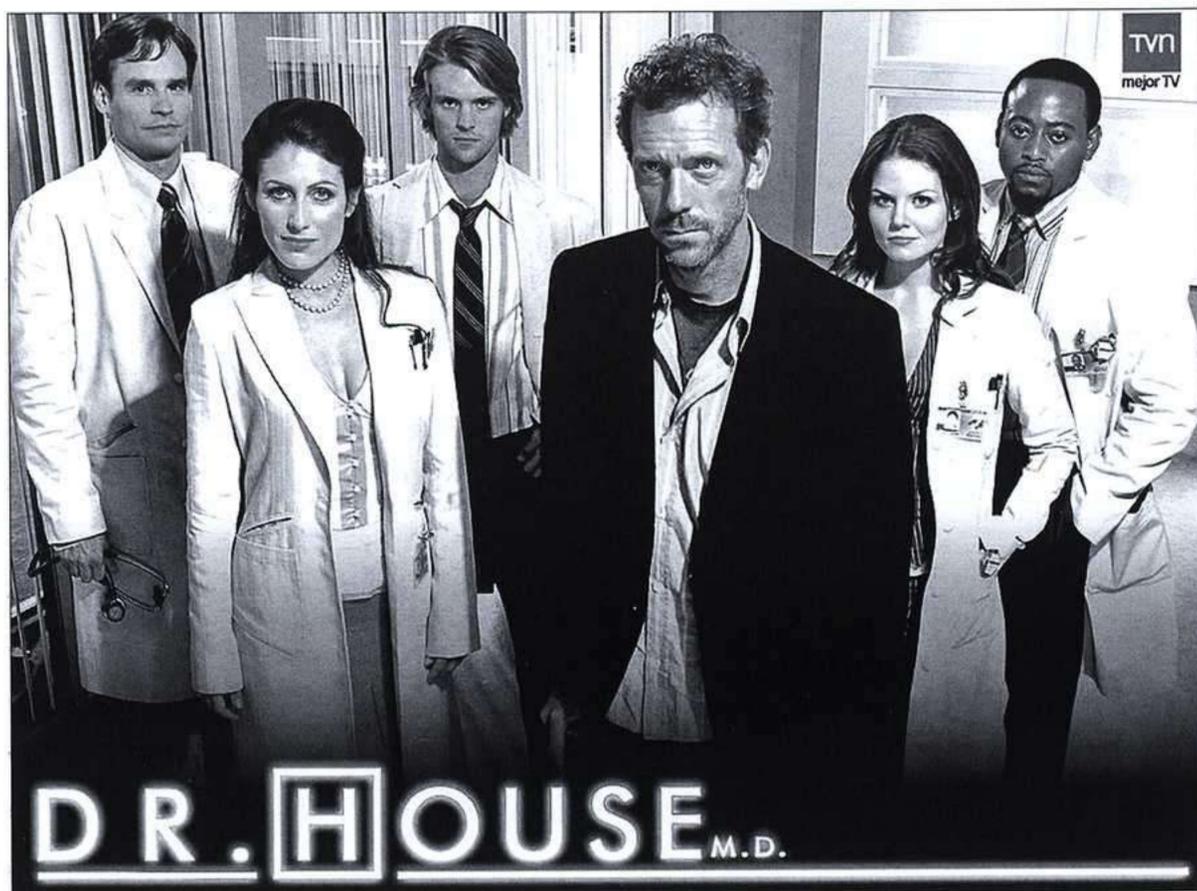


*Tanto en las series de TV, como en algunas novelas «juveniles», se juega con muchos personajes —Perdidos, por ejemplo—, para poder prescindir de algunos matándolos, y también aparecen personajes ambiguos, como Dexter (imagen inferior).*

datos para el siguiente creando lo que Jordi Balló llama «nostalgias de futuro».<sup>22</sup>

Las estructuras de cada nuevo libro ganan en complejidad a medida que se suman los enigmas. El hecho de que Harry Potter desconozca el funciona-

miento del mundo mágico obliga a que, a través de los diálogos, tenga que recibir continuamente información que le ayuda a reconocer hechos, enigmas o comportamientos. Como ejemplificábamos en la serie *House*, los datos se dirigen al lector que, junto con Harry, los



necesita para entender un mundo que le es ajeno. Son sobre todo los personajes adultos, como Dumbledore o Snape, los que van gestionando la información y las respuestas. Por ejemplo, la capa de la invisibilidad, que Harry consigue en el primer libro y que valora como un objeto útil pero no excepcional, Dumbledore le da un significado especial en la última entrega.

Lo mismo ocurre con los posibles enigmas que pueden aparecer, estos y otros personajes los activan como interrogantes que hay que resolver y que han podido pasar inadvertidos para Harry o para el lector: ¿por qué tiene que pasar los veranos con los Dudley? ¿Qué esconde la tía Petunia? ¿Por qué él es el elegido? ¿Por qué tiene poder Voldemort? ¿Quién es Voldemort? ¿Por qué Harry tiene poderes similares a los de Voldemort? ¿Por qué puede ver por sus ojos? Sólo los dos últimos libros nos darán la respuesta. Pero para crear este suspense es imprescindible colocar al personaje en el mismo punto de ignorancia que al lector: todo ocurre en un mundo ajeno a Harry, y la ignorancia de Harry es perfecta porque posibilita el uso metalingüístico del diálogo con el objetivo tanto de explicar, a él pero

sobre todo al lector, el funcionamiento del mundo posible propuesto en los relatos, como de dar el carácter de «posible enigma que hay que resolver» a hechos que no lo parecen.

