



Universidad de Valladolid

Grado en Español: Lengua y Literatura

TRABAJO DE FIN DE GRADO  
CONVOCATORIA SEPTIEMBRE 2020

**LA FRONTERA ENTRE LA LITERATURA  
INFANTIL Y LA JUVENIL: ANÁLISIS  
COMPARATIVO ENTRE *MOMO* Y *MATILDA***

Andrea ALONSO FERRÁNDEZ

TUTOR ACADÉMICO: Sara MOLPECERES ARNÁIZ

<b>Código Seguro De Verificación:</b>	UEjC2V7an5j+5/X+S1b1Jg==	<b>Estado</b>	<b>Fecha y hora</b>
<b>Firmado Por</b>	Sara Molpeceres Arnaiz - Secr.dpto.literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada	Firmado	11/09/2020 08:51:08
<b>Observaciones</b>		<b>Página</b>	1/1
<b>Url De Verificación</b>	<a href="https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=UEjC2V7an5j+5/X+S1b1Jg==">https://sede.uva.es/Validacion_Documentos?code=UEjC2V7an5j+5/X+S1b1Jg==</a>		



## **Índice**

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>2</b>
<b>2. ESTADO DE LA CAUSA .....</b>	<b>3</b>
<b>3. CONTEXTO HISTÓRICO .....</b>	<b>8</b>
<b>4. CONTEXTO DE LAS OBRAS .....</b>	<b>15</b>
<b>5. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>17</b>
5.1. TEORÍA PSICOLÓGICA .....	17
5.2. TEORÍA LITERARIA .....	18
<b>6. METODOLOGÍA .....</b>	<b>22</b>
<b>7. ANÁLISIS .....</b>	<b>24</b>
7.1. PARATEXTOS .....	24
7.2. TEMA Y GÉNERO .....	27
7.3. ESTRUCTURA Y TEMPORALIDAD .....	28
7.4. ESTILO .....	31
7.5. PERSONAJES .....	32
7.6. NARRADOR .....	38
7.7. CONVERGENCIA DEL ANÁLISIS .....	41
<b>8. CONCLUSIÓN .....</b>	<b>45</b>
<b>9. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>47</b>
<b>LISTA DE FIGURAS .....</b>	<b>51</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>53</b>
ANEXO A: ARGUMENTO DE <i>MATILDA</i> (ROALD DAHL, 1988) .....	54
ANEXO B: ARGUMENTO DE <i>MOMO</i> (MICHAEL ENDE, 1973) .....	56
ANEXO C: ILUSTRACIONES RELEVANTES DE <i>MATILDA</i> .....	59
ANEXO D: ILUSTRACIONES RELEVANTES DE <i>MOMO</i> .....	61

## **1. Introducción**

El objetivo de este trabajo es el de definir y separar los conceptos de “literatura infantil” y “literatura juvenil” a partir de la comparación de dos textos: *Matilda*, de Roald Dahl, considerado como literatura infantil; y *Momo*, de Michael Ende, considerado como literatura juvenil.

La elección de los textos se ha realizado en base a la cercanía espaciotemporal de los mismos (*Matilda*, Reino Unido, 1988; *Momo*, Alemania, 1973) y a que ambas obras, a pesar de estar marcadamente diferenciadas como literatura infantil y literatura juvenil, están protagonizadas por niñas pequeñas, que dan título a los libros.

Este trabajo es pertinente porque la crítica española siempre ha tendido a englobar ambos conceptos como “literatura infantil y juvenil”, estudiados en su mayor parte desde la pedagogía y la didáctica, con escasos estudios estrictamente literarios. La tesis de este estudio se enfoca desde la teoría literaria al afirmar que la literatura infantil y la literatura juvenil son elementos diferenciados. Esta diferencia se encontraría en el nivel de abstracción de los textos, siendo más abstracta la literatura juvenil que la infantil, y esta abstracción se construiría en el texto a través de los elementos que lo conforman, estudiados desde la crítica literaria y, en concreto, la narratología.

El propósito de este trabajo es demostrar esta tesis aplicando un análisis narratológico a los textos mencionados que identifique esta abstracción. Utilizando los textos analizados como paradigmas de la literatura infantil y la juvenil, se podría establecer una frontera entre ambos tipos de literatura.

Esta investigación se compone de una parte teórica, que revisa el estado de los estudios y el contexto histórico, así como de un marco teórico en el que se basará la parte práctica, un análisis de los textos mencionados a través de la narratología.

## **2. Estado de la causa**

Es necesario iniciar este trabajo planteando el estado de los estudios sobre literatura infantil y juvenil en el ámbito español, tema al que se dedicará este apartado. En ese sentido, lo primero que llama la atención al acudir a estudios anteriores es la falta de criterios a la hora de diferenciar “literatura infantil” de “literatura juvenil”. Hasta el siglo XXI, se suele utilizar el término “literatura infantil y juvenil” (a partir de ahora, LIJ) como un mero sinónimo de “literatura infantil”, y la palabra “juvenil” aparece como un adjetivo que se aplica a este tipo de literatura cuando el lector objetivo de los textos supera una determinada edad: estudiando la expansión de los librojuegos en los últimos años, Benítez Burraco comenta su adecuación por parte de la editorial Suseya a un público juvenil de más de doce años (2018, pp. 45-46). En ocasiones se utilizan ambos conceptos indistintamente, pero su significado siempre es el de literatura infantil. En este sentido, llama la atención ver que se habla de la adaptación de géneros y temas a la narrativa juvenil, cayendo de nuevo en considerar que “juvenil” es un subgénero de la literatura infantil: por ejemplo, Teresa Colomer dice «Una vez introducido el género en la narrativa juvenil, las corrientes internas de la literatura para niños favorecen también el traspaso a edades menores» (2010, p. 169). De esta afirmación se puede deducir que el único criterio de diferenciación utilizado entre literatura infantil y juvenil es el de la edad objetiva del lector, un criterio más editorial que literario.

La consecuencia de esta falta de diferenciación es que los criterios utilizados para definir y estudiar la LIJ son únicamente los de la literatura infantil, que en su mayoría son didácticos y pedagógicos: creación del hábito lector, competencia lectora y moralización. Esto se debe a su consideración, desde el inicio de los estudios de literatura infantil, como una parte de la didáctica infantil, cuya única finalidad es la de enseñar o crear competencia lectora, más que como un tipo de literatura. No son pocos los autores que llaman la atención sobre la falta de estudios literarios en la literatura infantil, y cito por ejemplo a Ana Díaz-Plaja: «La mayoría de los trabajos provienen del área didáctica de la lengua y la literatura o de la pedagogía, consecuencia de su ubicación administrativa en estas áreas» (2009, p. 22). A su vez, esta misma autora alude a la necesidad de profundizar en la literatura infantil desde la teoría de la literatura y la literatura comparada, cayendo más

adelante en el habitual desprestigio de este tipo de literatura considerando que estas lecturas le facilitan al niño «la construcción de un camino de ida y vuelta entre la LIJ y la gran literatura» (2009, p. 23). Las connotaciones de la expresión “gran literatura” dan a entender que la LIJ es considerada una literatura menor o de peor calidad. A su vez, estas afirmaciones consideran que la literatura infantil no es un fin en sí misma, sino un medio para llegar a un fin: el de que el niño acceda, finalmente, a la literatura adulta. Son palabras, por ejemplo, de Castro Alonso, cuando dice que «movidos por el placer obtenido de las obras infantiles y juveniles, [los niños y jóvenes] pasarán insensiblemente a la literatura para adultos» (1977, citado por Moreno Verdulla, 1998, p. 16).

Esta deslegitimización de la literatura infantil se relaciona con los prejuicios existentes hacia la infancia. Juan Cervera menciona la reticencia de Rafael Sánchez Ferlosio a la existencia de la literatura infantil por considerarla una degradación, pues la adecuación del arte a los niños, para este autor, supone nada menos que una degradación (Cervera, 1989, p. 71). En el prólogo de *Pinocho*, Sánchez Ferlosio llegó a la drástica solución de que «si no puede existir [la literatura infantil], que no exista; no hay sino que regocijarse de que no exista algo cuya existencia es sólo posible en la degradación» (1972, citado por Cervera, 1989, p. 71).

Finalmente, sobre la definición del concepto de literatura infantil, no hay un acuerdo entre los autores. La falta de estudios literarios sobre literatura infantil y la insistencia en considerarla como una herramienta en el currículo escolar no han permitido que tenga un estatus de literatura en sí misma y, por tanto, no puede existir un acuerdo sobre qué es.

Cervera define la literatura infantil como «todas las manifestaciones y actividades que tienen como base la palabra con finalidad artística o lúdica que interesen al niño» (1984, p. 15). Este autor sí menciona la distinción entre la literatura infantil y la juvenil, incluyendo incluso un nuevo estadio: la literatura para adolescentes (1991, p. 253). Realiza esta diferenciación, en parte, en base a la adecuación al desarrollo del receptor, por lo que la literatura infantil trataría de responder a las necesidades del niño (1991, p. 255), mientras la juvenil «tiene que estimular la capacidad de análisis del joven y potenciarla» (1991, p. 260).

Otros autores, como Cañamares y Cerrillo, consideran que literatura infantil es la «literatura escrita deliberadamente para niños» y «aquella otra que, sin tenerlos como únicos destinatarios, los niños la han hecho como suya con el paso del tiempo» (2003, p. 398). Esta misma idea la mantiene Moreno Verdulla, pero añade que debería considerarse LIJ «sólo a la obra literaria cuyo emisor es el adulto y sus receptores, en el momento de la creación, son niños, adolescentes o jóvenes» (2003, p. 492) y, tras citar a otros autores que intentan definir el género de la literatura infantil, llega a la conclusión de que es «un campo de producción literaria cuyo destino es lo más claro que tienen estos autores: los niños y los adolescentes» (1998, pp. 18-19).

Se puede llegar a la conclusión de que para estos autores la literatura infantil es un concepto con dos vertientes:

- La literatura escrita por un adulto cuyos destinatarios son los niños, los adolescentes o los jóvenes.
- La literatura acogida por los niños aunque no fueran sus destinatarios originales.

La primera afirmación plantea ciertos problemas, pues en la actualidad el número de autores jóvenes que escriben literatura juvenil ha aumentado considerablemente, como prueba la existencia de premios literarios de literatura juvenil destinados únicamente a autores jóvenes: el Premio Neo (del sello editorial Plataforma Neo junto con La Caixa), destinado a autores de dieciséis a treinta años; y el Premio Jordi Sierra i Fabra, para menores de dieciocho.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que el concepto de “destinatario” puede responder a dos cuestiones distintas: el lector objetivo y el lector potencial. Cuando hablamos de “lector objetivo” nos referimos al que se plantea el autor al escribir el texto, mientras que “lector potencial” correspondería al enfoque editorial que se quiera dar a estos textos.

El criterio de lector objetivo, además de que como único criterio para definir un tipo de literatura es escaso, plantea también problemas. Uno de los ejemplos más claros puede ser el de *El Principito*, en cuya dedicatoria Antoine de Saint-Exupéry da a entender que

se trata de un libro para niños<sup>1</sup>, aunque con el tiempo ha acabado perteneciendo a la literatura juvenil.

Por último, la cuestión del lector potencial tampoco parece un criterio claro de diferenciación, pues puede variar de una editorial a otra, o de un país a otro. Por citar una polémica importante, *The book thief* fue publicada originalmente en Australia como ficción para adultos (Pascual, 2015, en línea). En 2005, la editorial estadounidense Alfred A. Knopf Books decidió publicarla bajo la firma “for Young Readers”. Y esta misma novela, bajo el título *La ladrona de libros*, fue publicada en España en 2007 por Lumen (sello de la editorial Penguin Random House), con las etiquetas “novela histórica” y “novela negra y thriller”. Este es únicamente un ejemplo, pero polémicas parecidas han surgido alrededor de otros títulos como *El niño con el pijama de rayas* de John Boyne, *Nada* de Janne Teller, *Crónica del Asesino de Reyes* de Patrick Rothfuss e, incluso, *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien.

Antes de terminar este apartado, es interesante añadir que la diferenciación o no diferenciación entre literatura infantil y literatura juvenil es, al parecer, una cuestión cultural. Jiménez-Pérez (2018, p. 32) menciona este punto, pero, cuando habla de su diferenciación, lo hace de nuevo desde el punto de vista del lector potencial y los criterios editoriales. En sus palabras:

En la cultura hispana, la literatura infantil y juvenil se entiende como un todo que abarca desde las primeras lecturas a las que se realizan en la adolescencia, es decir, desde que se les cuentan cuentos a los niños hasta que se les considera adultos.

Sin embargo, en la cultura angloamericana, más propensa a distinguir por mercados segmentados, se distingue entre literatura infantil (*children's literature*), que comprende desde la etapa prelectora hasta el umbral de la adolescencia, y la literatura juvenil (*YA, young adult's literature*) que incluye lectores enmarcados en los *teen (thirteen to nineteen)*.

