



Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura

ISSN: 1885-446X

cepli@uclm.es

Universidad de Castilla-La Mancha  
España

Sánchez García, Sandra

Relaciones intertextuales y competencia literaria en la obra narrativa de Fernando Alonso

Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura, núm. 7, 2011, pp. 7-22

Universidad de Castilla-La Mancha

Cuenca, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=259122665001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

SÁNCHEZ GARCÍA, Sandra (2011):  
"Relaciones intertextuales y competencia literaria en la obra narrativa de Fernando Alonso", *Ocnos*, 7, 7-22.  
ISSN: 1885-446X.

# Relaciones intertextuales y competencia literaria en la obra narrativa de Fernando Alonso

Sandra Sánchez García  
Universidad de Castilla-La Mancha

## PALABRAS CLAVE:

Literatura infantil y juvenil española, Intertextualidad, Intertexto lector, Competencia literaria.

## KEYWORDS:

Spanish Children's Literature, Intertextuality, Reader's intertext, Literary competence.

## RESUMEN:

La enseñanza de la literatura en la escuela centra sus objetivos prioritarios en la formación de la competencia literaria, por lo que los estudios literarios deben optar por un análisis global del discurso, estudiando no solo aspectos formales y estructurales del texto, sino teniendo en cuenta la figura del receptor y el contexto en los que se produce la comunicación literaria. Las relaciones que se establecen entre el discurso y el lector deben ser un elemento fundamental a la hora de abordar el análisis de los textos literarios. En este sentido queremos destacar la importancia de los recursos intertextuales para la formación de una competencia literaria sólida y el desarrollo del intertexto lector.

Teniendo en cuenta las posibilidades lúdicas y didácticas que presentan para el lector infantil los juegos intertextuales, en este artículo analizamos las referencias intertextuales contenidas en las obras de Fernando Alonso: *El misterioso influjo de la barquillera* y *Las raíces del mar*. Dos narraciones que reflejan la potencialidad de este tipo de textos para la estimulación lectora y el tratamiento didáctico de la literatura.

## 1. El desarrollo de la competencia literaria y el intertexto lector

Todo texto literario exige del lector una serie de competencias y conocimientos —enciclopédicos, lingüísticos, metalingüísticos, estéticos e, incluso, sociales y culturales— y, sobre todo, es necesario que posea una cierta competencia literaria. El discurso literario requiere de una competencia específica para su descodificación, que es la que permite al lector crear hipótesis, formular inferencias, leer más allá de los significados y ser capaz de captar las imágenes y las connotaciones que el texto propone. Por ello, es importante la adquisición de una competencia literaria sólida, que solo es posible a partir de la experiencia lectora y la acumulación de lecturas.

## ABSTRACT:

The teaching of literature in the school focus their objectives in the formation of the literary competence, for this reason literary studies should opt for a global discourse analysis, studying not only formal and structural aspects of the literary texts, but also considering the receptor and the context under which literary communication occurs. The relations established between the discourse and the reader should be a key element in addressing the analysis of literary texts. In this regard we emphasize the importance of intertextual resources for the formation of a strong literary competence and development of the intertext reader.

Taking into account the ludic and didactic possibilities that the intertextual game presents for the child reader, in this article we analyze the intertextual reference contained in the works of Fernando Alonso. *El misterioso influjo de la barquillera* and *Las raíces del mar*. Two narrations that indicate the potential of such texts to stimulate reading and didactic use of the literature.

La lectura se entiende como un proceso activo en el que cada lector es el encargado de dar significado a la obra, siendo imprescindible su participación en el proceso de recepción del texto. Cada uno de nosotros, cuando leemos, debemos interaccionar con el texto, advirtiendo su intencionalidad y actualizando su significado. El proceso de lectura no concluye hasta que se comprende e interpreta el texto. Interpretar supone captar la intención del autor y del texto, y enriquecerla a partir de nuestros propios conocimientos y valoraciones personales. Corresponde al lector la responsabilidad final de actualizar el significado del texto literario que solo podrá llevar a cabo si dispone de las competencias necesarias. En este sentido, la formación de una competencia literaria sólida se realiza a partir de

\* Fecha de recepción: 12/01/2011  
Fecha de aceptación: 22/03/2011

la integración progresiva de referencias intertextuales que, desde la experiencia de la lectura, pasan a integrar la competencia lectora y el intertexto personal.

En el conjunto de conocimientos que el lector pone en marcha en el proceso activo de la lectura se deben resaltar los *saberes intertextuales*, ya que son los que le permiten relacionar distintos textos y diferentes manifestaciones culturales entre sí y que, junto con la competencia lectora, conforman la competencia literaria.

En este espacio, como señala Mendoza (2001: 19), el intertexto lector adquiere una destacable relevancia porque «promueve los reconocimientos y las asociaciones entre los elementos discursivos, textuales, formales, temáticos, culturales, etcétera, y porque es el componente de la competencia literaria, ya que establece las vinculaciones discursivas entre textos, necesarias para la pertinente interpretación personal».

Podemos afirmar que el fenómeno intertextual siempre ha estado presente en las distintas manifestaciones culturales y artísticas; de hecho todas las creaciones culturales están interconectadas entre sí gracias al uso de recursos como las citas, las alusiones, las transformaciones o las reelaboraciones, pero adquiere una dimensión más compleja en las creaciones literarias. Como señala Todorov (1972: 17), «la literatura se crea a partir de la literatura», así podemos entender que todo texto literario se crea a partir de las influencias o relaciones intertextuales con otros textos, ya que los autores se encuentran influenciados por sus lecturas previas y por su propio intertexto lector.

Las cuestiones intertextuales cobran especial interés en el proceso de recepción y comprensión de un texto literario, puesto que los elementos intertextuales necesitan del reconocimiento del receptor. Sin la identificación de estas relaciones, no solo este recurso es

totalmente ineficaz sino que el lector difícilmente puede llegar a hacer una interpretación completa del significado del texto. Con el uso de la intertextualidad el autor pretende que el lector ponga en marcha una serie de conocimientos y experiencias lectoras con una finalidad concreta, de manera que cuando el lector reconoce un elemento intertextual, a continuación debe identificar la intencionalidad y/o funcionalidad de su uso. Iser (1987: 139) señala que «la identificación no es un fin en sí misma, sino una estrategia de la que se vale el autor para estimular actitudes en el lector», siendo la parte más gratificante de la interacción con el texto porque se ve reconocida la eficacia de la experiencia lectora.