Sólo los que no han leído la saga completa pueden afirmar que todos los libros son iguales, porque, a la manera de la narración oral, el esqueleto se mantiene, pero cada nueva entrega plantea nuevas complejidades, lecturas diferentes, ambigüedades y retos para un lector al que se le exige madurez e inteligencia. A la vez, recicla, suma o comparte las nuevas características de las series actuales, conectando fácilmente con este nuevo lector que lee y mira en formatos diferentes.

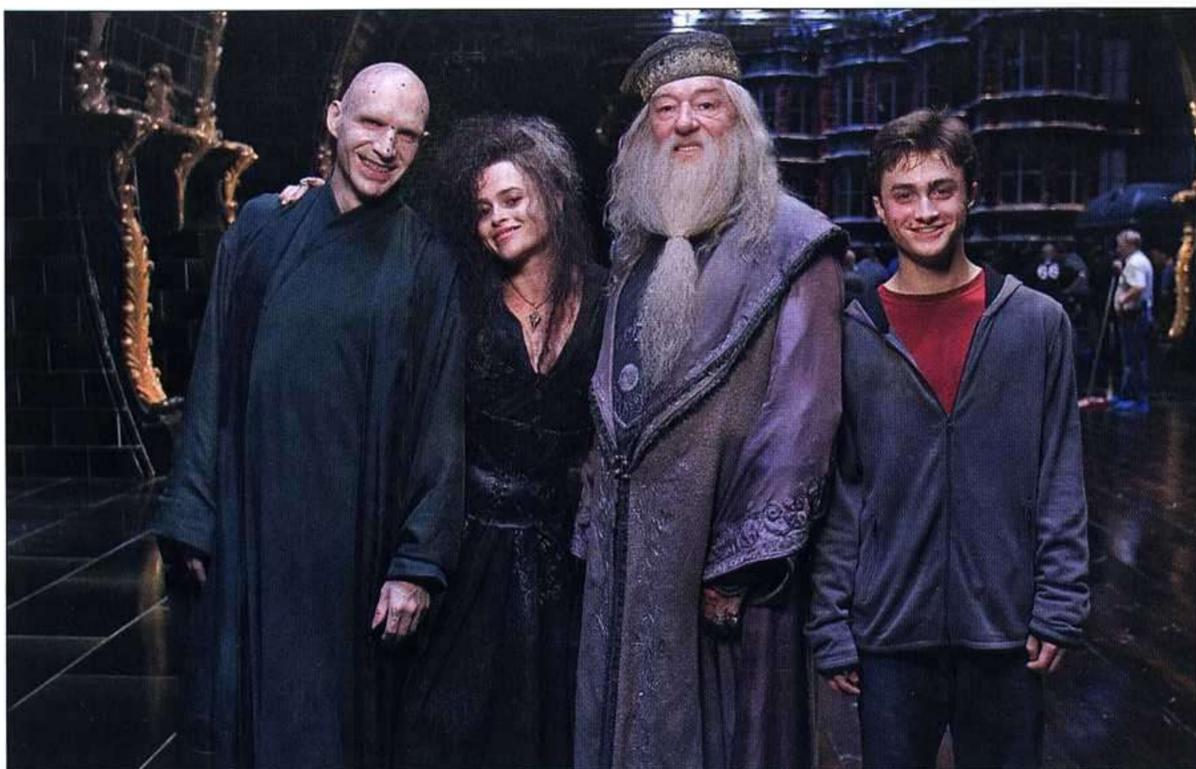
Curiosamente, son la sexta y séptima entrega (*Harry Potter y el misterio del príncipe*, 2005 y *Harry Potter y las reliquias de la muerte*, 2007) las que plantean más cambios y las que proponen un modelo discursivo similar al de las series de televisión actuales. Si analizamos los dos libros, las principales características que comparten con series televisivas como *Perdidos* o *Héroes* son las siguientes:

—*Hibridación de géneros.* Desde el principio se han destacado las relaciones

intertextuales que el relato establece con géneros, autores y libros concretos. A medida que la serie avanza, las intertextualidades se acrecientan sobre todo con géneros audiovisuales. Y lo hacen de maneras diferentes: creando la sensación de que se está «mirando» lo que ocurre, más que leyéndolo, o bien utilizando lugares comunes del cine de adolescentes.

Dos ejemplos nos darán la pista: utilizando una escena habitual del cine de terror dirigido a adolescentes, como cuando Harry y Dumbledore (*Harry Potter y el misterio del príncipe*) van a la cueva a destruir uno de los Horrocrux, el anillo de Sorvolo, y aparecen los inferís, que no son más que cadáveres controlados por magia. La escena narrada reconstruye claramente el lugar común de los muertos vivos que salen de sus tumbas en películas como *La noche de los muertos vivos*. Otro lugar común nos lleva a las películas de amor entre adolescentes: en el último partido de quidditch (*Harry Potter y el misterio del príncipe*), Ginny juega como buscadora porque Harry está castigado; al final ganan y todos entran a contarle a Harry la victoria. La alegría provoca el primer beso entre Ginny y Harry, que deshace la tensión del amor contenido entre ambos y amplía el entusiasmo de la victoria deportiva con el beso entre los jóvenes enamorados ante sus amigos. Otro lugar común de cualquier película norteamericana dirigida a adolescentes, aunque la novela hace un guiño al lector, porque lo habitual en estas películas es que el beso lo da el chico, jugador triunfante, y la chica, siempre observadora y pasiva.