Sí que existe una diferenciación concreta en la cultura anglosajona: Cart define *young adult* como un rango de edad comprendido inicialmente entre los doce y los dieciocho años, pero menciona que actualmente se debería hablar más bien de los quince

---

<sup>1</sup> La dedicatoria de *El Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry (1971, Madrid: Alianza/Emecé) comienza así: «A Léon Werth. Pido perdón a los niños por haber dedicado este libro a una persona mayor». Y entre sus explicaciones de por qué le ha dedicado este “libro para niños” a un adulto, añade: «Tengo otra excusa: esta persona mayor puede comprender todo; hasta los libros para niños».

a los veinticinco (2001, p. 95). La literatura para este rango de edad —*young adult's literature*— adquirió el estatus de categoría en los premios literarios The National Book Award en 1996 (Cart, 2001, p. 96).

En conclusión:

- Los estudios sobre literatura infantil y juvenil son escasos y casi en su totalidad proceden de las ramas de la didáctica y la pedagogía.
- Los criterios de clasificación de una obra como literatura infantil y juvenil son pobres y confusos.
- No existe en España una diferenciación académica entre literatura infantil y literatura juvenil.

### **3. Contexto histórico**

Para comprender los conceptos de literatura infantil y juvenil es importante hacer un recorrido histórico de estos tipos de literatura, teniendo en cuenta que la denominación de “literatura juvenil” es muy nueva y que su público objetivo no se tuvo en cuenta hasta el siglo XX. Por tanto, comenzaremos hablando únicamente de literatura infantil, cuya existencia está fuertemente vinculada a las consideraciones hacia la infancia. No se puede hablar de literatura infantil antes del siglo XVII, ya que hasta entonces se consideraba que la infancia no era un estatus separado del mundo adulto (Garralón, 2017, p. 16), sino que los niños eran “adultos pequeños”, y consumían la misma literatura que los adultos.

La aparición de la imprenta en 1456 supuso una revolución en la transmisión de la cultura. Hasta entonces, los pocos tratados que se pueden considerar infantiles eran los dedicados a la educación de los niños nobles (por ejemplo, *El Conde Lucanor* (Don Juan Manuel, 1335) en España). Pero en 1484, el editor inglés William Caxton imprimió las *Fábulas* de Esopo junto a grabados de madera, y también las primeras lecturas para niños: los *Hornbooks*, pequeñas cartillas pedagógicas, y los *Chapbooks*, que recogían cuentos o romances (Garralón, 2017, p. 17).

Antes de la invención de la imprenta, e incluso después, la literatura consumida por niños y adultos de las clases bajas era la literatura oral. El primer recopilador de estos cuentos orales fue el italiano Giambattista Basile, autor de *El cuento de los cuentos, o el entretenimiento de los pequeños* —conocido como el *Pentamerón*—, publicado en 1634. A pesar de que en el subtítulo mencione a la infancia, Ana Garralón niega la consideración de este texto como literatura para niños al ser un texto barroco y recargado (2017, p. 22). Por tanto, hay que acudir a la década de 1650 para encontrar libros expresamente dirigidos a la infancia, aunque fuera con fines didácticos: en 1656, el estadounidense John Cotton publicó el primer catecismo para niños, titulado *Spiritual Milk for Boston Babes* (Gamero, 2019, en línea); y en 1658 aparece el *Orbis sensualium pictus* (*El mundo en imágenes*) de Joan Amos Comenius, un libro documental ilustrado (Garralón, 2017, p. 18).

La estela de Basile la continuó Charles Perrault, de la corte de Luis XIV, que para las lecturas de las damas de la alta sociedad recopiló cuentos orales en *Cuentos de la Madre Oca. Historias o cuentos de tiempos pasados* (1697). Tampoco la obra de Perrault

puede considerarse literatura infantil, al seguir siendo la infancia un estadio indiferenciado del mundo adulto (Garralón, 2017, p. 25).

La literatura oral y los cuentos recopilados por Basile y Perrault fueron asimilados posteriormente por la infancia, así que en este punto es necesario hacer una distinción entre el niño como destinatario y el niño como receptor. Marisa Bortuolussi establece una diferencia en la que considera destinatario al público al que el autor dirige su obra, siendo el receptor el público que acepta voluntariamente esta obra, interesándose y aceptándola (1985, citado por Cervera, 1991, p. 13). Se hablaría entonces de “literatura creada”, la escrita deliberadamente para ellos, y “literatura ganada”, la aceptada por ellos, aunque no naciera con esa intención (Cervera, 1991, p. 18). Esta distinción será muy importante en la historia de la literatura infantil y juvenil con fines lúdicos.

En el siglo XVIII aparecen dos de los clásicos más importantes de la literatura infantil<sup>2</sup>: los libros de aventuras *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719) y *Los viajes de Gulliver* (Jonathan Swift, 1726). Hasta el momento, la literatura creada para los niños tenía fines pedagógicos y didácticos, por lo que, faltos de entretenimiento, acogieron estas obras como suyas desde el momento de su publicación (Garralón, 2017, p. 29).

No fue hasta 1744 cuando John Newbery publica *A Little Pretty Pocket-Book*, el primer libro creado para niños sin intención didáctica, con poesías e ilustraciones (Gamero, 2019, en línea). Newbery fue un librero y editor inglés, uno de los primeros en considerar la infancia como un público específico (Garralón, 2017, p. 35).

El siglo XIX se inicia de nuevo con recopiladores de cuentos: los alemanes Jacob y Wilhem Grimm publicaron en 1812 el primer volumen de *Cuentos de niños y del hogar*, y en 1815 el segundo, en cuyo prólogo se incluía a los niños como público lector (Garralón, 2017, p. 38). Aunque existen controversias sobre si los hermanos Grimm publicaron o no para los niños, ya que Tamés insiste en que, en la recopilación de cuentos, «no tuvieron como objeto al niño, sino la búsqueda del pasado, de la identidad germana» (1985, p. 13).

---

<sup>2</sup> En realidad, los libros mencionados son considerados en este momento como clásicos de la literatura juvenil, pero, como se explicará más adelante, los críticos niegan la existencia de la literatura juvenil hasta el siglo XX.

Entre 1819 y 1821, E. T. A. Hoffmann publicó varios libros de cuentos para niños, recopilados en *Los hermanos de San Serapión*, entre los que se incluía *El cascanueces y el rey de los ratones*, obra creada pensando expresamente en los niños (Garralón, 2017, p. 42).

En 1835, Hans Christian Andersen continuaba la estela de los cuentos de hadas de Basile, Perrault y los Grimm, esta vez con obra original. Consigue el éxito con *Cuentos relatados a niños* (Garralón, 2017, p. 39), aunque de nuevo Tamés insiste en que no escribió su obra para los niños e, incluso, menciona su negativa a un monumento en el que apareciera rodeado de niños (1989, p. 29).

Charles Dickens creó su obra para adultos. En *Oliver Twist* (1837) trató de hacer una denuncia social a través de una obra cargada de sensaciones fuertes, utilizando la infancia desgraciada del protagonista para conmocionar a su público adulto. Pero esta obra, cargada de aventuras, pronto fue acogida por los niños (Garralón, 2017, pp. 47-48).

Es necesario destacar la figura de Lewis Carroll en esta revisión, ya que *Alicia en el País de las Maravillas* vio la luz en 1865. Matemático y diácono, Carroll pasaba las tardes inventando cuentos para las hijas de sus amigos, y fue una de estas historias la semilla de lo que posteriormente se convertiría en su obra maestra (Garralón, 2017, p. 62). Aunque en sus libros posteriores sí tuviera la intención de escribir para los niños (Garralón, 2017, p. 63), tenemos que considerar *Alicia* como literatura ganada por ellos. De nuevo, Tamés menciona la repulsa de Carroll hacia los niños, no estrictamente hacia las niñas (1989, p. 29), y es esencial destacar que su intención creativa fue hacia una niña, no tanto hacia los niños en general<sup>3</sup>.

No es hasta mediados del siglo XIX cuando se empiezan a publicar gran cantidad de obras dirigidas ya hacia un público infantil. Louisa May Alcott escribía desde 1865 en

---

<sup>3</sup> Su nombre era Alice Liddel y era una de las hijas de sus amigos. Como hemos dicho, no sería estrictamente correcto afirmar que *Alicia en el País de las Maravillas* esté escrito para una niña, sino que fue creado para el objeto de su deseo, que casualmente era una niña.

A Lewis Carroll no le gustaban los niños, y su gusto por las niñas no puede considerarse como un interés por la infancia. Hay mucha investigación reciente sobre la figura de Carroll como un pedófilo reprimido que hace replantearse la creación de *Alicia* como literatura infantil, aunque con el tiempo sí haya acabado perteneciendo a ella, ya que esta obra fue acogida por los niños desde el momento de su publicación.

Sobre este tema véase VV.AA. (2015a) y Sandra Tapia (2016).

un periódico infantil, y en 1868 se edita *Mujercitas*, escrita por encargo como un libro para niñas (Garralón, 2017, p. 77). En 1876, Mark Twain publica *Las aventuras de Tom Sawyer*, un personaje contrario a la moral y a las buenas costumbres que se intentaban inculcar en esta época. La fama que consiguió con esta novela le llevó a publicar, en 1885, su obra cumbre: *Las aventuras de Huckleberry Finn* (Garralón, 2017, pp. 74-75). Entre 1882 y 1883 apareció en un periódico *Las aventuras de Pinocho* (Carlo Collodi); y *La isla del tesoro* (Robert Louis Stevenson, 1883) se publicó también por entregas en una revista juvenil llamada *Young Folks* (Garralón, 2017, p. 56). A finales del siglo XIX aparece un conjunto de relatos protagonizados por niños y animales, bajo el título *El libro de la selva*, publicado en 1894 por Rudyard Kipling, quien consagró toda su obra posterior a la infancia (Garralón, 2017, p. 57).

A partir del siglo XX, la creación de obras expresamente dedicadas a la infancia se fue incrementando. La reeditada *Ana, la de tejas verdes* de Lucy Maud Montgomery se publicó en 1903; y en el año 1911 vio la luz *Peter Pan* y *Wendy*, la adaptación en prosa de la obra de teatro estrenada en 1904 por James Matthew Barrie. También es en 1911 cuando Frances Hodgson Burnett publica *El jardín secreto*, llevada al cine en dos ocasiones (1949 y 2020).

En esta época empiezan a aparecer obras que, aunque siguieran estando dirigidas a la infancia en general, parecen responder a diferentes edades. En 1922, Richmal Crompton comienza a publicar *Las aventuras de Guillermo* (obra en la que trabajó hasta su muerte en 1969), considerada por ella una «obra menor» por ser infantil (Garralón, 2017, p. 84); y en 1926, Alan Alexander Milne creó el universo de *Winnie de Pooh* inspirado en su hijo y sus juguetes (Garralón, 2017, p. 99). En esta época es imposible dejar al margen a la prolífica Enid Blyton y las aventuras de *Los cinco* (1942) ni a la autosuficiente y antiautoritaria *Pipi Calzaslargas* (Astrid Lindgren, 1945).

Años antes, en 1937, sale a la luz la primera obra de J. R. R. Tolkien, *El hobbit*, creada con la intención de divertir a sus hijos (Carpenter, 1993, p. 517). Esta obra, al igual que *El Principito* (Antoine de Saint-Exupéry, 1943), cuya problemática ya hemos comentado, son acogidas por edades mayores que las mencionadas anteriormente, perteneciendo a lo que actualmente se denomina literatura juvenil.

Entre 1950 y 1956 se publicó la conocida saga de C. S. Lewis, *Las crónicas de Narnia*, y en 1954 vio la luz la secuela de *El hobbit*, la famosa trilogía de *El Señor de los Anillos*. Aunque Tolkien rechazó que su trilogía fuera literatura infantil, su amigo Lewis sí que dirigió su obra expresamente a la infancia (Garraón, 2017, p. 107).

La estabilización de la política estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial y el aumento de la esperanza de vida con la mejora de la sanidad y la alimentación provocó que la edad a la que los jóvenes comenzaban a trabajar aumentase. Apunta Pascual (2015, en línea) que esta juventud ociosa se apropió de títulos dirigidos a adultos, como son *El guardián entre el centeno* (J. D. Salinger, 1951) y *Matar a un ruiseñor* (Harper Lee, 1960). Es en 1975 cuando se puede empezar a hablar de literatura creada expresamente para los jóvenes: de la Asociación de Bibliotecas de los Estados Unidos surgió la Asociación de Servicios de Bibliotecas para Jóvenes Adultos. Surgen autores como Judy Blume, que durante la década de 1970 publicó gran cantidad de novelas en las que trataba temas controvertidos para un público adolescente (Gameró, 2019, en línea).

Esta voluntad creativa estrictamente hacia el mundo juvenil no se repite mucho hasta más adelante (más allá de 1990), pero sí aparecen obras catalogables como literatura juvenil antes de entonces. Entre 1960 y 1990 se encuentran Roald Dahl y Michael Ende, de los que hablaremos detenidamente más adelante. Roald Dahl, autor marcadamente infantil, llena estos años con gran cantidad de obras, las más conocidas: *James y el melocotón gigante* (1961), *Charlie y la fábrica de chocolate* (1964), *Las brujas* (1983) y *Matilda* (1988). Michael Ende, por el contrario, no fue un autor tan prolífico, y sus obras más destacadas en este género son *Momo* (1973) y *La historia interminable* (1979). También en esta época es necesario mencionar a los escritores de literatura infantil René Goscinny, autor de *El pequeño Nicolás* (1960), y Angela Sommer-Bodenburg, cuya obra más famosa, *Mi pequeño vampiro*, se empezó a publicar en 1979.