La intertextualidad, lejos de ser un mero recurso narrativo, debemos entenderla como una estrategia de creación, que sirve al autor para lograr una serie de objetivos metaliterarios. Generalmente, lo que se pretende es parodiar un estilo, un género, una ideología, etcétera; o, en otras ocasiones, simplemente, rendir un homenaje o invitar a la lectura de las obras originales. Se trata de una estrategia apoyada en la previsión de un lector determinado o lector modelo, que ha de poseer el conocimiento previo de los textos aludidos para la activación del intertexto y la localización de las posibles relaciones, semejanzas, contrastes o influencias con el texto original, para conseguir lograr el efecto previsto por el autor. El desconocimiento del hipotexto condicionará la lectura del hipertexto, siendo muy probable que la interpretación y recepción del texto por el receptor sea muy distinta a la esperada por el emisor, a pesar de las claves e indicios incluidos en el texto.

El lector debe enfrentarse a los textos teniendo en cuenta la pluralidad de discursos que ya conoce y que forman parte de su intertexto lector. Así, la competencia lectora de cada individuo se activará para poder intentar reconocer todas las relaciones de un texto.

Se trata, pues, de un recurso que hace prever un lector implícito que posea el previo conocimiento de las específicas obras/textos aludidos, sin cuyo conocimiento le sería difícil la comprensión y, especialmente, la percepción, la intencionalidad de los valores y el establecimiento de la interpretación del nuevo texto (Mendoza, 2003: 55).

Una creación intertextual propone un reto al lector, una compleja actividad cognitiva en la que debe interaccionar con el texto, integrando todos sus conocimientos y lecturas previas para conseguir una completa recepción del texto. Un reto mayor, si cabe, para los textos literarios infantiles, donde el lector-niño cuenta con una experiencia lectora más reducida, y su competencia lectora se encuentra en pleno desarrollo.

La literatura infantil y juvenil mantiene una serie de relaciones con diferentes formas discursivas pero, sobre todo, destacan las relaciones que se establecen entre los distintos textos literarios. Para que el lector infantil pueda reconocer estas relaciones es necesario ayudarle a formar y desarrollar su intertexto lector. En primer lugar a partir de las narraciones orales y, cuando comienza a leer, ofreciéndole textos que le ayuden a constituir un fondo de conocimientos y a ampliar sus experiencias literarias. Solo así podrá construir un intertexto lo suficientemente rico que le permita activar la memoria transtextual y descubrir las relaciones con el texto original. Esto le posibilitará una interpretación completa y una lectura crítica, ya que «los componentes del intertexto lector inciden en la comprensión y en la interpretación, en el establecimiento de expectativas, de anticipaciones, de inferencias, de reconocimientos que se establecen durante el proceso de recepción» (Mendoza, 2001: 37).

## 2. La intertextualidad en la Literatura Infantil y Juvenil

Las relaciones intertextuales pueden representarse en un texto de múltiples

formas: pueden establecerse en relación a textos concretos, con arquetipos creados a partir de determinados textos, a partir de elementos diversos como la repetición de una cita que reproduce las palabras exactas de un texto o por la repetición de una forma discursiva fácilmente reconocible por ser la habitual en un género. Además, las conexiones con la obra original pueden referirse a elementos formales (estructura, tipología textual y de género o rasgos estilísticos) y/o de contenido (temas, personajes, tópicos o recursos semánticos).

Esta multiplicidad de posibilidades lleva a Genette (vid. 1989: 10-16) a distinguir entre cinco tipos de relaciones transtextuales: *intertextualidad* o presencia efectiva de un texto en otro mediante fórmulas como la cita, el plagio o la alusión; *paratextualidad* o relación entre el texto y sus paratextos (título, prólogos, ilustraciones, etcétera); *metatextualidad* o relación que une un texto a otro que habla de él; la *architextualidad* o referencia a un grupo de obras habitualmente asociadas a un género; y, finalmente, la *hipertextualidad* o reescritura de un hipotexto a partir de la transformación o imitación.

Estas categorías, lejos de ser compartimentos estancos, coexisten y se interrelacionan, siendo sus relaciones tan numerosas que en, ocasiones, es difícil diferenciar entre una forma de transtextualidad y otra.

En la LIJ es muy común el uso de la intertextualidad y la hipertextualidad. Además, la presencia de la ilustración multiplica en algunos casos la posibilidad de aparición de nuevas evocaciones y reestructuraciones de los hipotextos. En todos los casos, su reconocimiento depende de la experiencia lectora previa de las obras citadas que haya hecho el lector y de su capacidad asociativa.

En relación al conocimiento que el lector implícito puede tener del texto antecedente, Díaz Armas (vid. 2003: 65-84) establece la siguiente clasificac-

ción de los hipotextos más habituales en la LIJ:

1. *Hipotextos determinados*.
  - a. *Hipotextos legibles* (o leídos): hacen referencia al conjunto de obras que el niño ha leído o puede leer.
  - b. *Hipotextos reconocibles*: incluirían obras no leídas e ilegibles para en receptor infantil pero que su existencia puede ser conocida por el niño, ya que configuran lo que este sabe o puede saber en relación a la literatura, el arte o la cultura.
  - c. *Hipotextos de difícil reconocimiento*: cuando el autor no pretende que la referencia a la obra original sea reconocida. Es decir, simplemente busca que sea leída sin un necesario conocimiento del hipotexto.
2. *Hipotextos indeterminados* (architextos): cuando se hace referencia no a una obra concreta sino a un grupo de ellas, habitualmente a géneros o subgéneros literarios o géneros de lectura.
3. *Hipotextos fingidos*: cuando no se remite a ningún libro verdaderamente existente fuera del texto. Suele tratarse de libros ficticios leídos por los protagonistas de la historia y que, en ocasiones, dan sentido a la trama de la historia, convirtiéndose en obras metaficcionales, como sucede en la emblemática obra de Michael Ende, *La historia interminable*.

Debemos tener en cuenta que el receptor infantil todavía está formando su intertexto lector y no posee una rica competencia literaria, por lo que es habitual que las relaciones intertextuales se produzcan de forma explícita. Se introducen las relaciones al texto original con la ayuda del narrador o bien a partir del empleo de recursos no verbales, que anticipan al lector la existencia de estas relaciones. La introducción de signos, los cambios de tipografía o las modificaciones en la distribución espacial del texto captan su atención y ayudan

ala identificación de estos recursos, contribuyendo a disminuir la complejidad discursiva e interpretativa de sus obras. A medida que avanza la edad del lector implícito al que va dirigido el texto, las relaciones suelen presentarse de forma menos evidente y con una funcionalidad mucho más sugerente, en este caso los elementos paratextuales se convierten en un elemento esencial en el proceso de identificación y reconocimiento de las conexiones intertextuales. Es importante que, en determinadas ocasiones, el autor facilite el diálogo entre el texto y el lector, de lo contrario, como explica Lluh (2008: 93) el juego intertextual se complica:

Toda referencia textual crea un espacio vacío que exige una participación activa del lector... Si la experiencia del lector es escasa, puede desconocer el contexto en el que se realiza el juego intertextual, o ignorar el texto con el que se ha establecido la relación o desconocer cómo interpretar la relación que se ha propuesto: el juego textual se complica.