—*Tiempo narrado y tiempo en que se narra.* A la manera de otras narraciones recientes de éxito, el diálogo crea «un ritmo interno rápido que suscita un mayor interés en el lector al hacer avanzar la acción en “tiempo real” porque cuenta los hechos a través de los turnos de palabras que narran en primera persona, en presente y desde el lugar de los hechos lo que acontece y confieren a la narración una rapidez característica que agrada a un lector acostumbrado al ritmo narrativo del relato audiovisual». <sup>23</sup> Aquí el narrador cuenta algunos hechos prácticamente en tiempo real, de mane-



*En cada nuevo libro, Harry crece con el lector y el mundo posible que los alberga: más oscuro, más responsable, más de grises que de blancos y negros, con personajes que no se sabe lo que son...*

ra similar a la serie 24, como comenta Jiménez: «El hecho de que el tiempo narrado y el tiempo en que se narra sean totalmente intercambiables se experimenta como un conjunto de momentos contingentes donde domina la indeterminación propiciada por la estrictísima causalidad de los acontecimientos».<sup>24</sup>

Este ritmo narrativo lleva, en propuestas más actuales, a la utilización del presente como tiempo verbal para narrar creando una sensación mayor de simultaneidad entre el tiempo de los hechos narrados y el de la lectura (como ejemplo, *El Ejército Negro. El reino de los sueños*, de Santiago García-Clairac, editado por SM).

—*Narrar para crear sentimientos.* Hay escenas narradas como si las estuviéramos viendo en una pantalla, pero desde la óptica y el sentimiento del protagonista. Como consecuencia, provocan un sentimiento similar en el lector que se identifica claramente con el dolor o la alegría de Potter. Un buen ejemplo es la muerte de Dumbledore: el narrador cuenta que Harry observa inmóvil, sin poder hacer nada, rompiéndole el corazón (a él y al lector) pero sin poder mover un solo músculo, el asesinato de su persona más querida, de su mentor. Una escena, como otras que encontra-

mos también en la última entrega, que llaman a los sentimientos, que provocan más que la lectura, la visualización de la muerte de algunos de los personajes más queridos por Harry y por el lector. Y se consigue narrándolos desde el dolor y la impotencia que provocan en Harry, y con él en el lector: «El corazón de Harry martilleaba con tanta fuerza que parecía imposible que nadie pudiera oír que estaba ahí de pie prisionero por el hechizo de Dumbledore, si tan sólo hubiera podido moverse sólo un poco, podría haber hecho algo bajo la capa. [...] El sonido de su voz había asustado más a Harry que todas las experiencias que había sufrido aquella noche. [...] Un rayo de luz verde salió de la varita de Snape directamente hacia el pecho de Dumbledore dándole de lleno. El grito de horror silencioso de Harry, nunca salió de su boca; silenciosamente y sin moverse estuvo obligado a ver como Dumbledore fue lanzado por el aire: por un segundo parecía haber quedado suspendido en el aire bajo el cráneo brillante de la Marca Tenebrosa, y después cayó lentamente hacia atrás, como una muñeca de trapo, sobre las almenas hasta que se perdió de vista.»

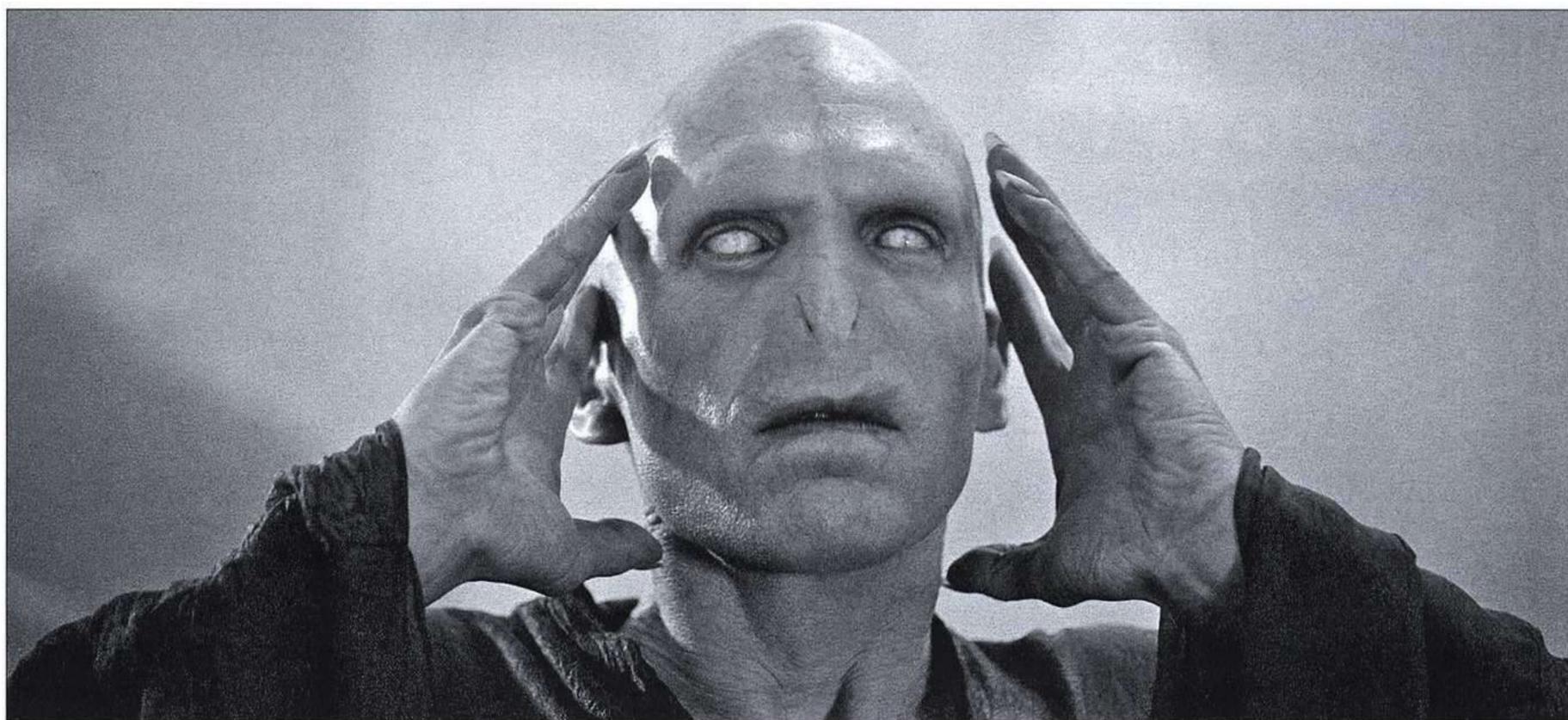
—*Protagonismo compartido.* De manera similar a las series más actuales, el