La voluntad creativa del autor ha sido fundamental para el establecimiento de la literatura juvenil como un elemento distinto y ajeno a la literatura infantil. Mientras que, en la década de 1990<sup>4</sup>, aparecen obras marcadamente infantiles como pueden ser

---

<sup>4</sup> Esta revisión de los últimos años tanto de la literatura infantil como de la juvenil está hecha en base a los conocimientos de la autora del presente trabajo sobre el mercado y, aunque se haya intentado dar una visión completa, la cantidad de obras es inabarcable. Por tanto, nos hemos centrado en las obras más relevantes o que hayan marcado un hito importante en la producción posterior.

*Pesadillas* (R. L. Stine, 1992), *Manolito Gafotas* (Elvira Lindo, 1994-2012) y *Kika Superbruja* (Knister, 1997), también surge una voluntad creativa hacia el mundo joven adulto. La figura de Phillip Pullman es imprescindible a la hora de hablar de literatura juvenil, y su obra más famosa, la trilogía de *La Materia Oscura*, se publicó entre los años 1995 y 2000. Pullman defiende que nunca tuvo un público claro al escribir (NPR, 2015, en línea), y que él escribe obras para adultos que los niños sabrán leer y disfrutar (NPR, 2019, en línea). En nuestra opinión, aunque él no considerase esta posibilidad, de sus palabras se puede interpretar que este público adulto al que dirige sus novelas, novelas que los niños pueden entender perfectamente, no es otro que un público joven adulto.

Pero no es hasta 1997, con la aparición de *Harry Potter y la piedra filosofal* (J. K. Rowling), que se empieza a hablar más detenidamente sobre la literatura juvenil y a plantear una clara distinción editorial. *Harry Potter* marcó un antes y un después en la literatura y dio pie a la aparición de un mercado estrictamente juvenil y, por tanto, a la publicación de muchas más obras. Un mercado que, a partir de la primera década del siglo XXI, ha sido muy prolífico.

En literatura infantil, a principios de los 2000, hay sobre todo obras pertenecientes a series, quizá siendo la más famosa *Gerónimo Stilton* y otras historias relacionadas con el famoso ratón creado por Elissabetta Dami, que vio la luz por primera vez en el año 2000 y sigue publicándose en la actualidad. Otra autora importante en infantil durante estos últimos veinte años es Elissabetta Gnone, creadora de *W.I.T.C.H.* (novelas gráficas) y *Fairy Oak* (2005-2007). A partir del año 2007 empieza a aparecer otra de las series más famosas de la literatura infantil mundial: *El Diario de Greg* (Jeff Kinney). En España, en los últimos diez años el mayor éxito en infantil se lo ha llevado Roberto Santiago, creador de la serie *Los futbolísimos*, iniciada en el año 2013.

El mercado de la literatura juvenil en los últimos años ha estado tan colmado de novedades que es necesario hacer agrupaciones. En el año 2003 apareció *Eragon*, el inicio de la tetralogía *El Legado* de Christopher Paulini, iniciando así la producción en masa de novela juvenil de corte fantástico. En el 2004 se publicó *La Resistencia*, la primera parte de la famosa trilogía *Memorias de Idhún*, de Laura Gallego García, traducida a varios idiomas. También es en el año 2004 cuando Cornelia Funke publica la primera parte de su *Mundo de Tinta*. Un año después aparece otro de los puntos de no retorno de la

literatura juvenil: *Crepúsculo* (Stephenie Meyer, 2005-2007). Y es también en el año 2005 cuando surge otra de las obras y autores cumbre de los últimos años: Rick Riordan y su protagonista más conocido, *Percy Jackson*. En el año 2007, Cassandra Clare publica *Ciudad de hueso*, la primera obra del mundo de *Cazadores de Sombras*. Y también en el año 2007 surge una de las novelas más importantes de los últimos veinte años, que sigue la estela de Tolkien en fantasía épica: *El nombre del viento*, primera parte de la trilogía aún inconclusa *Crónica del Asesino de Reyes*, de Patrick Rothfuss.

Cuando hasta entonces triunfaba la fantasía, la publicación de *Los Juegos del Hambre* de Suzanne Collins en 2008 marcó otro hito en la literatura juvenil, abriendo la puerta a uno de los géneros más destacados dentro de este mercado: la distopía. Obras distópicas posteriores, con gran repercusión, han sido *El corredor del laberinto* (James Dashner, 2009-2011), *Divergente* (Veronica Roth, 2011-2013) y *Legend* (Marie Lu, 2011-2013/2019).

En la literatura contemporánea y romántica, Federico Moccia dio un paso importante con *A tres metros sobre el cielo* (publicada originalmente en 1992 por el propio autor, pero reeditada y éxito de ventas en el 2004). La estela de Moccia la continuaron John Green, autor de *Ciudades de papel* (2008) y *Bajo la misma estrella* (2012), y Anna Todd con la saga *After* (2013-2015).

Los últimos años son difíciles de esclarecer, tanto por la cercanía en el tiempo como por la existencia de un mercado inmenso y efímero. En literatura infantil se siguen publicando obras de las sagas *Gerónimo Stilton* y *El Diario de Greg*, mientras que en juvenil ha resurgido la tendencia del *retelling* o reescritura, corriente literaria consistente en la transformación de un texto conocido aplicando modificaciones para crear un texto nuevo, estableciendo entre ambos una relación de intertextualidad (Carrasco, 2020, en línea). Algunos *retellings* de los últimos años son *Cinder* (Marissa Meyer, 2012), una reescritura del cuento de *La Cenicienta*, y *Buenas Hermanas* (Costa Alcalá, 2019), de *Mujercitas*.

#### **4. Contexto de las obras**

Como ya hemos introducido al principio de este trabajo, las obras a analizar para demostrar la existencia de una frontera entre la literatura infantil y la juvenil son *Momo* (Michael Ende, 1973) y *Matilda* (Roald Dahl, 1988). A su vez, esta elección está justificada por una cercanía espaciotemporal, por lo que será conveniente dar un contexto cultural a estas obras a través de sus autores y del contexto que rodea su creación.

Aunque, como veremos más adelante, la creación de *Momo* está más relacionada con el contexto histórico y cultural de la posguerra alemana, el contexto creativo de *Matilda* se relaciona en su mayor parte con la vida de su autor: Roald Dahl.

Roald Dahl (Gran Bretaña, 1916-1990) nació en una familia noruega afincada en Gran Bretaña. La muerte de su hermana mayor seguida de la de su padre, cuando Roald tiene tres años, dejó a su madre con una familia numerosa en un país ajeno. A pesar de los apuros económicos, su madre decidió quedarse en Gran Bretaña para cumplir el deseo de su marido de que sus hijos se educasen en el sistema educativo inglés (Cantizano, 2002, p. 24). Es este sistema educativo el que marca algunas de las obras más importantes de Dahl, un sistema rígido que incluía fuertes castigos.

Al salir de la escuela, comenzó a trabajar para la petrolífera Shell en África, donde le sorprendió la Segunda Guerra Mundial, a la que se alistó como aviador. Su avión fue derribado y tras su recuperación fue destinado a Washington, donde empezó a publicar en periódicos y revistas sus relatos sobre la guerra (Ruiza, Fernández y Tamaro, 2004, en línea).

No fue hasta la década de 1960, casado y padre ya, cuando comenzó a escribir literatura infantil. Su primer libro infantil fue *James y el melocotón gigante* (1961), pero la obra que le encumbró como autor infantil es *Charlie y la fábrica de chocolate* (1964). *Matilda* vio la luz en 1988, dos años antes de su muerte.

En su caso, la voluntad creativa destinada a la infancia está claramente evidenciada. En una entrevista dice ser consciente, antes incluso empezar a escribir, de exactamente a qué público y entre qué edades estará destinada esa historia (Ferrer, 1989, p. 42).

Por otro lado, el autor de *Momo*, Michael Ende (Alemania, 1929-1995), era hijo del pintor surrealista Edgar Ende, influencia que se percibe en la singularidad arquitectura de sus historias<sup>5</sup> (Olivares, 1995, p. 22). Estudió en la Escuela de Teatro de Cámara de Múnich y trabajó como actor. Su inicio en la literatura fue a través del teatro (Bárcena, 1992, p. 20), y su primera novela fue *Jim Botón y Lucas el maquinista* (1960), considerada literatura infantil. Pero Ende afirmó en una conferencia que su voluntad creativa no estaba destinada a los niños, sino «al niño eterno y divino [...] que vive en todos nosotros» (1986, p. 24). Con este libro ganó uno de los premios más prestigiosos de Alemania, pero no fue hasta *Momo* (1973) y *La historia interminable* (1979) que adquirió la fama mundial que le caracteriza.

La obra de Michael Ende hay que situarla en el contexto cultural de la posguerra alemana y el milagro económico, que llevó a la población al consumismo. Esto provocó el derrumbamiento de la estructura de la familia tradicional y la infancia solitaria como estado natural del niño (Olivares, 1995, p. 20).

Es esta nueva era consumista la que fomentó el desarrollo en la década de 1970 de un movimiento literario denominado Nuevo Romanticismo, caracterizado por una nueva emotividad e intimidad sobre la razón pura. En contra de la sociedad industrializada, su deseo era reconvertir el mundo tecnificado en el viejo mundo de la poesía (Ruzicka, 1993, p. 21). Se caracteriza por: la búsqueda de la naturaleza perdida, negando la modernidad y el racionalismo funcional (Ruzicka, 1993, p. 21); la percepción de la vida a través del interior del hombre (Ruzicka, 1993, p. 24); y la oposición entre la Fantasía y la realidad, entendiendo esta Fantasía como sinónimo de la poesía como fuerza productiva que se pierde por la razón científicista (Ruzicka, 1993, p. 24).

Este movimiento literario es en el que se adscribe a Michael Ende y sus obras, especialmente *Momo*, una crítica social en contra de la esclavitud que ejerce la conciencia del tiempo sobre el ser humano (Olivares, 1995, p. 21) y la propuesta de regresar a la inconsciencia infantil a través del ecologismo (Olivares, 1995, p. 22).

---

<sup>5</sup> Esta influencia del surrealismo pictórico se percibe claramente en la ilustración 17 de *Momo* (véase la Figura 21 incluida en el Anexo D).

## **5. Marco teórico**

En este apartado teórico se van a aportar las herramientas teóricas y analíticas necesarias para elaborar una teoría sobre la diferencia entre la literatura infantil y la juvenil. Como ya hemos planteado en la tesis, esta diferencia se debe al nivel de abstracción de los textos, por lo que será necesario dividir este marco teórico en dos subapartados. El primero, de carácter psicológico, abordará las cuestiones necesarias para comprender la relación de la abstracción con el desarrollo mental. El segundo, de carácter literario, presentará las herramientas narratológicas que nos permitirán desarrollar una metodología de análisis de cara a estudiar las obras tratadas.

### **5.1. Teoría psicológica**

A la hora de elaborar una teoría sobre una frontera entre literatura infantil y juvenil es esencial establecer una frontera entre los grupos a los que los autores y editores enfocan este tipo de textos. Por ello, acudimos a la teoría del desarrollo cognitivo de Piaget.

Piaget considera que el desarrollo psíquico es un proceso de evolución continua hacia un equilibrio final, desde un estado menos equilibrado hasta uno más equilibrado (1991, pp. 11-12). Este proceso se desarrolla por niveles en los que el ser humano va adquiriendo estructuras o formas sucesivas de equilibrio, y estas estructuras son las formas de organización de la actividad mental (Piaget, 1991, p. 13).

Estas estructuras se van construyendo sucesivamente, por lo que Piaget distingue seis etapas en el desarrollo (1991, p. 13). En estas etapas, el ser humano parte de las tendencias instintivas, pasando por la motricidad y la inteligencia intuitiva, hasta llegar al desarrollo de la lógica y al último estadio, el de las operaciones intelectuales abstractas (Piaget, 1991, pp. 13-14). En esta última etapa, alrededor de los once o doce años, el razonamiento «se libra de sus lazos concretos para situarse en un plan general y abstracto» (Piaget, 1991, pp. 119-120).

Esta teoría nos permite conocer los cambios cognitivos que se producen aproximadamente a los doce años, edad en la que, como hemos visto en el estado de la causa, se empieza a utilizar el adjetivo “juvenil” para distinguir el público al que se dirigen los libros. Al ser este cambio principal la adquisición del pensamiento abstracto, se utilizará la capacidad de abstracción como rasgo distintivo entre la infancia y la adolescencia y se buscará este elemento en el análisis textual.

## **5.2. Teoría literaria**

Para probar la diferencia en la abstracción, es necesario buscar los elementos textuales en los que se puede manifestar. Para ello, necesitaremos realizar un análisis estructural y temático a los textos, por lo que recurrimos a la crítica literaria y, dentro de ella, a la narratología, el análisis de los textos narrativos. Los elementos narrativos que nos interesan son, principalmente, los personajes, el narrador y la temporalidad.

Sobre los personajes, nos basaremos en su clasificación como estructuras bimembres, comenzando con la distinción establecida por Forster en caracteres planos y redondos. Para E. M. Forster, los caracteres planos son aquellos contruidos en torno a una única idea o cualidad, mientras que los redondos son tratados con mayor profundidad, teniendo una mayor complejidad traducida en densidad psicológica (1927, citado en Reis, 1995, p. 88).