### 3. Los juegos intertextuales en la narrativa de Fernando Alonso

En este trabajo se analizan las referencias intertextuales de la obra de Fernando Alonso, teniendo en cuenta las múltiples posibilidades lúdicas, formativas y didácticas que ofrece la lectura y el reconocimiento de los hipotextos para la estimulación lectora y el tratamiento didáctico de la LIJ.

Hemos elegido la figura de Fernando Alonso por ser un autor que siente un gran respeto por el lector, concibiendo al niño como receptor activo dentro del proceso de comunicación literaria. Este autor ofrece una obra de una gran calidad literaria, pero sobre todo de una gran riqueza simbólica a partir de la que es posible extraer diversas lecturas e interpretaciones.

A lo largo de sus obras encontramos múltiples referencias intertextuales a los cuentos populares, a la tradición

popular y a aquellas obras que han sido lectura apasionada del propio autor, incluidas clásicos de la literatura general. A continuación, describimos aquellos aspectos intertextuales que son perceptibles en dos obras de Fernando Alonso: *El misterioso influjo de la barquillera* y *Las raíces del mar*. Estas obras van dirigidas a lectores a partir de 10 años y presentan, además de numerosas referencias intertextuales, una estructura compleja a partir de la cual el lector debe ir replanteándose sus expectativas y reconstruyendo el significado de la obra.

*El misterioso influjo de la barquillera* cuenta la historia de Prudencio Pérez un joven contable que decide dar un giro a su vida y dedicarse a su gran pasión: la escritura. Para ello necesita un nuevo nombre, Huvez, y un público al que contar sus historias. Comienza así una historia de historias que servirá al protagonista como banco de pruebas en su nueva profesión y al lector para conocer las necesidades, sueños y temores de este personaje.

*Las raíces del mar* narra el misterio de una ciudad, Syburgo, un lugar alejado del mar pero donde todo tiene reminiscencias marineras. Las leyendas, las historias de piratas y la estrecha línea que separa la fantasía de la realidad ayudarán a desvelar los secretos que encierran este lugar y algunos de sus habitantes.

### 3.1. La literatura popular como soporte creativo

Es evidente que los hipotextos más citados en la literatura infantil hacen referencia a la experiencia lectora del niño. El limitado intertexto lector que tiene cualquier receptor infantil provoca que gran parte de las relaciones intertextuales, que se dan en los textos dirigidos a este lector implícito, partan de la tradición popular. Las manifestaciones propias de la literatura popular (cuentos populares, fábulas, canciones, etcétera), presentes

tanto en la competencia literaria como cultural de cualquier lector, ofrecen múltiples posibilidades para el juego intertextual. La gran capacidad evocadora de estas manifestaciones hace que se conviertan en el principal hipotexto de muchas creaciones infantiles y juveniles.

La necesidad de apelar al conocimiento literario y a la experiencia lectora del receptor infantil explica que gran parte de la intertextualidad presente en la LIJ se refiera primordialmente a cuentos populares, fábulas y composiciones de la lírica popular infantil. Como describe Cerrillo (2010: 7), «los estímulos textuales positivos se establecen con mayor facilidad en aquellos casos en que el intertexto que se activa es literatura oral (popular, por tanto), ya que el lector se siente poseedor, aunque sea inconsciente, de unos conocimientos literarios que ahora se le presentan en una lectura que le está pidiendo que se acuerde de composiciones que el conoce».

La facilidad con la que el lector es capaz de reconocer estos hipotextos posibilita el proceso de formulación de expectativas y anticipaciones. Además, cualquier cambio o reformulación del texto, que rompa con las expectativas iniciales del lector, le ayudará a plantearse ciertos interrogantes respecto a la intencionalidad del autor, favoreciendo su interpretación.

En este tipo de relaciones intertextuales, debido a la facilidad del reconocimiento del hipotexto por parte del lector, el autor debe cuidar el excesivo grado de previsibilidad. Es importante la capacidad para sorprender al lector con modificaciones pertinentes que consigan no solo captar su atención, sino especialmente que le ayuden a identificar la funcionalidad del nuevo texto.

La tradición popular está muy presente en la obras de Fernando Alonso, siendo habitual encontrarnos con

numerosas referencias intertextuales, tanto a composiciones líricas populares, como a cuentos maravillosos. El mismo autor ha señalado en distintas entrevistas la importancia que la tradición oral tiene en sus relatos:

Para hablar de influencias uno debe remontarse a los orígenes. En mi caso, tuve la suerte de que esos orígenes fueran las canciones que me cantaron y los cuentos que me contaron en mi infancia; es decir, toda una serie de «obras escritas en el viento», en el viento de la palabra y en el viento del amor. Quizá por eso, la literatura de tradición y de transmisión oral suele estar tan presente en mi obra (Alonso, 2000b: 5).

#### Referencias al Cancionero Popular Infantil

El uso del cancionero popular como recurso de creación ha permitido, de alguna manera, mantenerle vivo rescatando en las narraciones estas manifestaciones folclóricas, como ya lo hicieran algunos autores de la Edad de Oro y autores contemporáneos como Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca o Carmen Martín Gaité.

En las historias de Fernando Alonso nos encontramos con una gran variedad de canciones populares infantiles, siendo habitual encontrar en boca de sus personajes adivinanzas, trabalenguas, burlas y, sobre todo, canciones escenificadas.

La introducción de estas manifestaciones folclóricas en los textos denota la importancia cultural que para este autor tiene la recuperación y difusión de la tradición popular. Con su fijación textual Alonso contribuye a seguir transmitiendo de generación en generación estas composiciones. El compromiso por conservar este acervo cultural se describe de forma simbólica en el libro *El misterioso influjo de la barquilla*:

Sabía que era preciso copiar en su cuaderno rojo todas aquellas historias que nadie había escrito todavía.

Aquellas historias que brotaban de las bocas de los ancianos; y las que flotaban por los senderos del parque; las que florecían junto a los bancos, entre las piedras de las tapias y entre las tejas.