protagonismo compartido aumenta a medida que avanzamos en las entregas hasta llegar al último título en el que Harry Potter, sus tres amigos y los integrantes del ejército de Dumbledore o los de la Orden del Fénix se reparten el protagonismo. El mejor ejemplo es ver que al final acaban con Voldemort entre todos a través de la destrucción de los diferentes *Horrocrux*: el diario, destruido por Harry; el anillo de Sorvolo, por Dumbledore; el guardapelo de Slytherin, por Ron; la copa de Hufflepuff, por Hermione; la diadema de Ravenclaw, por Crabe y la serpiente Nagini, por Neville. El último es Harry. De esta manera, el protagonismo de Harry es cada vez más compartido.

—*Ambivalencia y profundidad de los personajes.* Los personajes, aunque parecen planos y estereotipados o concentrados en las esferas del mal y del bien, a medida que avanzamos en la saga, los principales ganan en complejidad y matices: se equivocan, se enfrentan a sentimientos negativos como la ira o las ansias de poder, crecen y dudan, acumulan experiencia y con ella aciertos y errores. Dumbledore, Snape o el mismo Harry son buenas muestras de esta ambivalencia, al igual que el final de Snape o los Marfoy, salvados por el amor a los amigos y a la familia.

—*La muerte.* También sorprende la valentía de la autora cuando plantea temas que parecían tabúes en la literatura juvenil: que un adulto, un mentor como Dumbledore pueda equivocarse (aunque tendremos que esperar al final para conocer la verdad) en una cuestión fundamental para el desarrollo del libro y sea engañado en su ingenuidad, en su confianza en las personas. O que después de matar al padrino de Harry, Sirius, se atreva en una nueva entrega a asesinar a otro personaje fundamental y amado cuya pérdida será tan importante para Harry como para el lector porque ambos lo echarán de menos.

—*El sufrimiento.* En cada nuevo libro el protagonista crece con el lector y el mundo posible que los alberga: más oscuro, más responsable, más de grises que blancos o negros, con personajes que no se sabe lo que son, con pesaras premoniciones que se hacen realidad. O con párrafos que resumen ya una larga



*Voldemort es un personaje no demasiado alejado de la realidad: acomplejado, falta de cariño y afectos, lleno de odio y enfermo.*

historia personal: «Harry vio a Dumbledore moviéndose arriba y arriba y abajo, delante de él, y pensó. Pensó en su madre, en su padre y en Sirius. Pensó en Cedric Diggory. Pensó en todo lo terrible que sabía que lord Voldemort había hecho. Una llama parecía que saltaba en su pecho, buscando su garganta» (*Harry Potter y el misterio del príncipe*, p. 478).

—*Presencia de toda la saga.* El manejo de la información y de la materia narrativa es eficaz y se consigue una presencia absoluta del resto de las entregas: toda la vida de Harry y Voldemort está aquí, sus dos trayectorias completas se resumen aquí de forma admirable como piezas de un puzzle que encajan perfectamente. Y nos creemos que la saga estaba pensada de manera completa antes de empezarse a escribir: se recuperan hechos, anécdotas, datos que han ido apareciendo desde *La cámara secreta*, a medida que se va conociendo completamente la vida de Voldemort, todo aquello que hemos leído encaja.

—*Narrador «cotilla».* Para el seguimiento de los enigmas y el recordatorio de los planteados en títulos anteriores, hemos observado en estos últimos una utilización mayor de las técnicas habituales de la novela comercial, como el narrador «cotilla» que pregunta y crea

expectativas recordando al lector cuestiones que habían quedado pendientes en algunos de los libros anteriores.

Hay grandes aciertos en estas dos entregas y ya hemos hablado de algunos. Pero hay un detalle importante que se debe destacar en una literatura para adolescentes: la valoración del conocimiento. A lo largo de los dos libros, Dumbledore y Harry primero y luego con Ron y Hermione reconstruyen la vida completa de lord Voldemort y lo que nos descubren es un personaje no demasiado alejado de la realidad: acomplejado, con un terrible secreto, falta de cariño y afectos, lleno de odio y enfermo. Y lo que Harry aprende es que conocer nos ayuda a desterrar el pánico y a ser cautos.