Según Sánchez Alonso (1998, pp. 101-102)<sup>6</sup>, Tzvetan Todorov trazó una frontera entre el aspecto sustancial y el formal de los personajes. Dentro del aspecto formal, también en estructuras bimembres, establece varios tipos de personajes:

- a) Personajes principales y secundarios. El elemento que distingue estos dos tipos de personajes es la intriga, y así, los personajes principales son aquellos que tienen funciones decisivas en el desarrollo de la acción, mientras que los secundarios tienen la función de facilitar el desarrollo de la trama, pero no intervienen en su desarrollo.

---

<sup>6</sup> El autor no incluye la referencia bibliográfica.

- b) Personajes estáticos y dinámicos, en función de la evolución de su carácter. Los personajes estáticos tienden a ser arquetipos en los que, a pesar de sus experiencias, su carácter no cambia. Los personajes dinámicos, en cambio, van moldeándose y evolucionando a medida que la historia avanza.

Los personajes son la estructura alrededor de la que se construye la novela, y la distinción entre personajes principales y secundarios nos permitirá establecer cuáles son los personajes que dirigen la acción y cuáles los que la acompañan. Dentro de los personajes secundarios, será necesario saber si son redondos o planos y si son dinámicos o estáticos, lo que nos proporcionará datos sobre su profundidad psicológica, cualidad relacionada con la abstracción.

El narrador es el elemento que estructura la novela. La perspectiva que adopta este narrador, su posición respecto a la historia narrada y su conocimiento de los hechos y los pensamientos de sus personajes son cuestiones muy significativas en su construcción, pues dependiendo de ellas el narrador puede ser más o menos preciso.

Todorov (1972, pp. 178-179) retoma las teorías de Pouillon sobre la percepción interna y la relación entre el narrador y el personaje y establece tres tipos de narradores en base a su conocimiento. Estos son:

- Narrador > personaje, en el que el narrador sabe más que el personaje. Esta superioridad puede manifestarse mediante el conocimiento de deseos internos de los personajes, de sus pensamientos o de los acontecimientos que no son percibidos por ningún personaje.
- Narrador = personaje, en el que el narrador sabe lo mismo que los personajes. Independientemente de que el relato esté en primera o en tercera persona, el narrador no puede dar información de los hechos antes de que los mismos personajes los conozcan.
- Narrador < personaje, en el que el narrador sabe menos que los personajes. Describe lo que ve y oye, pero no tiene acceso a la conciencia de ningún personaje.

Esta teoría es importante porque, dependiendo de su conocimiento, el narrador parece encontrarse más o menos involucrado en la historia y, por tanto, más o menos cerca del lector. Los tipos de narradores que tienen mayor o menor conocimiento de los

hechos que los personajes se percibirían más lejanos, mientras que el narrador que sabe lo mismo que sus personajes parece más cercano a los personajes y, en definitiva, su narración se percibe más cercana y precisa.

Estas cuestiones se relacionan con lo que Friedman denominó “punto de vista” del narrador, concepto que trata de especificar quién narra, desde qué posición, mediante qué canal y a qué distancia se encuentra del lector (1967, pp. 78-79). Este punto de vista puede ser subjetivo u objetivo dependiendo de cómo se realiza la narración, es decir, de cuál es la modalidad narrativa (Friedman, 1967, p. 79). Dentro de estas modalidades narrativas, Friedman plantea el concepto de omnisciencia, en la que el punto de vista es completamente ilimitado (1967, p. 80), y distingue entre varios tipos de omnisciencia, de las que nos interesan dos: la omnisciencia editorial, en la que el narrador introduce sus propios pensamientos e ideas (1967, pp. 80-81); y la omnisciencia neutral, más objetiva, pues no hay intrusiones del narrador (1967, p. 81).

El concepto de omnisciencia se relaciona directamente con el conocimiento que tiene el narrador sobre los hechos y los pensamientos de los personajes, pero se amplía al concebir la existencia de una posición y una distancia desde las se narra la historia, por lo que la narración puede darse desde arriba, desde fuera o desde el centro, a una distancia mayor o menor (Friedman, 1967, p. 79). Ya hemos introducido la relación entre la cercanía y la precisión, y el concepto de omnisciencia implica un punto de vista ilimitado y, por tanto, que el narrador pueda tomar la posición y la distancia que prefiera, situándose más o menos lejos de la historia narrada. Además, la diferencia entre omnisciencia editorial y neutral es importante, pues la intromisión del narrador en la historia, en forma de comentarios, supone una mayor cercanía con el lector.

El conocimiento de los pensamientos de los personajes por parte del narrador es replanteado por Genette en el concepto de focalización, que trata de identificar el punto desde el que se orienta la perspectiva narrativa (1989, p. 241). Genette replantea las teorías anteriores en una tipología de tres términos: focalización cero, en la que el narrador dice más de lo que los personajes saben, focalización interna, en la que el narrador no dice más que lo que el personaje sabe; y focalización externa, en la que el narrador dice menos de lo que los personajes saben (1989, pp. 244-245). Añadiendo este concepto a los de conocimiento, posición y distancia podremos ver la forma en la que el narrador se

acerca más o menos a los personajes, pues una focalización interna muy variable entre los personajes supondrá un alejamiento del narrador.

Según su relación con la historia, el narrador puede ser heterodiegético, si se sitúa fuera de la historia narrada, u homodiegético, si forma parte de ella (Genette, 1989, p. 299). Además, el narrador también se sitúa en un nivel narrativo o diegético respecto a la historia relatada. Cada nivel diegético está contenido en otro, y el teórico explica esta relación diciendo que «todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en el que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato» (Genette, 1989, p. 284). La situación del narrador dentro o fuera de la historia narrada, así como la existencia de diferentes niveles narrativos en un relato, se relacionan con la complejidad del texto. Esta complejidad se enlaza con la abstracción: a mayor complejidad, mayor abstracción; por lo que conocer la complejidad de la narración nos permitirá determinar su abstracción.

La complejidad de una narración también se relaciona con la temporalidad, es decir, con las alteraciones que se producen entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia (Genette, 1989, p. 90). Las alteraciones que nos interesan son las analepsis, alteraciones en el orden temporal en las que se relata un hecho anterior (Genette, 1989, p. 95); y las anisocronías, alteraciones entre la duración de los hechos en el relato y en la historia (Genette, 1989, p. 144). La velocidad es un concepto difícil de medir en el relato, por lo que Genette establece una constante de velocidad en lo que se denomina relato isócrono, en el que no hay aceleraciones ni aminorizaciones, y en el que la relación entre el acontecimiento en la historia y en el relato permanece constante: la escena dialogada (1989, pp. 145-146). Si un segmento nulo del relato corresponde a una duración cualquiera de la historia, se produce una elipsis. Si, por el contrario, un segmento cualquiera del discurso corresponde a una duración nula en la historia, hay una pausa descriptiva (1989, p. 151). Entre ellos, el sumario o resumen, que abarca todo lo que se encuentra entre pausa y elipsis (1989, p. 152).

Como hemos dicho, la temporalidad se relaciona con la complejidad de un texto. A más alteraciones entre historia y relato, mayor será la complejidad y, por tanto, la abstracción. Si en el texto predomina el relato isócrono, la complejidad será menor y la historia será más concreta.

## **6. Metodología**

El objetivo de este trabajo es analizar las dos obras mencionadas, *Matilda* y *Momo*, con el objetivo de encontrar las diferencias más notables entre ellas que supongan una separación real a nivel textual entre la literatura infantil y la literatura juvenil. Una vez encontradas estas diferencias, aplicar sobre ellas el concepto de abstracción para comprobar si se cumple la tesis planteada que separa la literatura infantil de la juvenil por su nivel de abstracción.

Para facilitar la comprensión del análisis, en el anexo se añaden los argumentos detallados de ambas novelas, así como las ilustraciones relevantes.

El análisis comenzará con la parte más externa de la industria del libro, pero muy importante para el primer acercamiento y elección: los elementos paratextuales. Analizaremos los paratextos más relevantes de ambas novelas, que son portada, ilustraciones y tipografía, y cómo estos elementos diferencian ambas novelas desde antes incluso de introducirse en el texto.

La segunda parte del análisis será una revisión del tema y el género de ambas obras, con el fin de aclarar las ideas que se desarrollan en los textos.

La tercera parte consiste en analizar la estructura y las relaciones de temporalidad en las obras, y cómo esto influye en el desarrollo de las tramas. Se aplicarán algunos de los conceptos establecidos por Genette para comparar la temporalidad de ambas obras.

También analizaremos el estilo general de las obras, a fin de establecer cómo es el lenguaje utilizado para narrar estas historias.

La quinta parte del análisis consiste en analizar los personajes de las historias, sus relaciones y su evolución. Para ello, aplicaremos las teorías de Forster y Todorov sobre la tipología de personajes, y estableceremos cómo se construyen a través del estilo. Al final, se compararán los tipos y construcción de los personajes de ambas obras.

La última parte es el estudio de la figura del narrador. Analizaremos ambos narradores en base a las teorías de Friedman, Todorov y Genette y pondremos en comparación los elementos más importantes y distintivos de esta figura.

Punto por punto, comprobaremos cómo se relacionan estas diferencias con la abstracción, y finalmente relacionaremos las conclusiones con las teorías psicológicas sobre el desarrollo cognitivo.

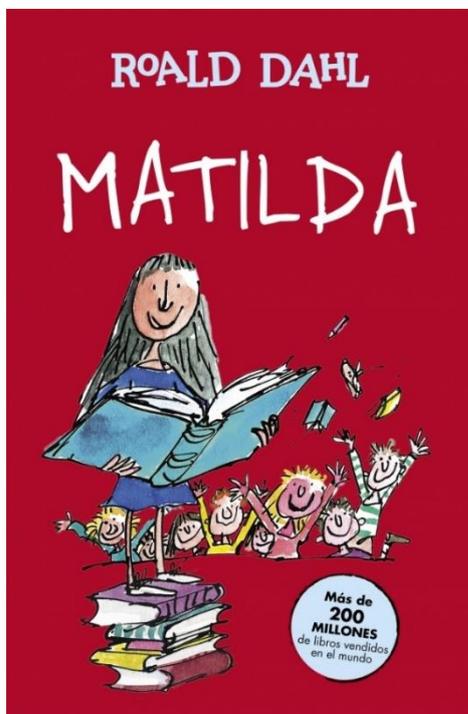
## **7. Análisis**

Las ediciones manejadas pertenecen ambas a la colección Alfaguara Clásicos (*Matilda*: Dahl, 2016; *Momo*: Ende, 1983), en las que nos basaremos para realizar el análisis. Por tanto, al aludir a un elemento concreto de una página, la referencia será de estas ediciones.

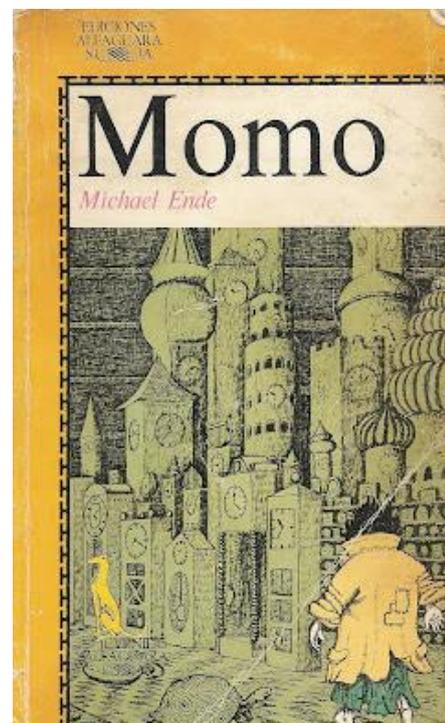
En los anexos A y B se encuentran los resúmenes de ambas novelas, necesarios para conocer los elementos y los sucesos a los que nos referiremos durante el siguiente análisis.

### **7.1. Paratextos**

Los paratextos son elementos que pertenecen al libro, pero ajenos a la historia. Están profundamente relacionados con el mercado y el acercamiento del lector a las obras, por lo que suponen un elemento significativo a la hora de analizar textos actuales. El primer paratexto importante es la portada, que apreciamos a continuación.



**Figura 1:** Portada de *Matilda* (2016)



**Figura 2:** Portada de *Momo* (1983)

El título de ambas novelas es el nombre de la protagonista y, como se puede ver en las Figuras 1 y 2, aparece en letras grandes en ambas portadas. En el caso de los autores, al ser considerado Roald Dahl una marca registrada, el tamaño de las letras es mayor que el de Michael Ende. Por otro lado, cabe destacar que en la portada de *Matilda* (Figura 1) aparece un elemento comercial, el sello del éxito, que indica que se trata de un *best-seller*, un reclamo de ventas.

En la portada de *Matilda* se ha utilizado una tipografía llamativa y “juguetona”, tanto para el título como para el autor. En *Momo* (Figura 2), en cambio, la tipografía es más sencilla.

Sobre el color, en la portada de *Matilda* se ha utilizado un color rojo llamativo para todo el recorrido, mientras que la de *Momo* está compuesta de naranjas y verdes apagados.