El hombre que amaba las manzanas salió a los campos y a las plazas, a los pueblos y a las calles para fijar en su cuaderno palabras de aire (Alonso, 2008: 110).

La dificultad para la incorporación en el relato de estas modalidades discursivas reside en la forma de ser incluidas en el texto. La introducción de este tipo de citas intertextuales se realiza, generalmente, a partir de la cesión de la voz del narrador a los personajes infantiles, que suelen ser los encargados no solo de decir las canciones, sino incluso de escenificar la situación y la forma en la que suelen ser representadas: corro, grupo, filas... *El misterioso influjo de la barquilla* presenta distintas situaciones de juego para introducir canciones de corro:

Atraída por aquel poema, se posó en su memoria una vieja canción de corro, que comenzó a trasladar desde su propia infancia a su cuaderno:

Mariposa  
vestida de rosa  
a la luz del candil  
¿Está mi mariposa ahí? (Alonso, 2008: 109).

«Las acciones que dan lugar a los juegos que acompañan las canciones escenificadas requieren siempre palabras y gestos para su correcta interpretación» (Cerrillo, 2005: 71), por lo que el autor incorpora, además, información sobre alguno de los movimientos que se deben llevar a cabo:

Cuando terminó de hablar el señor Huvez, los niños se quedaron con ganas de preguntar muchas cosas; pero el cuento había sido muy largo y tenían que ir a casa. Por eso, formaron una cadena larga, como los niños del cuento, y se alejaron cantando:

«¡A tapar la calle,  
que no pase nadie!» (Alonso, 2008: 89).

Las canciones escenificadas no son la única muestra de folclore infantil que Alonso incorpora a sus relatos, encon-



trándonos también con fórmulas para echar suertes, burlas y adivinanzas. En *Las raíces del mar*, al llegar el grupo de niños a un campo de amapolas, uno de los personajes comienza a recitar:

Roja muy roja,  
color de sangre,  
soy la alegría  
de los trigales (Alonso, 2000a: 17).

Cien damas en un sembrado  
todas visten de encarnado (Alonso,  
2000a: 17).

En este libro encontramos también referencias al refranero popular español, ya que es frecuente que el autor ponga en boca de sus personajes, generalmente adultos, estas composiciones populares que, aunque no de tradición específica infantil, se podrían entender como un género colindante a los antes citados.

Cielo rojo vespertino, buen tiempo  
para el marino (Alonso, 2000a: 42).

Centrándonos en el uso del cuento popular como hipotexto, en la obra de Fernando Alonso podemos observar que se introduce este recurso atendiendo a tres tipos de relaciones intertextuales:

- a. A través de la hipertextualidad o reelaboración de hipotextos concretos.
- b. Introduciendo referencias intertextuales a personajes y elementos propios de la tradición popular.
- c. Referencias architextuales con las estructuras propias del cuento maravilloso.

Las relaciones intertextuales que se establecen en estos hipertextos suelen ser de carácter implícito y se producen sin marcar, ya que el autor presupone su fácil reconocimiento por parte del lector modelo.

#### Reelaboración y actualización de hipotextos concretos

*El misterioso influjo de la barquillera*, obra construida a partir de diferentes microrrelatos que se van intercalando a lo largo de la narración, es un claro ejemplo de continuas reelaboraciones

y actualizaciones de hipotextos concretos. Huvez, un novel escritor, va inventando historias y las cuenta en el parque como banco de pruebas para comenzar a escribir sus libros. Así, a lo largo del relato, el lector puede encontrar una nueva versión de la fábula *El perro y el pedazo de carne*, la actualización de sus cuentos *El arco iris y los pájaros* y el *Gegenio*, y una transformación del cuento popular ruso recogido por Tolstoi *La camisa del hombre feliz*<sup>1</sup>.

En los casos de *El perro y el pedazo de carne* y *La camisa del hombre feliz*, el autor reelabora completamente el texto original, con numerosas referencias al hipotexto, lo que hace asequible su reconocimiento por parte del receptor, con la intención de desmitificar la historia original e ironizar sobre su contenido.

De la fábula de Esopo aparecen varias versiones a lo largo de la obra. Al principio del relato encontramos la historia escrita por Prudencio Pérez, al que aún le quedan secuelas de sus años de contable, por lo que el suceso se narra de forma concisa y adaptado al lenguaje administrativo. Pero más adelante, cuando el personaje ya se ha convertido en Huvez, el escritor de cuentos, la historia aparece descrita de forma mucho más original a partir del intercambio de papeles de los protagonistas. El río es el que por avaricia pierde el trozo de carne aunque, igual que sucede en el hipotexto original, el perro cegado por la envidia vuelve a perder el pedazo de carne que recupera de nuevo el río. Este, con la alegría de haber engañado al canino, no advierte que los peces se están comiendo su trofeo. Aunque, finalmente y de forma sorprendente, será el perro el que consiga disfrutar del festín:

Para consolarse empezó a pensar que los ríos no comen pedazos de carne. Pero una sensación de ridículo lo inundó por completo. Quizá, por eso, no le importó que las arenas del desierto comenzaran a devorar su vida.

<sup>1</sup> También recogido con el título *El zar y la camisa*.



El último glugluteo parecía de burla hacia la bandada de peces que comenzaban a agitar sus aletas tendidos en la arena.

Por suerte para él ya había desaparecido, devorado por el desierto, cuando llegó el perro tenaz olfateando su curso ya seco.

Y no pudo oír la alegría del perro al encontrarse la mesa puesta; ni su sorpresa ante aquel extraño y sofisticado plato de peces, rellenos de carne, que ya se habían tostado al sol (Alonso, 2008: 94-95).

En el siguiente ejemplo, Zippy, el protagonista del microrrelato «El misterio de la casa grande», se introduce dentro de uno de sus libros en busca del significado de la palabra felicidad. Este libro, que tenía por título *La camisa del hombre feliz*, narraba la historia de un viejo rey enfermo y el viaje de su joven hijo en busca de la camisa que podía sanarle. En este caso, Fernando Alonso amplía notablemente el breve relato con distintas escenas con las que se ironiza sobre el concepto de felicidad que aparece en determinados cuentos populares pero, sobre todo, busca hacer reflexionar al lector sobre la intencionalidad con la que se crea el hipotexto original: convencer a las clases más bajas de que la felicidad no está en las riquezas, sino en la humildad para mantener contento al pueblo. Así, una vez que el príncipe y Zippy encuentran al hombre feliz y este les dice que no tiene camisa, el cuento continúa con la siguiente escena:

Zippy se escondió tras unas rocas para reflexionar un poco sobre el extraño comportamiento del Hombre Feliz. Aquel cuento siempre le había causado una gran intranquilidad.