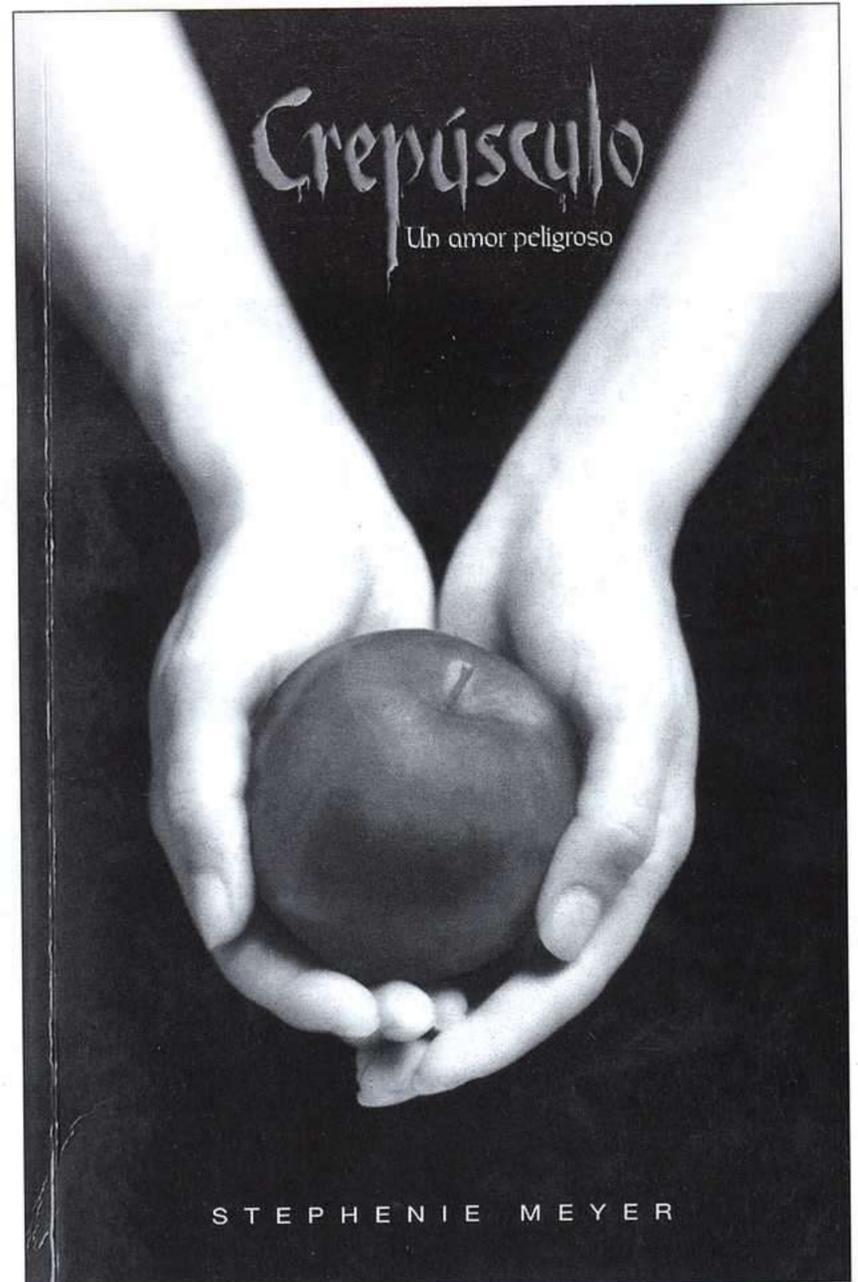
### **Un nuevo lector: del libro a la pantalla, de la lectura a la escritura**

El sociólogo de la cultura Ariño, en las conclusiones de su estudio sobre las prácticas culturales de la población española en el período de 1997 a 2003, destaca el ascenso de la cultura digital frente al libro: «Los hábitos de lectura están experimentando una importante

transformación y redefinición como consecuencia del irresistible auge de la cultura audiovisual. No se trata tanto de que se halle en peligro la lectura o el libro sino de que la primera se ha convertido en ordinaria e instrumental y el segundo topa con otras fuentes de provisión tanto de información como de entretenimiento. La hegemonía de la cultura audiovisual disocia lectura y cultura, de un lado, y de otro, libro y lectura. Pero igualmente ofrece nuevas posibilidades para la práctica lectora».<sup>25</sup>

Desde las editoriales, se dan repuestas a los nuevos lectores que leen en pantalla y en el libro, que buscan relatos que se acerquen a sus universos y a sus competencias. Relatos que se definen desde el mestizaje o desde la fusión entre los diferentes modelos narrativos. Ya lo hemos comentando en otros momentos: la capacidad de la actual narrativa como lugar de reflujo y de fusión de las características canónicas, comerciales o populares, televisivas, cinematográficas o cibernéticas la sitúan en un lugar privilegiado en el actual sistema literario. Es importante conocer estos nuevos libros pensados para unos nuevos lectores.