La portada es el primer elemento al que se acerca el lector de una obra, y las de estos libros ya nos dan una información muy importante acerca del público al que se dirigen. La tipografía y el color utilizados en las portadas son muy relevantes, pues implican una intención editorial de dirigirse a un público específico: un color rojo con una tipografía “juguetona” llamará antes la atención a un niño que una portada más apagada y sencilla como la de *Momo*; lo que nos da indicios de una distinción real entre las obras.

El título de *Matilda* alude a un personaje concreto —la protagonista—, especificando ya desde el principio que la historia gira alrededor de ella. *Momo* también se titula como su protagonista, pero al ser un nombre menos reconocible y, además, formar parte de un título más complejo que aparece en la portada interior de la novela —*Momo o la extraña historia de los ladrones del tiempo y de la niña que devolvió el tiempo a los hombres*<sup>7</sup>— no alude tanto a un personaje concreto, sino a una historia más amplia. Esto conlleva que, desde antes de iniciar la lectura, ya percibimos que *Momo* es una obra más compleja que *Matilda*.

---

<sup>7</sup> Es un título dual, muy semejante al de algunas obras del Romanticismo, como *Frankenstein o el moderno Prometeo* (Mary Shelley, 1818) y obras teatrales españolas como *Don Álvaro o la fuerza del sino* (Duque de Rivas, 1835).

El último paratexto y el más importante son las ilustraciones. Al ser un número elevado y poder entorpecer el desarrollo del análisis, se hará referencia a las selecciones que se encuentran en los anexos C y D.

Las ilustraciones de *Matilda* corren a cargo de Quentin Blake y son 115 ilustraciones en las que aparecen, en su mayoría, los personajes de la historia. Son ilustraciones en blanco y negro, muy sencillas, que muestran rostros y expresiones, muchas veces de forma caricaturesca. Tomamos por ejemplo las ilustraciones 28 (Figura 3), en la que aparece la familia Wormwood, 101 (Figura 4), en la que aparece Trunchbull maltratando a un niño, y 110 (Figura 5), en la que aparecen Honey y Matilda. Acompañan al texto, ayudando a su comprensión y sirviendo de apoyo al lector. Las únicas ilustraciones en las que no aparecen personajes son los insectos de la ilustración 4 (Figura 6), el vaso de la 79 (Figura 7), la casa de Honey en la 87 (Figura 8) y la tiza de la ilustración 108 (Figura 9). Hay otro conjunto de ilustraciones que forman parte del texto, en las que se incluye un mensaje escrito. Estas son las ilustraciones 102 (Figura 10), 103 (Figura 11), 104 (Figura 12), 105 (Figura 13) y 107 (Figura 14). La ilustración de la portada (Figura 1) es la única que tiene color, y en ella se ve a Matilda leyendo y a sus compañeros de clase detrás, todos mirando hacia delante.

*Momo*, por su parte, tiene 26 ilustraciones, realizadas por Michael Ende. Son ilustraciones en las que aparecen elementos significativos del pasaje narrado. Por ejemplo, la ilustración 2 (Figura 15), una jaula con un pájaro, y la 7 (Figura 16), el bombín y el maletín de un hombre gris. Son meramente decorativas. Sólo hay tres ilustraciones que forman parte del texto: la ilustración 11 (Figura 17), en la que aparecen las pancartas realizadas por los niños, la 25 (Figura 18), un letrero, y la 26 (Figura 19), el caparazón de Casiopea con la palabra *ende*<sup>8</sup>. En estas ilustraciones no aparecen personajes, tan solo Casiopea en la ilustración 13 (Figura 20) y en la mencionada 26. En la ilustración de la portada (Figura 2) también aparece Casiopea, seguida de Momo, pero sale de espaldas. El color de esta ilustración es verde apagado, y el único color fuerte está en las ropas de Momo: chaquetón naranja, falda verde.

---

<sup>8</sup> Se trata de un juego de palabras: *ende* significa 'final' en alemán, que casualmente coincide con el apellido del autor.

Como hemos visto en el análisis de las ilustraciones, en las de *Matilda* abundan los rostros y las expresiones faciales, mientras que, en *Momo*, la única vez en la que aparece un personaje humano en una ilustración (Momo en la portada) es de espaldas. El uso de las ilustraciones en *Matilda* es acompañar al texto, no tanto decorarlo, como es el caso de *Momo*. Por tanto, aunque se hagan descripciones de los personajes, se muestran continuamente en las ilustraciones, recalcando su físico y su rostro, a fin de que ayudar al lector a dar una imagen mental a esos personajes. En cambio, *Momo* no hace esa concreción de los personajes, dejando al lector crear su propia imagen mental de ellos, por lo que no los muestra en las ilustraciones, que se utilizan de forma decorativa.

## **7.2. Tema y género**

Vamos a proceder ahora con el análisis temático de las obras, que nos permitirá comprender cuál es el tema de las novelas y el género al que pertenecen.

*Matilda* trata sobre el triunfo del Bien sobre el Mal, al que se suma el tópico de las familias encontradas. *Momo*, por su parte, es una alegoría sobre el *carpe diem* y la infancia como estado deseado: la inconsciencia ante el avance de la industrialización. Por tanto, el tema de *Matilda*, aunque sea un concepto amplio como la lucha entre el Bien y el Mal, es una idea específica. Pero *Momo*, en cambio, es una alegoría, es decir, toda la historia contada es una metáfora sobre un concepto complejo: aprender a vivir el momento para evitar ser absorbidos por la industrialización.

Por consiguiente, aunque el género narrativo de ambas historias sea la fantasía, *Matilda* se puede encuadrar en el subgénero de la fantasía urbana, pero *Momo* funcionaría como una fantasía alegórica. Esto último implica que en *Momo* se utiliza la fantasía de manera simbólica para representar una idea compleja, una idea que es necesario abstraer de la lectura comprendiendo que toda la historia narrada se está utilizando como un símbolo de la realidad.

### **7.3. Estructura y temporalidad**

En este apartado comenzamos el análisis textual, y abordaremos primero la estructura, el tiempo y los espacios de las obras para comprender cómo han sido construidas las narraciones.

La historia de *Matilda* es sencilla. Contiene una introducción, un nudo y un desenlace claros. La introducción presenta a los personajes, desde el inicio hasta el comienzo de los problemas con Trunchbull (pp. 9-104). El nudo de la historia está conformado por los maltratos de la directora hacia los niños, el desarrollo de los poderes de Matilda y el descubrimiento de la historia de Honey (pp. 105-209). El desenlace comienza con la decisión de Matilda de ayudar a su profesora y concluye en el final de la historia (pp. 211-244).

La novela tiene un final feliz y cerrado. En el desenlace se solucionan tanto los problemas principales como los secundarios: los maltratos de Trunchbull se solucionan con el castigo que le impone Matilda, que la hace huir; al desaparecer este personaje, Honey queda libre y Matilda accede a una formación adecuada, por lo que sus poderes desaparecen; y los Wormwood huyen del país por la investigación de la estafa de coches y dejan a su hija a cargo de Honey, lo que proporciona a Matilda una familia cariñosa.

El tiempo y el espacio en el que se desarrolla *Matilda* no está especificado, pero el narrador menciona que es un «pueblecito inglés» (p. 22) y, por algunos datos proporcionados, como el «televisor de doce pulgadas» (p. 13), se puede suponer que es contemporánea a la fecha de creación: la década de 1980.

El espacio más importante dentro de esta historia es la Escuela de Primaria Crunchem, descrito como «un edificio tristón de ladrillo» (p. 69), que se puede considerar una extensión de la directora: es su lugar de acción y cómplice de sus maltratos.

*Matilda* tiene una estructura sencilla en forma de curva: se introducen los personajes, se elabora un nudo y se soluciona, sin apenas complicaciones. Esta sencillez, acompañada de la concreción de los espacios utilizados, como es el hecho de que la escuela tenga un nombre propio —Escuela de Primaria Crunchem—, y la facilidad de

identificación del tiempo y el espacio en el que transcurre los hechos son elementos que implican cierta concreción de la historia.

Tomando en consideración *Momo*, vemos que su estructura es más compleja. Aunque también se compone de introducción, nudo y desenlace, no son tan claros, ya que el nudo contiene varios subnudos. La introducción, en la que se presentan los personajes, termina con los hombres grises siendo conscientes del peligro de Momo (pp. 9-87). En el primer subnudo, los hombres grises intentan deshacerse de ella, pero desvelan su plan, y Momo y sus amigos organizan la manifestación (pp. 87-107). En el segundo subnudo, los hombres grises advierten el verdadero peligro que supone Momo y deciden ocuparse de ella, pero Casiopea la rescata y la niña descubre el origen del tiempo (pp. 109-158). El tercer subnudo comienza con Momo dándose cuenta, a su vuelta, de que ha pasado un año y de que los hombres grises han secuestrado a sus amigos, por lo que vuelve con el Maestro Hora y los hombres grises asedian el lugar (pp. 161-223). El desenlace va desde el plan del Maestro Hora para destruir a los hombres grises hasta el final (pp. 225-253). Al final, hay un epílogo en el que el autor-narrador dice haber transcrito esta historia, contada en un tren por un individuo extraño (pp. 254-255).

Es también un final feliz en el que se solucionan los dos problemas fundamentales: al desaparecer los hombres grises, la humanidad recupera su tiempo y los amigos de Momo son liberados.

El tiempo y el espacio en los que se desarrolla la historia son muy ambiguos. Es una ciudad sin nombre, vieja y grande, de esas «en las que la gente va en coche o en tranvía, tiene teléfono y electricidad» (p. 12). Pero, aunque podamos asociar estos datos a la segunda mitad del siglo XX, el narrador insiste en la ambigüedad: «En nuestros días, es decir, en la época en la que se inició la historia de Momo» (p. 12).

Esta ambigüedad también se refleja en los espacios. Los más importantes son las ruinas del anfiteatro, donde vive Momo, de las que únicamente se sabe que están a las afueras de la ciudad (p. 12), y la Casa de Ninguna Parte, morada del Maestro Hora, que se encuentra «fuera del alcance del tiempo» (p. 134), en la calle Jamás, a la que se llega atravesando un barrio que se encuentra al borde del tiempo (p. 126). El hecho de suponer que un espacio físico esté al borde del tiempo o fuera de su alcance permite considerar el tiempo como un espacio, siendo el más importante de la historia. En la página 154 aparece

el lugar físico del que procede el tiempo, donde crecen las flores horarias, objetos que lo contienen, y también se describe el tiempo como «una especie de música que no se oye porque suena siempre» (p. 151). Por tanto, es difícil introducirlo en una categoría clara.

Como hemos visto, la estructura de *Momo* tiene forma de onda: se introducen los personajes de la historia, se plantea un problema al que se intenta dar solución, pero provoca otro problema, y la solución a este desemboca en otro problema, hasta que finalmente todo se soluciona. Esta es una estructura mucho más compleja que la de *Matilda*, y si añadimos a esta complejidad la ambigüedad que se formula alrededor del tiempo y el espacio en los que se desarrolla la historia y, sobre todo, la ambigüedad de los espacios que aparecen en ella, nos encontramos con una historia mucho más abstracta.

A continuación, analizaremos las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, elemento muy relacionado con la estructura.

En *Matilda*, la historia es prácticamente lineal. Esta linealidad se altera con un resumen de los primeros cinco años de Matilda por parte del narrador al inicio de la historia (pp. 12-22), y de una analepsis del pasado de Honey hecha por ella misma (pp. 200-209). Los capítulos en los que se divide la historia corresponden a hechos concretos, y la historia se va sucediendo mediante escenas muy claras y concisas.

En *Momo*, en cambio, la historia no es tan lineal. Hay pasajes en los que suceden hechos simultáneos: en el capítulo 10 (pp. 119-130) se produce al mismo tiempo la huida de Momo y Casiopea, la búsqueda de Beppo y Gigi de su amiga y la persecución por parte de los hombres grises, alternando las narraciones de los distintos hechos en párrafos. También se producen analepsis al contar lo que les sucedió a Gigi (pp. 164-168) y a Beppo (pp. 168-174) el año que Momo estuvo fuera. Los capítulos de *Momo* se centran en elementos importantes de la historia, y no tanto en hechos concretos, por lo que la historia se desarrolla más en forma de resúmenes por parte del narrador que en escenas dialogadas.

Como vemos, la temporalidad de las obras colabora con la estructura, de manera que esta complejidad que hemos encontrado en *Momo* se amplía: a la estructura en forma de onda se añade la falta de linealidad que proporciona las alteraciones, siendo muy significativas las narraciones simultáneas y las analepsis de los sucesos de un año entero

en dos personajes distintos. Esta complejidad no está tan presente en *Matilda*, cuyas alteraciones son únicamente un resumen y una analepsis hecha por un personaje.

#### **7.4. Estilo**

Ya hemos analizado la estructura de las obras, y ahora nos centraremos en el aspecto más formal del texto: las palabras. El lenguaje utilizado en los textos es muy significativo a la hora de identificar cómo es el estilo de las narraciones y comprobar si se utiliza de forma abstracta. Pero el lenguaje también se utiliza para caracterizar a los personajes, en los que nos centraremos en el siguiente apartado, por lo que a continuación se desarrollará tan solo el estilo general de las obras.

Respecto a *Matilda*, la novela se caracteriza por oraciones cortas sin mucha subordinación, con un léxico sencillo y un registro coloquial. El texto está cargado de connotaciones bélicas, describiendo el enfrentamiento de los niños con la directora como una guerra (p. 113). Se utilizan también palabras como *guerrero* y *batallas* (p. 110), *combate* (pp. 133 y 229) y *vencer* (p. 232).