Cuando el Hombre Feliz creyó que los dos se habían alejado empezó a comportarse de forma extraña. Escondió la sonrisa, curvó las cejas y miró a todas partes. Luego, con mucho misterio, penetró en la choza.

Zippy, muy intrigado, se acercó a la puerta y espió por una rendija. Los ojos del niño se abrieron asombrados.

El Hombre Feliz estaba poniéndose un traje lujoso; una camisa, bordada de oro, tenía botonadura de brillantes.

(..) El Hombre Feliz hacia una gran reverencia frente a un trono en el que estaba sentado el Rey Loco de la Torre.

—¿Has cumplido mis órdenes?

—Sí, mi señor. Acabo de convencer a otros dos de que los hombres felices ni siquiera tienen camisa.

El Rey Loco sonrió satisfecho. Le entregó una bolsa llena de monedas y dijo:

—Bien hecho. Así todo marchará mejor en mis dominios. Mis súbditos se conformarán con su suerte y nadie saldrá a la calle a reclamar su parte de tela, su parte de tierra y su parte de pan (Alonso, 2008: 83-84).

En el microrrelato «Hombres-peces, genios y tesoros», Fernando Alonso, reescribe su cuento *El Genio* inspirado en los cuentos de *Las mil y una noches*, donde retoma uno de los personajes más populares entre los lectores infantiles: el genio de la lámpara maravillosa. El autor modifica la actuación de este personaje a lo largo de todo el relato, con una clara finalidad humorística. Ya desde la caracterización del personaje, el autor presenta un genio tartamudo, que dista mucho de la imagen tradicional que el lector puede tener interiorizada:

El Genio estaba hecho una verdadera lástima. Le colgaba el pellejo por todas partes. (...)

—So-solo soy un Ge-genio de Tercera Cla-clase... (Alonso, 2008: 62).

Como en el cuento tradicional, el argumento de esta historia gira en torno a la concesión de un deseo para su nuevo amo, pero la ingenuidad del personaje lleva al lector a cuestionarse sobre la eficacia de este genio. Además, el desenlace de la historia queda abierto sin saberse de forma explícita si, finalmente, se ha concedido el deseo, siendo el lector el encargado de decidir esta cuestión en función de la credibilidad que haya otorgado a este Genio de Tercera Clase.

Como podemos observar, este tipo de reescrituras se centran en la revisión crítica de algunas de las ideas implícitas en los cuentos seleccionados, retomando los personajes y evocando partes de la trama argumental, propiciando la parodia y el juego de inversión de valores ideológicos.

#### Referencias intertextuales

##### explícitas a hipotextos populares

Otro recurso intertextual que encontramos en las obras de Fernando Alonso consiste en la introducción de personajes maravillosos clásicos y breves escenas fácilmente reconocibles por el lector como recurso que busca captar la atención del lector. La colocación de un simple elemento lo suficientemente significativo en la historia es capaz de activar los recuerdos del niño. El autor utiliza la fuerza simbólica de determinados elementos propios de los cuentos populares como recurso creativo a partir del que crea toda una historia. El poder evocador de los cuentos populares aparece descrito en una de las escenas de la obra *El misterioso influjo de la barquillera*:

La niña del pantalón baquero sacó una carta y la mostró a sus compañeros. En la carta estaba dibujada una manzana roja con dos hojitas verdes.

—¡La manzana! —gritaron todos, pensando en el cuento de Blancanieves.

Entonces, mientras la niña del pantalón vaquero despachaba los barquillos, el señor Huvez comenzó a pensar en voz alta la historia que iba a contar (Alonso, 2008: 100).

Además de referencias explícitas a los cuentos maravillosos podemos descubrir, intercaladas en sus relatos, fábulas y leyendas de distintas procedencias. La leyenda bretona de *La ciudad sumergida de Ys* dará las pistas a los personajes de *Las raíces del mar* para descubrir el misterio que encierra la ciudad de Syburgo. En este caso el narrador cede la voz a uno de los protagonistas, Ramón, que comienza a leer la historia, encontrándonos con un

claro ejemplo de metatextualidad al ser leídos al mismo tiempo por el lector y por los personajes los hipotextos sugeridos.

—(...) Hay muchas leyendas sobre una ciudad que se llamaba Ys; una ciudad que se hundió en el mar.

—¿Y cómo puede hundirse una ciudad?

—No está muy claro. Hay versiones para todos los gustos. Escucha:

Hace muchos, muchísimos años, hubo un rey llamado Grادلón, que tenía una hija muy bella, la princesa Ahés-Dahut. El rey Gadlón mandó construir una ciudad, hermosa como una perla, a la que llamó Ys (Alonso, 2000a: 147).

En este ejemplo es significativo observar, además, cómo el conocimiento por parte de los personajes de esta leyenda les ayuda a resolver el misterio planteado en la historia. Esto muestra como el autor valora de forma muy positiva estos conocimientos literarios y así lo transmite al lector. Es habitual que los personajes creados por Fernando Alonso recurran a los cuentos y a sus conocimientos literarios para buscar en ellos respuestas a cuestiones cotidianas e, incluso, una solución a sus problemas.

#### Referencias architextuales

##### asociadas a los cuentos populares

La architextualidad es el último tipo de relación transtextual que encontramos en relación con los cuentos populares. Fernando Alonso utiliza la estructura prototípica de los cuentos populares para crear sus propias historias. Un claro ejemplo del uso de este recurso lo volvemos a ver en el relato «El misterio de la casa grande» incluido en *El misterioso influjo de la barquillera*, donde el autor incorpora distintas alusiones a los cuentos populares. Con ello, no solo pretende captar la atención del lector, sino sobre todo trata de desmontar sus expectativas y anticipaciones con el objetivo de que se cuestione el verdadero significado de todas estas historias.

Podemos observar como el argumento mantiene la estructura fundamental de los cuentos maravillosos: Zippy, el protagonista, emprende un largo viaje en busca de la felicidad y regresa finalmente victorioso a casa. Además, el autor va introduciendo recursos representativos de los cuentos maravillosos, como el uso de estructuras acumulativas, la superación de pruebas o la secuencia tres veces repetida. Este cuento, como muchas de las creaciones de este autor, comienza con la fórmula de inicio empleada tradicionalmente en los cuentos populares: «Había una vez». A través del uso de esta fórmula, Alonso hace un guiño al lector y le indica la entrada a un mundo de ficción.