Colecciones como *Vampiros Chupatintas* (Edelvives), de Éric Sanvoisin,



Cuatro Amigos y Medio en... (Edebé), de Joachim Friedrich, o Nino Puzzle (Edelvives), de James Preller, son relatos con características adecuadas a un tipo de lector crecido en la televisión. Colecciones como Titus Flaminius (Edelvives), de Jean-François Nahmias, llevan al lector a mundos audiovisuales que los devuelven a la lectura. La trilogía El Clan de la Loba (Edebé), de Maitte Carranza, juega con los tiempos del relato a la manera de las nuevas propuestas y construye un mundo posible partiendo de las brujas mediterráneas, lo que demuestra que se puede conectar con temas globales desde tradiciones concretas.

Títulos como *La profecía del abad negro* (Alfaguara), de José María Latorre, utilizan un narrador que fija la atención del lector en los enigmas que va creando, acrecentando la tensión y el interés a la vez que recupera escenas de las antiguas películas de terror. O *La invención de Hugo Cabret* (SM), de Brian Selznick, conjuga imagen y texto en una interesante propuesta que demuestra que la narración gráfica es

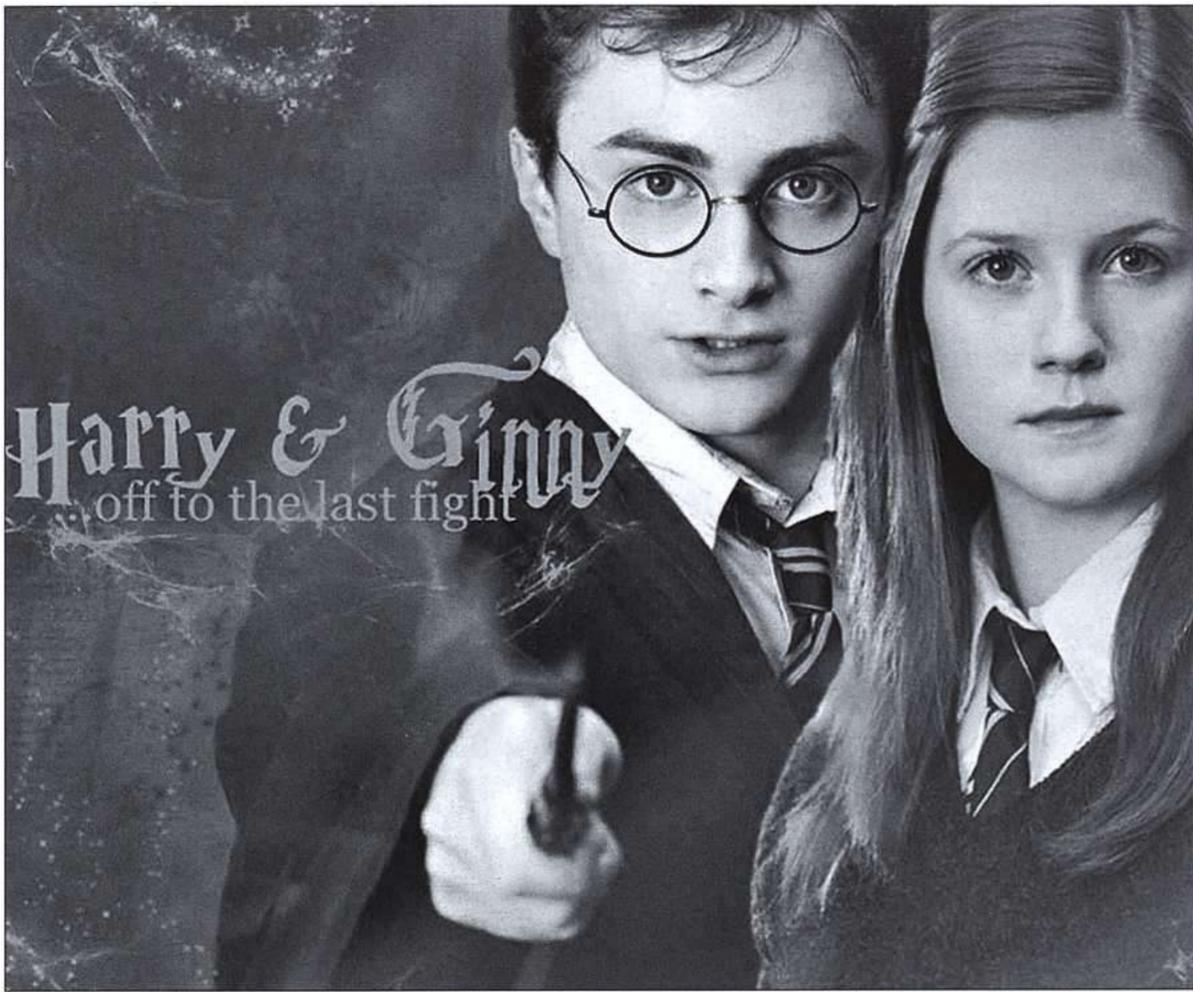
una buena apuesta para un nuevo lector.