En *Momo*, las oraciones son sencillas, pero con subordinación, y el registro es pulcro y refinado. El léxico es claro, pero muchas veces simbólico. Por ejemplo, hay una comparación de las casas con «almacenes de gente» (p. 83), y de las escuelas con depósitos de niños (p. 204), elementos que provocan una cosificación de los seres humanos. Los pensamientos de Beppo se describen como «un olor del que uno a duras penas se acuerda, o como un color que se ha soñado» (p. 38). También existe una tendencia a dotar a conceptos de características que no les son propias, como la personalización del ruido que hacen los ahorradores de tiempo, que es «airado y pesimista» (p. 72) y «enfadado e iracundo» (p. 176). Relacionado con los espacios, se aplican al tiempo características espaciales: «una montaña de tiempo» (p. 202), «temblor de tiempo» y «profundidad de los siglos» (p. 235).

Si recuperamos el tema de *Matilda*, el triunfo del Bien sobre el Mal, nos damos cuenta de que se alude continuamente a este enfrentamiento a lo largo del texto, cargado de connotaciones bélicas. Pero esta es la figura retórica más significativa de la obra,

mientras que en *Momo* se utiliza continuamente el lenguaje metafórico: la cosificación de los seres humanos, la personalización del ruido o la adjudicación al tiempo de propiedades espaciales. Como hemos visto al analizar el tema, *Momo* es una alegoría, una gran metáfora, por lo que es necesario que el estilo utilizado para narrarla sea simbólico y, por tanto, abstracto.

### **7.5. Personajes**

A continuación, analizaremos uno de los elementos más importantes de ambas novelas: los personajes. Las historias se estructuran alrededor de este elemento, utilizándolo tanto para construir la trama como para desarrollar el tema. Para comprobar la forma en la que se han utilizado, procederemos a analizar cómo se han construido a través sus descripciones y las relaciones entre ellos.

En el marco teórico hemos aludido a la diferenciación entre personajes principales y personajes secundarios dependiendo de su función en la trama. Analizaremos los dos tipos de personajes por separado, comenzando con los protagonistas o personajes principales.

Las protagonistas de ambas historias son niñas pequeñas. En el caso de Matilda, se especifica que tiene cinco años cuando comienza el colegio. Es una niña muy inteligente, con una moralidad muy desarrollada para su edad, y es descrita por el narrador como extraordinaria, sensible y brillante (p. 12), sensata y solemne y con «ojos brillantes» (p. 76). Es consciente del favoritismo que tienen sus padres por su hermano mayor y de que el trato que ella recibe es denigrante e injusto. También sabe que su padre es un delincuente, pues llama «dinero sucio» al que gana con su estafa (p. 28). Ante el mal trato que recibe de sus padres, decide castigar sus faltas: de este modo, el personaje se convierte en una justiciera, en la defensora del Bien contra el Mal. Desarrolla los poderes y decide utilizarlos para castigar a Trunchbull; al desaparecer este personaje y cesar los maltratos, pierde sus poderes porque ya no los necesita.

Por el contrario, Momo no tiene una edad específica. Según las descripciones, su edad está comprendida entre los ocho y los doce años (p. 14). Es un personaje impreciso,

no solo por su edad. Se sabe que es huérfana porque se comenta que estuvo en un hospicio (p. 16), pero tanto su descripción física como su pasado son imprecisos: hasta su nombre se lo ha puesto ella. Momo tiene un don: sabe escuchar a los demás, y a quien escucha encuentra la solución a sus problemas y se siente mejor. Es un personaje caracterizado por la amistad y la empatía: cuando descubre lo que es el tiempo, su deseo es compartirlo con sus amigos; y cuando sus amigos son secuestrados, sólo quiere liberarlos. Su enfrentamiento con los hombres grises es casual, pues su forma de vida es una amenaza para ellos, y, en el enfrentamiento final, ella tan solo observa cómo se van disolviendo.

Las dos protagonistas son heroínas, pero sus circunstancias son distintas. El personaje de Matilda es una heroína activa: lucha por sus derechos y por justicia. Momo, en cambio, es una heroína pasiva: persigue a los hombres grises y libera el tiempo porque es la única que puede hacerlo y porque quiere salvar a sus amigos. Incluso los poderes de ambas responden a esta dicotomía: el don de Matilda es la telequinesis, un poder activo; Momo tiene la capacidad de saber escuchar, un don pasivo. El hecho de que los personajes sean activos o pasivos también se relaciona con la complejidad de la trama: Matilda es un personaje activo, por lo que decide enfrentarse al problema —Trunchbull— y lo soluciona rápidamente; pero Momo es un personaje pasivo, y aunque tenga la intención de salvar a los hombres de los ladrones del tiempo, su falta de iniciativa provoca que los problemas se sucedan hasta que la solución la da otro personaje, pues el plan final procede del Maestro Hora.

Ya hemos analizado a los personajes principales y hemos visto su relación con la complejidad de la historia, ahora nos centraremos en los personajes secundarios para comprobar su profundidad psicológica y la forma en la que se han construido. Nos limitaremos a los personajes secundarios más relevantes en la trama, que pueden ser tanto personajes caracterizados individualmente como personajes colectivos.

En *Matilda*, los personajes secundarios individuales son el señor y la señora Wormwood, Jennifer Honey y Agatha Trunchbull. Los colectivos son los niños y los trabajadores del colegio, pero estos últimos apenas tienen importancia.

El señor Wormwood, el padre de Matilda, es descrito como «un hombrecillo de rostro malhumorado, cuyos dientes sobresalían debajo de un bigotillo de aspecto lastimoso» (p. 24). El diminutivo en *-illo* y el uso de la palabra *lastimoso* participan de la degradación y ridiculización del personaje. Se dedica a estafar a sus compradores de coches usados y a insultar y ningunear a su hija. Siempre cree tener la razón, «siempre tenía que hacer sentir su presencia» (p. 62) y es calificado por el narrador como un hombre marcadamente machista. La señora Wormwood es descrita como «una mujerona con el pelo teñido de rubio platino [...]. Iba muy maquillada y tenía uno de esos tipos abotargados y poco agraciados en los que la carne parece estar atada al cuerpo para evitar que se caiga» (p. 28). La metáfora que utiliza el narrador para indicar su forma corporal es grotesca y muy visual, un elemento que ayuda a ridiculizar al personaje. Se la dibuja como una madre ausente, que no presta atención a su hija y se va todos los días a jugar al bingo en vez de cuidar de ella. Es también machista, en sus palabras: «Una chica debe preocuparse por ser atractiva para conseguir luego un buen marido» (p. 100); y, como machista, está plegada a la voluntad de su marido. De la misma forma, el personaje es prácticamente una prolongación del señor Wormwood. De esta caracterización ridícula y degradante de los padres participa también el apellido familiar, que significa ‘ajenjo’, una planta utilizada para tratar las lombrices intestinales.

Agatha Trunchbull es la directora del colegio y la tía de la señorita Honey. Maltrata verbal y físicamente a los niños, los humilla y los trata como seres inferiores. Es descrita también como una «mujerona impresionante», a la que se le notaban los músculos «en su cuello de toro, en sus amplias espaldas, en sus gruesos brazos, en sus vigorosas muñecas y en sus fuertes piernas», y cuyo rostro «tenía una barbilla obstinada, boca cruel y ojos pequeños y altaneros» (p. 86). El narrador también dice que «casi nunca hablaba con una voz normal. O vociferaba o gritaba» (p. 88), «resopla» (p. 70) y «truenas» (p. 85), y que era «un gigantesco ser terrorífico, un feroz monstruo titánico» que «nunca caminaba, siempre marchaba como una tropa de asalto» (p. 70). Además, el apellido Trunchbull parece un juego de palabras entre *bull* ‘toro’, *truncheon* ‘porra’ y *trench* ‘trinchera’, alusiones bélicas y a animales salvajes que coinciden con su descripción. Representa el Mal en la historia, y desarrolla fuerte una aversión hacia Matilda.

Jennifer Honey es la profesora de Matilda. Es una mujer joven, con talento para la enseñanza. Le encantan los niños, los protege y los trata como iguales. El narrador la describe como «una persona apacible y discreta» que desprendía cordialidad, con un cuerpo «tan delgado y frágil que daba la impresión de que, si se caía, se rompería en mil pedazos, como una figura de porcelana» (p. 70). Su nombre participa de todos sus rasgos positivos, pues Honey significa ‘miel’. Es el único personaje adulto que trata a Matilda como a una igual, valorando sus capacidades extraordinarias, y entre ambas se desarrolla una fuerte relación de amistad, relación que termina evolucionando a la de madre-hija.

Por otro lado, si tomamos en consideración *Momo*, los personajes secundarios individuales tienen tanta importancia como los colectivos. Los individuales son Beppo, Gigi, el Maestro Hora y Casiopea. Los colectivos, los amigos de Momo y los hombres grises.

Beppo Barrendero es uno de los mejores amigos de Momo. Toma su apellido de su profesión. Es un hombre mayor, tranquilo y constante. Habla despacio, tomándose su tiempo para contestar, porque «todas las desgracias del mundo nacían de las muchas mentiras, las dichas a propósito, pero también de las involuntarias, causadas por la prisa o la imprecisión» (p. 38). Es también un hombre reflexivo y prudente.

Gigi Cicerone es el otro mejor amigo de Momo y también toma su nombre de su profesión: tiene muchos empleos, pero el principal es contar historias inventadas a los turistas. Es joven e imprudente, pero mayor que Momo. No es una persona reflexiva y su filosofía es disfrutar de la vida.

Los amigos de Momo son un conjunto de personajes que viven en la ciudad y se acercan a hablar con ella. Tienen nombres, profesiones e historias diferentes, pero su importancia en la narración es colectiva. Dentro de este personaje hay otro: los niños, que el narrador también menciona en grupo.

Todos los amigos de Momo, independientemente de su edad, la tratan como a una igual. Los adultos, a pesar de que Momo sea una niña, aceptan su decisión de vivir sola en las ruinas del anfiteatro y entre todos se desarrolla una relación de cuidado y amistad.

El Maestro Hora es el distribuidor del tiempo de los hombres, una especie de guardián. Tiene una edad indeterminada, puede parecer un niño o un anciano (p. 140), pero suele presentarse como un hombre de mediana edad. Su preocupación por la humanidad es sincera, ya que él se encarga de dar a cada hombre el tiempo que le corresponde; aunque le toma un cariño especial a Momo, dado que probablemente sea la primera persona con la que se llega a relacionar directamente.

Casiopea es la tortuga del Maestro Hora. Es un animal inteligente y consciente, que se comunica con las letras que aparecen en su caparazón y puede conocer los sucesos con media hora de antelación. No es un personaje que reflexione, sino que actúa directamente. Es una tortuga y anda despacio, pero es obstinada y caprichosa. Cuando Momo vuelve de su primera visita al Maestro Hora, Casiopea vuelve con ella, vinculada por un instinto de protección hacia la niña, y cuando Momo tiene que enfrentarse a los hombres grises, la tortuga la acompaña porque «Alguien ha de cuidar de ella» (p. 233).

El personaje más importante después de Momo es un personaje colectivo: los hombres grises. Cada individuo tiene un código alfanumérico para ser identificado, y en ciertos fragmentos de la historia pueden aparecer solos, pero no es lo habitual: el narrador tiende a referirse a ellos en plural o mediante la institución colectiva de la Caja de Ahorros del Tiempo: en la página 126, esta institución habla y grita como si fuera un personaje. Son los ladrones del tiempo, se dedican a engañar a los hombres para que vivan más deprisa, sin disfrutar, ahorrando un tiempo que va a parar a las manos de los hombres grises. Su relación con Momo es la de antagonistas, su enfrentamiento con la niña se produce porque ella está frustrando sus planes. Los hombres grises actúan acorde a un plan superior, son solo piezas para que se realice: conseguir el tiempo de los hombres. Son capaces de todo para lograr ese fin, desde deshacerse de una niña pequeña hasta sacrificar su propia existencia. Aunque, al final de la historia, se alejan de esa colectividad y, como individuos, pueden ser egoístas en pos de su propia supervivencia. El gris es su color, y en su primera aparición se evidencia: «En ese momento se acercó un coche lujoso, gris [...]. Se apeó de él un señor gris [...]. Puso su cartera gris en la mesa [...], colgó su bombín en el perchero [...] mientras fumaba su pequeño cigarro gris» (p. 62), también su lápiz es gris (p. 63), así como su bombín (p. 112). El narrador utiliza la sinestesia para caracterizarlos, estableciendo una relación entre el color gris y el frío en la expresión «frío ceniciento» (p. 111), ya que los hombres grises desprenden frío (pp. 62, 90, 112, 166,

172, 214...). Así, su voz es «átona, que podríamos llamar gris ceniza» (p. 63) o «cenicienta» (p. 172). Además, el narrador aleja a estos personajes de la humanidad, negándoles incluso la capacidad de morir, pues simplemente se disuelven (pp. 116 y 245) o desaparecen (p. 222).