Además, la fórmula de cierre empleada habitualmente en la tradición española «Vivieron felices y comieron perdices», para dejar claro que, a pesar de todos los avatares descritos, los protagonistas tendrán un final feliz, o sea, una vida mucho más placentera que la narrada, felicidad que festejan para compensar el hambre imperante comiendo perdices, sirve al autor como soporte creativo dentro del relato. Zippy, en su viaje entre la fantasía y la realidad en busca del significado de la palabra felicidad, decide consultar en sus libros de cuentos y, tal como imaginó, allí aparecía la palabra felicidad. La interpretación lineal que el personaje hace de esta fórmula de cierre no le conduce a experimentar la felicidad, sino simplemente un fuerte dolor de barriga.

Estuvo largo rato buscando pistas para encontrar él solo el significado de aquella palabra.

De pronto recordó sus libros de cuentos y una lucecita intermitente se encendió en su cerebro.

Corrió a la estantería y cogió un montón de libros. Uno por uno fue abriéndolos por el final y una sonrisa grande le iluminaba el rostro mientras leía:

«Vivieron felices y comieron perdices»

«Comieron perdices y vivieron felices»

Zippy pensó:

«Debe existir una relación entre las perdices y la felicidad».

Por eso corrió a hablar con su madre:

—¡Mamá, quiero comer perdices!!

—Pero... si nunca las he preparado.

—Por favor, mami... ¡Aunque sean de lata!

(...) Con gran interés por su parte, Zippy dio buena cuenta de su segunda perdiz. Pero no notó nada. Por eso, con el ánimo de un esforzado explorador, comenzó a atacar la tercera. Entonces empezó a sentirse mal.

El sabía que la felicidad no podía ser aquel espantoso dolor de tripa y aquellas terribles ganas de vomitar (Alonso, 2008: 73-75).

Esta referencia explícita a los cuentos populares y el enfoque surrealista de la escena subraya la intencionalidad del autor, con la que parodia los tradicionales finales felices ante los que se muestra contrario por mostrar una imagen distorsionada de la realidad. Con este juego intertextual el autor pretende que el lector reflexione sobre el tipo de final feliz que plantean estos cuentos, presentando al final del relato lo que realmente es para el autor la felicidad.

Este tipo de referencias intertextuales son las que resultan más atractivas al lector, puesto que su interacción con el texto es más efectiva, al ser mayores y más numerosos los conocimientos del hipotexto. Esta facilidad del reconocimiento del juego intertextual favorece un mejor diálogo entre las relaciones que se establecen entre autor, texto y lector.

### 3.2. Intertextualidad con otras manifestaciones literarias

Además de las numerosas relaciones intertextuales en relación a un hipotexto tan conocido por el receptor infantil como es la literatura popular, en muchas obras de Fernando Alonso encontramos también con relaciones más o menos explícitas a otras obras literarias. Este tipo de citas y

homenajes a clásicos de la literatura muestran, generalmente, las preferencias del autor.

En este caso, es habitual encontrarlos con hipotextos reconocibles por el lector, pero también con hipotextos de difícil reconocimiento, que requerirán de la ayuda de un mediador adulto para su identificación.

La conciencia de que los referentes que, en este caso, pueden movilizarse son más limitados hace que el uso de las relaciones intertextuales se lleve a cabo de forma explícita. Al tratarse de creaciones literarias no tan fácilmente reconocibles por el lector, podemos observar cómo el texto incluye toda una serie de avisos y marcas que llaman la atención sobre su existencia. Es habitual que nos encontremos con recursos no verbales como el entrecomillado, el uso de cursiva y cambios en la tipografía, que avisen al lector de la existencia de un hipotexto, «aunque no por ello será menos oscura para el lector infantil la procedencia de la cita» (Díaz Armas, 2003: 74).

La obra *Las raíces del mar* es un auténtico homenaje a la literatura de aventuras y a las novelas de piratas por las que Fernando Alonso siente fascinación. Las alusiones a libros que marcaron la infancia del autor, como *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *Veinte mil leguas de viaje submarino* y *Viaje al centro de la Tierra* de Julio Verne, *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift o las aventuras ambientadas en los mares de sur creadas por Emilio Salgari y Jack London, son una constante en este libro, encontrándonos con un claro ejemplo de architextualidad. Las referencias son tan explícitas y completas que es difícil que no se active el intertexto lector.

Estas referencias intertextuales a hipotextos legibles por el lector se utilizan como invitación a la lectura de estos clásicos de la literatura juvenil, no en vano algunas de estas obras son leídas por los personajes de este relato.

Acostumbrados a leer libros de aventuras, sabían que lo primero que debían hacer era explorar la Playa de la Muerte.

Cuando llegaron al árbol que crecía paralelo al suelo, treparon por la ladera y caminaron por el tronco hasta llegar a las ramas.

(...). Colgaron la calavera de la cabra en una de las ramas y se sentaron a caballo sobre la rama horizontal, que estaba a unos metros del suelo.

— A este árbol le llamaremos El Barco— propuso Ramón.

—Sí. ¡El Barco Pirata! —dijo Marcelo (Alonso, 2000a: 26).

En esta obra, además de estas referencias a obras clásicas de la literatura juvenil, fácilmente reconocibles por el lector modelo al que se dirigen, nos encontramos hipotextos citados a través de los que el lector puede descubrir intercalados al hilo de la narración versos de Miguel Hernández, Dámaso Alonso y Nazim Hikmet. La introducción de este recurso supone, en parte, un homenaje a estos autores, pero también una forma de acercar la obra de estos poetas a los lectores más jóvenes. Ante la dificultad de reconocimiento de estas referencias intertextuales los textos, además de aparecer destacados tipográficamente, incluyen el nombre del autor con la intención de que estos datos favorezcan el acercamiento entre el lector y el hipotexto.

Quizá fue desde que leyó aquel poema que decía:

*En este campo  
estuvo el mar.  
Alguna vez volverá.  
Si alguna vez una gota  
roza este campo, este campo  
siente el recuerdo del mar.  
Alguna vez volverá.*

(...) Lo copió en su cuaderno de clase, porque resumía muy bien lo que él había pensado tantas veces. Escribió debajo el nombre de su autor, MIGUEL HERNÁNDEZ, y comenzó a leer muchos poemas suyos; pero en casi ninguno hablaba del mar (Alonso, 2008: 67).

También en *El misterioso influjo de la barquillera* el lector puede encontrar citados versos de poetas como León Felipe, Federico García Lorca, Antonio Machado, e incluso, una greguería de Ramón Gómez de la Serna. La introducción de este recurso supone un homenaje a la Generación del 27, especialmente a aquellos autores que se vieron obligados a exiliarse por motivos políticos. Nuevamente, y debido a la dificultad de reconocimiento que pueden entrañar algunos de estos hipotextos, el autor, además de destacar tipográficamente estos versos, introduce datos sobre la obra o el autor del texto, para que el lector infantil pueda reconocer la procedencia de la cita.