Un ejemplo interesante es el de la escritora Stephenie Meyer con la tetralogía iniciada con *Crepúsculo* (Alfaguara), que propone muchas de las características televisivas repasadas anteriormente. Podemos destacar la hibridación de géneros que propone con múltiples referencias al drama amoroso, como *Romeo y Julieta*, o al género gótico, como *Drácula*, pero estableciendo la relación no con los textos literarios sino con series como *Buffy cazavampiros* (*Buffy, the vampire slayer* 1997-2003) o su *spin-off*, *Ángel* (*Angel*, 1999-2004) que en el análisis de Cascajosa aparece como una propuesta novedosa al articular tramas episódicas y seriales, presentar un protagonismo coral y una hibridación de géneros: «El tema musical de *Buffy cazavampiros* era un buen ejemplo de ello: los primeros segundos sonaban como una melodía de terror gótico antes de transformarse en un himno rock. La serie es a ratos un drama de adolescentes, una comedia, una cinta de terror y un vehículo de acción». <sup>26</sup>

Colecciones, trilogías y libros que han

congregado numerosos lectores con una característica común: son un «nuevo lector» que tiene la habilidad de transformarse en creador fuera del circuito escolar, pasando de la lectura a la escritura (de textos o de audiovisuales), del formato escrito al audiovisual y del soporte libro al virtual. Porque de la misma manera que los lectores utilizan internet para conocerse y para relacionarse, también lo hacen para crear nuevos relatos transformándose en productores de textos. A la vez, intercambian información sobre nuevos libros, comentan sus sensaciones, hablan de la película o reflexionan sobre las adaptaciones de libros. Pero también, cuando se quedan sin libros que alimenten su nostalgia de futuro, tomando el concepto de Balló, <sup>27</sup> y para hacer la espera más corta comparten sus anhelos en el foro (<http://www.crepusculo-es.com/>) o crean y comparten adaptaciones del relato ([http://www.youtube.com/watch?v=QfFu3PZzm\\_M](http://www.youtube.com/watch?v=QfFu3PZzm_M)).

Por lo tanto leen, escriben, se comunican, hablan del libro, lo resumen, buscan la banda sonora, montan pequeños



vídeos que cuelgan en YouTube, concursan, los renuevan, etc. ¡Ni el profesor más exigente los obligaría a realizar tantos trabajos con un libro! En un futuro que cada vez es más presente, tendremos que ver cómo las nuevas formas de leer, de crear, de mirar, en el libro, en la pantalla o en el espacio cibernético se cuelan en el de papel.

### Lejos de la utopización de la nostalgia

Pero muchos mediadores desconfían de estos libros que prácticamente funcionan solos olvidando, por una parte, la importancia cultural de las diferentes propuestas que se ofrecen al lector y, por otra, que libros que en una determinada época fueron considerados populares se transformaron con el tiempo en modelos canónicos; y, a la inversa, que otros libros que en su momento fueron elevados al Olimpo de la alta cultura en poco tiempo fueron olvidados cuando no despreciados.

Un buen conocedor de la complejidad

del hecho literario conoce los puntos de contacto de la narrativa popular y la literaria, conocimientos que le ayudan a no caer en el simplismo de categorizar los libros con etiquetas de valoración vacuas y no como propuestas de comunicación vital o como prácticas de comunicación social.

La memoria histórica nos ayuda a recordar que la literatura en forma de libro como bien de consumo de amplias capas sociales es un hecho relativamente reciente e incluso algunos historiadores de la lectura como Chartier nos recuerdan que hay buenas razones «para rechazar, corregir o matizar los diagnósticos que a menudo se hacen del presente. [Una de ellas es] la historización de todos los criterios, conceptos y representaciones que tenemos en relación con la cultura escrita de nuestro tiempo, pues sucede como si las categorías que utilizamos espontáneamente fuesen categorías invariables, universales. Ciertamente, el libro existe desde la Antigüedad pero no con la misma forma».<sup>28</sup>

En conclusión, la actual literatura juvenil está conformada por propuestas

bien diversas, entre las que destacan las de los relatos que hacen leer, que atraen al lector al libro mucho más que en épocas pasadas, algo evidente si lo analizamos lejos de la utopización de la nostalgia, para utilizar el concepto de Chartier. ■

\***Gemma Lluch** es catedrática de Escuela Universitaria. Universitat de València.  
<http://www.uv.es/lluchg/cas>

### Notas

1. Brémond, Janine et Greg, *L'Édition sous influence*, París: Liris, 2002.
2. Martín-Barbero, Jesús y Rey, Germán, *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona: Gedisa, 1999.
3. Martín-Barbero, Jesús, «Jóvenes: comunicación e identidad», en *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura* [Documento en línea: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm>]
4. Chartier, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita*, Barcelona: Gedisa, 1997.
5. Lluch, Gemma, «Mecanismos de adicción en la literatura juvenil», en *Anuario de Investigación en Literatura infantil y Juvenil*, Vigo: Universidad de Vigo, 2005. Vol. 3, pp. 135-156. [Publicación en línea <http://www.fundaciongsr.org/documentos/7550.pdf>]
6. García Hoyos, blog dsi, «Campaña "El Ejército negro"» [Documento en línea: [http://blogdsi.typepad.com/blog\\_dsi/2006/09/campaa\\_el\\_ejrci.html](http://blogdsi.typepad.com/blog_dsi/2006/09/campaa_el_ejrci.html)].
7. Por citar algunos ejemplos: *Crepúsculo* [Documento en línea: <http://www.alfaguarainfantil.com.ar/flash/eclipse/eclipse.html>], Memorias de Idhún [Documento en línea <http://www.memoriasdeidhun.com/panteon/idhun.htm>], La llave del tiempo [Documento en línea <http://www.lallave.deltiempo.com/>], el Clan de las Brujas [Documento en línea <http://www.edebe.com/elclandelaloba/website1/index.asp>] o *L'Emperadriu dels eteris* <http://www.bromerajove.com/eteris/>.
8. Basamos esta afirmación en el análisis que realizamos de narrativas en contacto, un primer resultado se publicó en Lluch, Gemma, «La literatura juvenil y otras narrativas periféricas», en Cerrillo, Pedro (et al, coordinadores), *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. El corpus sobre el que trabajamos es el de los libros más vendidos en las listas españolas de 2000 a 2008 dirigidos a un público de 11 a 18 años, para adultos y las series de televisión más vistas durante el mismo periodo. Algunos de los libros analizados para jóvenes son: *Eragon*, *Eldest*, *Crepúsculo*, *Luna Nueva*, *Eclipse*, *Corazón de tinta*, *El caballero del dragón*, *El clan de la Loba*, *El desierto de hielo*, *La maldición de Odín*, *La emperatriz de los etéreos*, *La invención de Hugo Cabret*, y las diferentes entregas de Molly Moon, Harry Potter, Titus Flaminius, La Materia Oscura, Memorias de Idhún, El Ejército Negro, entre otros. Para adultos: *Fortaleza Digital*, *Iacobus*, *El último Catón*, *Angeles y Demonios*, *El niño con el pijama de rayas*, *La ladrona*