Hemos visto cómo son los personajes secundarios de ambas novelas, su relación con las protagonistas y la forma en la que han sido contruidos a través de sus descripciones. Este análisis podemos resumirlo en que los personajes secundarios de *Matilda* son personajes planos y estáticos, que no evolucionan a lo largo de la historia. Están contruidos de forma maniquea, tipificados en Bien y Mal, exagerando sus descripciones. Al describir a Honey —el Bien— como una mujer delgada y delicada se evidencia la comparación con las otras mujeres adultas, descritas como *mujeronas*. Por su parte, el personaje de Trunchbull —el Mal— está tan cargado de connotaciones bélicas y de animales salvajes que pierde prácticamente todos sus rasgos humanos a causa de su maldad. En cambio, los personajes de *Momo* son redondos y dinámicos, evolucionan a lo largo de la historia y están cargados de matices. No están tipificados ni exagerados. Ni siquiera los hombres grises responden al esquema maniqueísta presente en *Matilda*, pues no se los describe como seres malvados, sino que actúan siguiendo un plan en el que sus actos están justificados por un fin último.

Los personajes estáticos y planos son personajes con muy poca o nula profundidad psicológica. Ni siquiera Honey, el único personaje secundario de *Matilda* que representa la bondad, escapa a la falta de profundidad psicológica. Esta falta de profundidad y de dinamismo presenta la historia como un elemento plano y estático: los personajes funcionan como arquetipos que representan el Bien y el Mal, y esta falta de evolución implica personajes concretos y fáciles de identificar. Como recordamos del análisis de los paratextos, estos personajes son retratados continuamente en las ilustraciones, colaborando a la precisión de los mismos.

Por el contrario, los personajes de *Momo* son personajes redondos y dinámicos, con mucha profundidad psicológica, e incluso los hombres grises, los antagonistas de la novela, evolucionan a lo largo del texto, volviéndose egoístas. Pero lo más significativo de los personajes de *Momo* no es su profundidad psicológica, sino su construcción: Momo es un personaje impreciso al no dar datos de su pasado, los apellidos de Beppo y Gigi

hacen referencia a sus profesiones y el Maestro Hora es un individuo con una edad indeterminada. Por tanto, sus personajes no sólo son más complejos que los de *Matilda*, sino que se formulan directamente de forma abstracta e imprecisa, lo que se relaciona con la falta de personajes y rostros en las ilustraciones. Además, el lenguaje metafórico a la hora de describir a los hombres grises añade simbolismo a la historia, aportando mayor grado de complejidad y abstracción al texto.

## **7.6. Narrador**

Ya hemos analizado los paratextos, el tema, la estructura de la historia y los personajes, por lo que nos encaminamos al final del análisis con la figura del narrador, el elemento que articula la historia. Desarrollaremos ambos narradores y posteriormente los pondremos en comparación, comprobando en qué se diferencian.

La modalidad discursiva de ambas novelas es el discurso relatado, en el que un narrador describe los hechos y plasma algunas de las conversaciones de los personajes en un estilo directo.

En *Matilda* se utiliza un narrador heterodiegético en tercera persona con omnisciencia editorial, situado en el futuro respecto a la historia que está contando. Su postura ante los hechos intenta ser neutral y, de vez en cuando, irónica, pero se acaba implicando, atacando a los adultos malvados y defendiendo a los niños.

Al ser un narrador omnisciente, está focalizado internamente en prácticamente todos los personajes, mayoritariamente en Matilda, y su conocimiento es el mismo que tienen los personajes en los que se focaliza. Adquiere también esta perspectiva al narrar los hechos, describiendo normalmente desde la visión que tiene Matilda del mundo.

También es un narrador editorial, por lo que comenta con el lector los hechos que suceden y comparte reflexiones con él, como si ambos participaran de una conversación. Por ejemplo, al inicio de la historia, el narrador hace una reflexión irónica y humorística sobre tipos de padres, y retoma la historia con una especie de diálogo: «Pero ya está bien de esto. Tenemos que seguir» (p. 11).

El narrador de *Momo* es también un narrador omnisciente y editorial en tercera persona situado en el futuro respecto a la historia que se está contando. Es supuestamente heterodiegético, pero en el epílogo, el autor-narrador dice haber escrito la historia de memoria, tal y como se la contó un individuo en un tren (p. 254). Al incluirse en la historia como oyente y transcriptor, se convierte en un personaje. Si aceptamos el pacto ficcional en el que el autor-personaje funciona únicamente como transcriptor, el verdadero narrador es el individuo del tren, del que dice «Al principio creí estar sentado frente a un anciano, pero pronto vi que debía haberme equivocado, porque mi compañero de viaje parecía muy joven» (p. 254), descripción que lo identifica como el Maestro Hora y, por tanto, como un narrador homodiegético. Este narrador añade «Le he contado todo esto [...], como si ya hubiera ocurrido. También hubiera podido contarla como si fuera a ocurrir en el futuro. Para mí, no hay demasiada diferencia» (p. 254), lo que alude a su capacidad de ver pasado, presente y futuro simultáneamente gracias a sus gafas de visión total (p. 146). Pero, teniendo en cuenta que este narrador ya ha visto la historia, seguiría situado en el futuro respecto a esta.

La postura del narrador ante los hechos es neutral, y su conocimiento es mayor que el de los personajes. Por ejemplo, en la página 140 dice «Momo no había visto nunca un traje así, pero alguien menos ignorante<sup>9</sup> habría descubierto en seguida que se trataba de la moda de hacía doscientos años»; y en la 142, «Volvió a chasquear los dedos y apareció con un traje como ni Momo ni nadie lo había visto jamás, porque era la moda de dentro de cien años».

Es un narrador omnisciente, por lo que conoce todos los sucesos e, incluso, narra los que suceden de forma simultánea. Además, conoce los pensamientos de todos los personajes y, aunque tienda a focalizarse en Momo, hay pasajes focalizados en los hombres grises, Beppo, Gigi e, incluso, el Maestro Hora. También existen pasajes en los que intenta no focalizar ningún personaje, narrando los hechos de forma neutral y situando su perspectiva en un nivel superior. Estos últimos suelen corresponder con las reuniones de los hombres grises (pp. 126 y 237).

---

<sup>9</sup> En este caso, la palabra *ignorante* no funciona como despectivo. Es una observación objetiva, pues el personaje de Momo carece de formación y es, en consecuencia, un personaje ignorante.

Pero el narrador es también editorial y establece una especie de diálogo con el lector. Por ejemplo, al comienzo de la historia, el narrador hace una reflexión sobre los anfiteatros antes de introducir la historia (pp. 11-12); y antes de presentar a los hombres grises incluye al lector en su reflexión sobre el tiempo: «Existe una cosa muy misteriosa, pero muy cotidiana. [...] Esta cosa es el tiempo. [...] porque todos sabemos que, a veces, una hora puede parecernos una eternidad, y otra, en cambio, pasa en un instante» (p. 59). Los diálogos más notorios son las últimas palabras de la historia, cuando Casiopea se retira a dormir: «Recogió dentro de su caparazón la cabeza y las cuatro extremidades, y en su espalda aparecieron, sólo visibles para quien ha leído esta historia, las letras: ENDE» (p. 253); y el epílogo, que comienza con «Puede que alguno de mis lectores tenga ahora preguntas preparadas. Pero temo no poder ayudarle» (p. 254).

En conclusión, aunque ambos narradores sean omniscientes y editoriales, el planteamiento del epílogo y el narrador homodiegético de *Momo* añaden complejidad a la estructura de la historia, pues los niveles narrativos aumentan: el primero, en el que sucede la conversación del tren, y el segundo, en el que sucede la historia de Momo. Como se ha adelantado en el marco teórico, el aumento de niveles narrativos incrementa la complejidad de la obra, característica íntimamente ligada a la abstracción. Al tener que comprender una historia dentro de otro marco narrativo y, al mismo tiempo, tener que concebir que uno de los personajes del nivel externo es también un personaje del nivel interno hacen necesaria una capacidad de abstracción que no necesitaría, por ejemplo, *Matilda*, que se desarrolla únicamente en un nivel narrativo.

Por otro lado, la implicación y el conocimiento que tiene el narrador de *Matilda*, así como la focalización habitual en la niña, hacen necesario el uso de una perspectiva más infantil, desde abajo. Estos mismos elementos se utilizan en *Momo* con una intención diferente, ya que el mayor conocimiento del narrador provoca una perspectiva superior, casi divina. También adelantamos en el marco teórico la relación entre el conocimiento del narrador y su percepción más o menos lejana en la lectura. El narrador de *Matilda* tiene el mismo conocimiento que sus personajes y se sitúa a su altura, por lo que se percibe más cercano y, por tanto, más concreto. En cambio, el conocimiento del narrador de *Momo* es mayor que el de sus personajes, y se sitúa en una posición superior, como si mirara desde arriba, lo que provoca que se le perciba más lejano y, por consiguiente, más abstracto.

### **7.7. Convergencia del análisis**

Ya terminado el análisis de todos los elementos, procedemos ahora a rescatar las conclusiones para poder tener una perspectiva clara de los datos proporcionados:

- Ya desde la portada percibimos una diferencia notable que demuestra una intención editorial de separar los dos textos en públicos diferenciados: la portada de *Matilda* es colorida para llamar la atención de los niños, mientras que la portada más apagada de *Momo* aparta la obra de la sección infantil.
- El título de las obras da información sobre la complejidad del texto: *Matilda* se articulará alrededor de ese personaje, mientras que *Momo o la extraña historia de los ladrones del tiempo y de la niña que devolvió el tiempo a los hombres* se centrará en el robo del tiempo y su liberación.
- *Matilda* contiene multitud de ilustraciones para ayudar al lector a crear una imagen mental de los personajes, mientras que los personajes de *Momo* no se muestran en las ilustraciones para permitir que el lector cree su propia imagen mental de ellos.
- En *Matilda* se utiliza la fantasía urbana para desarrollar tema específico, el triunfo del Bien sobre el Mal. En *Momo*, en cambio, se crea una fantasía alegórica para expresar una idea compleja utilizando la fantasía como un símbolo de la realidad.
- La estructura de *Matilda* tiene forma de curva simple, mientras que *Momo* se desarrolla en forma de onda. Además, al contener más alteraciones en la temporalidad, la estructura de *Momo* se vuelve aún más compleja. Hemos relacionado la complejidad con la abstracción, por lo que una obra más compleja será también más abstracta.
- La situación espaciotemporal de la historia fácilmente identificable de *Matilda*, junto a la precisión de sus espacios, proporcionan mayor concreción a la historia, enfrentada con la ambigüedad de la situación y los espacios de *Momo*.

- En *Matilda* apreciamos la connotación bélica de muchas palabras como figura retórica, mientras que las figuras de *Momo* son más abundantes y predominan las metáforas y la sinestesia.
- Los personajes protagonistas de las obras se encuentran en la dicotomía activo/pasivo: un personaje activo como Matilda tiene más iniciativa y soluciona por ella misma el problema principal de la historia, permitiendo una estructura más simple; pero Momo, un personaje más pasivo y con menos iniciativa, necesitará que la solución la aporte otro, por lo que la estructura de la historia se complicará hasta llegar a esta solución.
- En *Matilda*, los personajes secundarios son planos y estáticos, mientras que los de *Momo* son redondos y dinámicos. Podemos considerar que la profundidad y el dinamismo se relacionan con la abstracción, por lo que personajes menos profundos y estáticos serán más concretos, razón por la que *Matilda* necesita mostrarlos en sus ilustraciones; mientras que personajes más profundos y dinámicos, como los de *Momo*, serán más abstractos y no aparecen ilustrados. Añadimos también que los personajes de *Momo* se formulan de forma imprecisa, utilizando muchas veces figuras retóricas complejas —los hombres grises y la sinestesia—, lo que aumenta su abstracción.
- Relacionamos el conocimiento del narrador con la percepción de cercanía, y esta percepción con la abstracción. De esta forma, el narrador de *Matilda*, que tiene el mismo conocimiento que sus personajes, se percibe más cercano y, por tanto, más concreto. De igual manera, como el narrador de *Momo* tiene mayor conocimiento que sus personajes, parece más lejano y, por consiguiente, más abstracto.
- Aludimos también, en el último apartado, a la necesidad de una mayor capacidad de abstracción para concebir una historia con varios niveles narrativos en los que aparece el mismo personaje, lo que nos hizo suponer que la estructuración de *Momo* en dos niveles diegéticos la convertía en una obra más abstracta que *Matilda*, que sólo tiene uno.

Como hemos ido viendo, podemos asociar la complejidad de la historia y la sensación de lejanía del narrador con la abstracción, lo que, sumado a la falta de precisión de los personajes y a la ambigüedad de los elementos que rodean la trama, convierten *Momo* es una novela abstracta, sin necesidad de aludir a su creación como fantasía alegórica. Por otro lado, al tener una estructura sencilla y unos personajes creados de forma arquetípica, *Matilda* tiene menos complejidad, a lo que se añade un narrador percibido de forma más cercana, unos espacios más concretos y la necesidad de mostrar continuamente a los personajes en las ilustraciones, lo que convierte *Matilda* en una novela más concreta que *Momo*.

Ya hemos deducido que *Momo* es una novela más abstracta que *Matilda*, por lo que podemos afirmar que la diferencia real entre ambas está en el nivel abstracción. Por consiguiente, si tomamos *Matilda* y *Momo* como paradigmas de la literatura infantil y la juvenil respectivamente, podemos afirmar que el nivel de abstracción de la literatura infantil es menor que el de la literatura juvenil.