Luego, sonrió, porque aquellos seres, alados y hermosos, estaban vivos dentro de su cuadernillo rojo.

*He oído decir que entre el Viento y la luz pueden convertir un gusano en mariposa.*

¡Un gusano en mariposa!

*Este es el milagro, el brinco prodigioso que a mí me ha sostenido sobre la tierra (León Felipe).*

Lleno de sonrisa, leyó un poema que comenzaba así:

*Mariposa del aire,  
¡qué hermosa eres!  
Mariposa del aire,  
dorada y verde.*

(...) Aquella mariposa dorada y verde y todas las mariposas estaban allí; y ya nunca podrían escapar, ni a través del hueco de la ventana, ni a través del hueco de la muerte.

Entonces, leyó pausadamente el nombre del poeta: Federico García Lorca (Alonso, 2008: 107-108).

Algunos de estos poetas clásicos contemporáneos conforman lo que el lector puede saber en relación a la literatura general, pero las obras referenciadas es difícil que formen parte de su experiencia lectora por lo que, aunque existen marcas que advierten de la presencia de estos hipotextos, el lector no llegará a entender por sí solo la intención con la que el autor los introduce.

Como señala Mendoza (2007: 111), podemos considerar estas referencias intertextuales «un canon de formación, pero que a veces no pasan de ser una mención, quizá a modo de un listado de obras para animar al posible lector a conocerlas, a leerlas».

En relación a este tipo de relaciones intertextuales debemos señalar que, a pesar de la existencia de estrategias que subrayan la presencia de un hipotexto, no siempre será fácil que el lector por sí solo lo reconozca e interprete su funcionalidad. Por ello, como señala Colomer (vid. 2002: 174), cuando un autor introduce alusiones explícitas a obras que es probable que el lector implícito todavía no haya leído ni conozca, debemos pensar en la ambivalencia de destinatarios que se da, en ocasiones, en la comunicación literaria infantil. Por ello, es probable que el autor haya previsto la acción de un mediador adulto que ayude al receptor infantil a reconocer estas alusiones y le acerque a las lecturas señaladas.

### 3.3. La metaficción como estrategia creativa

Las reflexiones en torno a la literatura y a la lectura que encontramos en muchas de las obras de este autor, también son un tipo de relación architextual muy común en los libros infantiles, utilizadas para mostrar al lector la importancia de la lectura. Las escenas en las que se representa la lectura de un libro, la afición de algún personaje a la lectura, o las visitas de personajes a la biblioteca en busca de libros, pueden ser consideradas como referencias architextuales independientemente de que el autor no haga referencia a los títulos o a los autores de estos libros. Díaz Armas (2003: 66) señala que «el objetivo de presentar reflexiones sobre la lectura, lleva a los autores, a evitar referirse a un hipotexto concreto, porque la intención del autor no es hablar de una obra de arte, sino de la obra de arte, de sus necesidades, de su papel en la formación del individuo».

Para presentar la importancia de la lectura, en ocasiones, los autores crean hipotextos ficticios a través de libros que no remiten a ningún otro libro verdaderamente existente fuera de sí mismos. Son libros imaginarios que transforman la vida de aquellos personajes que los leen, que buscan motivar la reflexión. Suele tratarse de libros ficticios leídos por los protagonistas de la historia y que, en ocasiones, dan sentido a la propia trama, convirtiéndose en textos metaficcionales.

Este recurso lo encontramos en la obra *Las raíces del mar*, donde Ramón encuentra un misterioso libro titulado «La Embajada del Mar», escrito por el Capitán Gondomar. En él encuentra descritas las aventuras que ha ido viviendo.

Casi al final del libro, en una ilustración a doble página, se veía la pequeña playa, con una lengua de mar que avanzaba hasta las gradas del altar derruido. Ramón leyó en voz alta, un poco asustado, el pie de la ilustración: LAS RAÍCES DEL MAR.

Cuando pasó la hoja, su mano temblaba un poco. Miró la ilustración de la última página y cerró el libro de golpe.

Después de haber cerrado el libro, aún seguía viendo el rostro del capitán pirata, con el parche en el ojo y el loro sobre el hombro, que gritaba con su boca desdentada señalando a un muchacho que se aferraba a la balaustrada.

El muchacho estaba de espaldas; pero Ramón sabía quién era. Sabía que si se diera la vuelta, sería como si él se mirara en un espejo. Lo peor de todo era que, al pie de la página, ponía: CONTINUARÁ (Alonso, 2000a: 92-93).

El final de este libro, que adquiere gran importancia en el desarrollo de la narración principal, será leído por el lector al mismo tiempo que el protagonista de la historia lo va escribiendo. Así coincide el hipotexto creado por el autor con el que lee el lector real, y ambos quedan situados en el mismo nivel de realidad.

Además, la introducción de este hipotexto fingido o imaginario le sirve al autor para hacer algunas reflexiones personales sobre el libro y la lectura y, sobre todo, sobre el papel fundamental del lector en el proceso de recepción de estos textos.

Antes de despedirse Mar dijo:

—No te preocupes más por ese Capitán Gondomar... Lo bueno que tienen los libros es que podemos inventarnos otro final... ¿Te acuerdas cuando vino aquel escritor a clase? Nos dijo que el final de un libro lo pone cada uno de los lectores... Podemos hacerle naufragar, mandarlo a una isla desierta o encerrarlo en una mazmorra (Alonso, 2000a, 102-103).

Un ejemplo más complejo de meta-literatura los encontramos en las *El misterioso influjo de la barquillera* donde la historia creada por el protagonista coincide finalmente con la que el lector tiene en sus manos. *El misterioso influjo de la barquillera* es el libro que al final de la obra comienza a escribir Huvez, haciendo coincidir el principio de la obra ficticia con el del libro que el lector acaba de leer. En esta obra el autor presenta una original estructura narrativa, con un argumento construido a partir de distintos microrrelatos enlazados a modo de muñeca rusa, que termina sacudiendo las expectativas del lector al descubrir que la obra que tiene entre sus manos es finalmente la que el protagonista de la historia consigue escribir.

El autor busca captar la atención del lector jugando con sus conocimientos literarios, pero sobre todo con su forma de acercarse al texto, requiriendo de él una actitud activa que le ayude a advertir y entender el juego de ficciones en el que se encuentra inmerso.