La actual literatura juvenil está conformada por propuestas bien diversas entre las que destacan las que crean «adicción».

de libros, *Predator*, *La princesa de hielo*, *Los gritos del pasado*, *El anillo*, *La hermandad de la sábana blanca*, *La Biblia de barro*, *El juego del Ángel*, *La sombra del viento*, *La catedral del mar*, entre otros. Algunas de las series de televisión que hemos analizado para obtener los datos: *Ángel* (1999-2004), *Buffy Cazavampiros* (1997-2003), *CSI* (2000-), *CSI Miami* (2002-), *Gossip Girl* (2007-), *Embrujadas* (1998-2006), *Héroes* (2007-), *Ley y orden* (1990-), *Mentes criminales* (2005-), *Perdidos* (2004-), *Shark* (2007-), entre otras.

9. Lluch, Gemma, «De los narradores de cuentos folclóricos a Walt Disney: un camino hacia la homogeneización», en G. Lluch (coord.), *De la narrativa oral a la literatura para niños*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 17-53.

10. Balló, Jordi y Pérez, Xavier, *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*, Barcelona: Anagrama, 2005.

11. En «De la televisión y el cine a la lectura», en *La lectura visible. Gradiú tu lectura. I Congreso de Literatura infantil y Juvenil*, Zaragoza: Edelvives, 2005, pp. 213-235. Proponemos una actividad aprovechando el conocimiento que los estudiantes tenían de *Matrix* para acercarlos a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca a través del mundo diseñado.

12. Boyero, Carlos, «Si no fuera por ti, HBO», en *El País*, suplemento *Babelia* de 20 de marzo de 2008, p. 27.

13. Casciari, Hernán, «CSI: la novena comenzó con una despedida. 14 de octubre, 2008», en *Espoiler: Un blog de Hernán Casciari* [Documento en línea <http://blogs.elpais.com/espoiler/index.html>].

14. Lluch, Gemma, «De la televisión a la lectura: Nuevas series, nuevas lecturas», en *II Congreso de Literatura infantil y Juvenil*, Madrid: Edelvives, 2008.

15. Puede consultar información sobre la serie en *Wikipedia* [<http://es.wikipedia.org/wiki/Lost>] o directamente en la página oficial de la serie [<http://www.foxtv.es/perdidos/>]

16. Puede consultar información sobre la serie en *Wikipedia*

[[http://es.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9roes\\_%28serie%29](http://es.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9roes_%28serie%29)], en el blog dedicado a la serie [<http://www.zonaheroes.com/>] o directamente en la página oficial de la serie [<http://www.foxtv.es/perdidos/>].

17. *Ibid.* Nota 14.

18. Vogler, Christopher, *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, Barcelona: Robin Book, 1998.

19. Carcajosa, Concepción, «Modelos literarios y dramaturgia televisiva», en revista *Quimera* 294, 2008, pp. 22-23.

20. Díaz-Plaja Taboada, Anna, «El lector de secundaria», en *Aspectos didácticos de Lengua y Literatura* 12, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 171-195.

21. Vázquez, Celia, «O éxito da serie Harry Potter, de J. K. Rowling e as súas adaptacións ai cinema», en *As literaturas infanto-xuvenís no marco ibérico. Cinema e Literatura. Boletín Galego de Literatura*, 32, 2n semestre, 2004.

22. *Ibid.* Nota 10.

23. *Ibid.* Nota 5.

24. Jiménez, Manuel, «El Big Bang de la narrativa nuclear», en revista *Quimera* 294, 2008, pp. 24-29.

25. Ariño, Antonio (Dir.), Castellón, Rafael; Hernández, Gil Manuel y Llopis, Ramón, *La participación cultural en España*, Madrid: Fundación Autor, SGAE, 2006.

26. Carcajosa, Concepción, «Miedos y sueños en Sunnydale: Una aproximación a Joss Whedon como autor televisivo en *Buffy cazavampiros*», en *Garzoa: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios y Cultura Popular* 6, 2006, pp. 61-81.

27. *Ibid.* Nota 10.

28. Chartier, Roger, *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas*, México: FCE, 1999.

## Bibliografía adicional

Cerrillo, Pedro, *Literatura infantil y juvenil y educación literaria*, Barcelona: Octaedro, 2007.

Tejerina Lobo, Isabel, «El canon literario y la literatura infantil y juvenil. Los cien libros del siglo XX», en *Biblioteca Cervantes Virtual* [Documento en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/68060953006027051800080/index.htm>]