Los textos metaficcionales, al llamarla atención del receptor sobre su entramado narrativo e incluso sobre la textualidad del mundo representado, se conciben como productos artístico-literarios que se vuelven hacia el lector, obligándolo a tomar un papel activo y crítico ante el acto de la lectura (Amo, 2010: 24).



La presencia constante de todas estas relaciones intertextuales en sus obras son una característica que destaca la potencialidad de estos textos para desarrollar el hábito lector y la competencia literaria (Mendoza, vid. 2003: 58.). Sus posibilidades didácticas permiten:

- a. El reconocimiento de las conexiones entre las diversas facetas discursivo-textuales de las obras.
- b. La detección e identificación de los pasajes en los que el escritor recurre a la reelaboración de obras, fragmentos o personajes de otros autores.
- c. La apreciación de la intención estética de escribir literatura sobre literatura.
- d. La valoración del efecto de estos recursos advirtiéndolo cómo y en qué aspectos el autor altera o dispersa los elementos más o menos canónicos del relato original.

La actividad de reconocimiento intertextual activa estos saberes específicos permitiendo la potenciación de diversos objetivos literarios y culturales. Por ello es importante destacar la necesidad de desarrollar la actividad formativa de recepción en el lector, con el fin de que sea capaz de advertir los múltiples diálogos que se establecen en el proceso de recepción literaria.

Los reconocimientos intertextuales son la base del progresivo desarrollo del personal intertexto lector, porque con cada nuevo reconocimiento se consolida y se amplía el conocimiento sobre los rasgos del discurso y de los modelos literarios recibidos, de modo que la experiencia lectora que acumula el intertexto lector facilita la adecuada percepción de nuevos valores y de nuevas estrategias discursivas en nuevos textos (Mendoza, 2001: 47).

Como ya se ha señalado, puede ser que no siempre el lector que lea las obras de Fernando Alonso advierta la intencionalidad con la que han sido presentadas algunas de estas relaciones, al desconocer algunos de estos

referentes hipotextuales. Pero la diversidad de alusiones de estos textos le ofrecerá la posibilidad de enriquecer notablemente el intertexto lector y su competencia lectora, permitiéndole entrar en contacto con una gran variedad de saberes enciclopédicos, culturales y, especialmente, literarios. La lectura contribuye así a la formación integral del individuo, teniendo en cuenta que «un texto no solo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla» (Eco, 1987: 81).

### Consideraciones finales

Con la inclusión de estos recursos literarios Fernando Alonso busca romper con la lógica narrativa empleada hasta el momento y ofrecer mayores recursos expresivos, tratando de modificar a su vez el papel del lector del que requiere una participación más activa.

Muchas de sus historias están contruidas a partir de distintos relatos que nos ayudan a comprender el verdadero significado de la obra. En *El misterioso influjo de la barquillera* Fernando Alonso construye una historia única a partir de distintos microrrelatos y un hilo conductor que, unas veces de forma más evidente y otras de forma simplemente simbólica, será el que dé cohesión y significado a la obra.

La autonomía estructural de cada una de las historias y el sentido que encierra cada relato permiten al lector construir el significado de la obra a partir de la visión y vivencias de los distintos personajes, viéndose su interpretación final notablemente enriquecida por los enfoques y matices que de un mismo aspecto aparecen en cada microrrelato.

En *Las raíces del mar*, la ruptura de la linealidad estructural del relato, la inclusión de nuevas formas discursivas tales como canciones, poesías, adivinanzas, o refranes suponen un alto de grado de experimentación. Es notable el dinamismo y la viveza que trans-



miten estos recursos a la narración, ayudando a captar la atención del lector a partir del extrañamiento y manteniendo activa su atención.

En ambos casos las obras se dirigen a un lector competente, «más capacitado para poner en funcionamiento un mayor número de conocimientos, de habilidades y actitudes referidos al sistema literario y más experimentado en el juego de las relaciones intertextuales» (Amo, 2010:25).

El papel clave que Fernando Alonso confiere al lector de sus obras, como fuerza productiva del texto, le lleva a introducir numerosos estímulos textuales que, además de activar la competencia lectora del niño, buscan enriquecer sus competencias sociales, culturales y literarias. Las referencias intertextuales multiplican las posibilidades interpretativas, lúdicas y didácticas de sus historias y potencian su capacidad para desarrollar el hábito lector y la competencia literaria.

## Referencias bibliográficas

- ALONSO, F. (1976). *El arco iris y los pájaros*. Madrid: Santillana.
- ALONSO, F. (1982). *El Gegenio*. Barcelona: Argos Vergara.
- ALONSO, F. (2000). *Las raíces del mar*. Madrid: Anaya.
- ALONSO, F. (2000). "Entrevista a Fernando Alonso". *Babar* [en línea], 25, 3-14. [ref. de 31/01/2011]. También disponible en formato impreso. Accesible en Internet: <http://revisatababar.com/wp/?p=221>
- ALONSO, F. (2008). *El misterioso influjo de la barquillera*. Madrid: Anaya.
- AMO, J. M. del (2010). "Los recursos metaficcionales en la literatura juvenil: el caso de Donde crees que vas y quién te crees que eres de Benjamín Prado". *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, 6, 21-34.
- CERRILLO, P. C. (2005). *La voz de la memoria (estudios sobre el cancionero popular infantil)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CERRILLO, P.C. (2010). "Literatura oral y literatura escrita: aspectos intertextuales en obras de Montserrat del Amo y Emilio Pascual", en MENDOZA, A. y ROMEA, C. (coord.). *El lector ante la obra hipertextual. (Un análisis de la interacción y de la matacognición en la recepción)*. Barcelona: Horsori, 15-23.
- COLOMER, T. (dir.) (2002). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- DÍAZ ARMAS, J. (2003). "Aspectos de la transtextualidad en la literatura infantil", en MENDOZA, A. y CERRILLO, P. C. (coord.), *Intertextos: aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 61-98.
- ECO, U. (1987). *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- GENNETE, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- ISER, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- LLUCH, G. (2008). "De la ironía imposible a la imprescindible parodia", en CARBÓ, F. y otros. *El bricolatge literari. De la paròdia al pastix en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat, 93-122.
- MENDOZA, A. (2001). *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con el lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MENDOZA, A. (2003). "Los intertextos: del discurso a la recepción", en MENDOZA, A. y CERRILLO, P. C. (coord.), *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 17-60.

MENDOZA, A. (2007). "Escrito sobre escrito: la literatura infantil y sus redes textuales". *Letras Peninsulares*, vol. 20, 1, 91-118.

TODOROV, T. (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.