Esta diferencia en el nivel de abstracción tiene relación con la teoría psicológica que hemos introducido en el apartado teórico: el desarrollo cognitivo de Piaget. Recordamos que el desarrollo mental se estructura en forma de estadios que van sumando nuevas formas de organización de la actividad mental, y que estos estadios se suelen dar a determinadas edades. También vimos que, alrededor de los once o doce años, se alcanza el estadio de las operaciones intelectuales abstractas, es decir, se adquiere la capacidad de comprender los conceptos abstractos.

Al revisar el mercado literario, podemos observar que se hace una división en la sección de literatura infantil y juvenil por edades. En algunas grandes librerías como Oletvm y La Casa del Libro se clasifica la literatura juvenil a partir de los doce años<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> En la página web de La Casa del Libro (<https://www.casadellibro.com/libros> [Fecha de consulta 7 septiembre 2020]), al desplegar el menú titulado “Infantil”, aparecen diferentes etiquetas que clasifican la literatura infantil por edades. En dicho menú, de la última sección infantil, “Infantil 9 a 12 años”, se pasa directamente a “Juvenil”.

Igualmente, al acudir a la sección “Infantil y Juvenil” de la página web de la librería Oletvm (<https://www.oletvm.com/libros-de/infantil-y-juvenil-01/> [Fecha de consulta 7 septiembre 2020]), aparecen una serie de etiquetas ordenadas por edad, y podemos ver que la etiqueta siguiente a “Narrativa infantil 10-12 años” es “Narrativa juvenil”.

Por tanto, al existir una diferencia real en la capacidad de abstracción entre los niños menores de doce años y los adolescentes y jóvenes con una edad mayor, podemos decir que el autor articula una novela teniendo en mente la capacidad de abstracción del público al que será dirigida, y que el mercado literario, formado por las editoriales y las librerías, clasifica estas obras teniendo en cuenta esta capacidad de abstracción, relacionada íntimamente con la edad del lector. Esto significa que, efectivamente, hay cambios estructurales en las obras relacionados con la competencia psicológica que se atribuye a los niños y a los adolescentes: su capacidad de abstracción.

## **8. Conclusión**

Al comienzo de este trabajo decíamos que nuestro propósito era diferenciar la literatura infantil de la juvenil, y para ello hemos tomado dos obras pertenecientes a estos dos tipos de literatura: *Matilda* y *Momo*. Adelantábamos, a su vez, que esta diferencia se relaciona con la abstracción.

La tesis planteada, la diferencia entre la literatura infantil y la juvenil por su nivel de abstracción, ha sido apoyada en los distintos apartados de nuestro trabajo. En el estado de la causa comentamos la falta de límites entre estas literaturas, y en el contexto histórico demostramos que el mercado las empieza a separar a partir de la segunda mitad del siglo XX. A su vez, en el marco teórico expusimos una serie de teorías orientadas a dar cuenta de la construcción textual relacionada con la capacidad de abstracción del lector objetivo, que, como vimos en la teoría cognitiva de Piaget, se relaciona íntimamente con la edad.

Esta construcción del texto relacionada con la capacidad de abstracción ha sido demostrada en el análisis de las obras. Analizando las portadas encontramos una intención editorial de distinguir los libros en el mercado, y a través de la comparación de las ilustraciones nos dimos cuenta de que en *Matilda* se utilizan para ayudar a precisar los personajes, función que no tienen en *Momo*. Al acudir al tema y al género de las obras, encontramos que la obra de Michael Ende se construye como una alegoría, lo que nos explicó el posterior análisis del estilo, en el que abundan las figuras metafóricas y el lenguaje simbólico. Revisamos también la estructura de ambas historias y su temporalidad, lo que nos reveló la mayor complejidad de *Momo* frente a *Matilda*, y relacionamos esta complejidad con la abstracción. Al estudiar los personajes, percibimos una construcción arquetípica y maniqueísta en *Matilda* que no aparecía en *Momo*, y relacionamos de nuevo esta diferencia con la concreción de los personajes que, efectivamente, mostraban las ilustraciones de *Matilda*. Por último, al analizar el narrador, encontramos una relación entre el mayor conocimiento que tiene el narrador de *Momo* con una percepción de lejanía, relacionada a su vez con la abstracción; y también vimos que la narración contenía dos niveles diegéticos en los que aparecía el mismo personaje, lo que añadía una mayor complejidad a la historia, lo que aumentaba la abstracción.

Todo este análisis nos ha llevado a la conclusión de que el nivel de abstracción de *Momo* es mayor que el de *Matilda* y que, efectivamente, existe una diferencia estructural entre la literatura infantil y la juvenil en base a la abstracción.

Finalmente, hemos relacionado estas conclusiones con las teorías cognitivas de Piaget, de las que extraemos que hay una diferencia entre la capacidad de abstracción del niño y del adolescente y que se desarrolla a la edad de doce años, edad a la que, al observar la clasificación hecha por el mercado, vemos que se separa la literatura infantil de la juvenil. Lo que nos lleva a la conclusión de que, efectivamente, existe una diferencia entre la construcción textual de la literatura infantil y la de la juvenil relacionada con su nivel de abstracción.

## **9. Bibliografía**

- Bárcena, C. G. (1992). “Michael Ende, un hacedor de fantasías”. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 37, pp. 18-21.
- Benítez Burraco, R. (2018). “Gamificación de la LIJ”. En *La literatura infantil y juvenil: investigaciones*. Coord. E. P. Jiménez-Pérez y S. Fabregat Barrios. Barcelona: Octaedro, pp. 37-50.
- Cantizano Márquez, B. (2002). “Realidad y ficción en los relatos de Roald Dahl”. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 150, pp. 22-30.
- Cañamares Torrijos, C. y Cerrillo Torremocha, P. C. (2003). “El concepto de «primeros lectores»”. En *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas. Actas del VII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Coord. Á. G. Cano Vela y C. Pérez Valverde. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 397-406.
- Carrasco, Y. (2020). “Retellings: el valor de volver a contar una historia”. *La nave invisible*, blog post, 18 abr. Disponible en:  
<https://lanaveinvisible.com/2020/04/18/retellings-el-valor-de-volver-a-contar-una-historia/> [Fecha de consulta 5 septiembre 2020]
- Carpenter, H. (1993). *Las cartas de J. R. R. Tolkien*. Col. Christopher Tolkien. Barcelona: Minotauro.
- Cart, M. (2001). “From Insider to Outsider: The Evolution of Young Adult Literature”. *Voices from the Middle*, 9 (2), pp. 95-97.
- Castro Alonso, C. (1977). *Clásicos de la literatura infantil*. Valladolid: Lex-nova.
- Cervera, J. (1989). “Problemas de la literatura escrita para niños”. En *Literatura infantil. Conferencias del Curso de Verano “Literatura infantil: teoría, crítica e investigación*. Coord. P. Cerrillo y J. García Padrino. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 67-84.
- Cervera, J. (1984). *La literatura infantil en la educación básica*. Madrid: Cincel.

- Cervera, J. (1991). *Teoría de la Literatura infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Colomer, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. Madrid: Síntesis.
- Dahl, R. (2016). *Matilda*. Trad. P. Barbadillo. Barcelona: Alfaguara.
- Díaz-Plaja, A. (2009). “Los estudios sobre literatura infantil y juvenil en los últimos años”. *Textos. Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 51, pp. 17-28.
- Ende, M. (1983). *Momo*. Trad. S. Constante. Madrid: Alfaguara.
- Ende, M. (1986). “¿Por qué escribo para los niños?”. En *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 37 (1992), pp. 22-29.
- Ferrer, C. (1989). “Roald Dahl: el gigante amigo de los niños”. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 2, pp. 39-43.
- Forster, E. M. (1927). *Aspects Of The Novel*. Nueva York: Harcourt, Brace & Company.
- Friedman, N. (1967). “Point of view in fiction”. En *The Theory of the Novel*. Ed. P. Stevick. Londres: Collier Macmillan, pp. 108-138.
- Gamero, A. (2019). “Breve historia de la literatura infantil y juvenil”. *La piedra de Sísifo*, blog post, 3 abr. Disponible en: <https://lapiedradesisifo.com/2019/04/03/breve-historia-de-la-literatura-infantil-y-juvenil/> [Fecha de consulta 27 julio 2020].
- Garralón, A. (2017). *Historia portátil de la literatura infantil y juvenil*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Jiménez-Pérez, E. P. (2018). “La literatura infantil y juvenil: análisis generacional”. En *La literatura infantil y juvenil: investigaciones*. Coord. E. P. Jiménez-Pérez y S. Fabregat Barrios. Barcelona: Octaedro, pp. 23-36.
- Moreno Verdulla, A. (1998). *Literatura infantil: introducción a su problemática, su historia y su didáctica*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

- Moreno Verdulla, A. (2003). “¿*Manolito Gafotas*, literatura infantil? Necesidad de nuevos criterios para definir la Literatura Infantil y Juvenil”. En *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas. Actas del VII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Coord. Á. G. Cano Vela y C. Pérez Valverde. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 491-498.
- Olivares, J. C. (1995). “Michael Ende, el escritor de los niños-adultos”. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 78, pp. 19-23.
- Pascual, S. M. (2015). “Young Adult: combatiendo prejuicios”. *Creando entre dos*, blog post, 11 nov. Disponible en: <https://creandoentredos.com/2015/07/11/young-adult-combatiendo-prejuicios/> [Fecha de consulta 23 marzo 2020].
- Piaget, J. (1991). *Seis estudios de Psicología*. Barcelona: Editorial Labor.
- Reis, C. (1995). *Comentario de textos. Fundamentos teóricos y análisis literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Ruiza, M., T. Fernández y E. Tamaro (2004). “Biografía de Roald Dahl”. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona. Disponible en: [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/dahl\\_roald.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/dahl_roald.htm) [Fecha de consulta 25 agosto 2020].
- Ruzicka Kenfel, V. (1992). “Momo y Bastián: volver al romanticismo”. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 46, pp. 20-25.
- Sánchez Alonso, F. (1998). “Teoría del personaje narrativo (Aplicación a *El amor en los tiempos del cólera*)”. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 10, pp. 79-105.
- Sánchez Ferlosio, R. (2016), “Prólogo”, en C. Collodi, *Pinocho*. Madrid: Cátedra, pp. 1-4.
- Sandra Tapia, L. (2016). “¿Fue Lewis Carroll un pedófilo reprimido?”, *Wall Street International*, 27 de julio. Disponible en: <https://wsimag.com/es/cultura/20968-fue-lewis-carroll-un-pedofilo-reprimido> [Fecha de consulta 11 septiembre 2020].

- Tamés, R. L. (1985). *Introducción a la Literatura Infantil*. Santander: Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B.
- Tamés, R. L. (1989). “Del cuento oral a la narrativa infantil de autor”. En *Literatura infantil. Conferencias del Curso de Verano “Literatura infantil: teoría, crítica e investigación*. Coord. P. Cerrillo y J. García Padrino. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 21-35.
- Todorov, T. (1972). “Las categorías del relato literario”. En *Análisis estructural del relato*. Dir. Eliseo Verón. Buenos Aires: Ediciones Tiempo Contemporáneo, pp. 155-192.
- VV.AA. (2015a). “Lewis Carroll: un «pedófilo reprimido» para la BBC”, *ABC*, 26 de enero. Disponible en: <https://www.abc.es/cultura/20150126/abci-lewis-carroll-pedofilo-reprimido-201501261047.html> [Fecha de consulta 11 septiembre 2020].
- VV.AA. (2015b). “The Golden Compass’ Turns 20 (Its Daemon Has Probably Settled)”, *NPR*, 26 de septiembre. Disponible en: <https://www.npr.org/2015/09/26/443439225/the-golden-compass-turns-20-its-daemon-has-probably-settled> [Fecha de consulta 28 julio 2020].
- VV.AA. (2019). “His Dark Material’ Producer Jane Tranter Stays True To The Story”, *NPR*, 31 de octubre. Disponible en: <https://www.npr.org/2019/10/31/774789665/his-dark-materials-producer-jane-tranter-stays-true-to-the-story> [Fecha de consulta 28 julio 2020].

## **Lista de figuras**

Figura 1: Portada de *Matilda* (2014). Ilustración de Quentin Blake. Portada a cargo de Penguin Random House Grupo Editorial. Recuperada de:  
<https://www.megustaleer.com/libros/matilda-coleccin-alfaguara-clasicos/MES-064747> [Fecha de consulta 30 abril 2020]

Figura 2: Portada de *Momo* (1978). Ilustración de Michael Ende. Portada a cargo de Enric Satue. Recuperada de:  
<http://nuestrosqueridoslibros.blogspot.com/2012/07/momo-1973-michael-ende-1929-1995.html> [Fecha de consulta 26 agosto 2020]

Figura 3: Ilustración número 28 de *Matilda*. Ilustrador: Quentin Blake. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Dahl, 2016, pp. 46-47.

Figura 4: Ilustración número 101 de *Matilda*. Ilustrador: Quentin Blake. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Dahl, 2016, p. 225.

Figura 5: Ilustración número 110 de *Matilda*. Ilustrador: Quentin Blake. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Dahl, 2016, p. 235.

Figura 6: Ilustración número 4 de *Matilda*. Ilustrador: Quentin Blake. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Dahl, 2016, p. 11.

Figura 7: Ilustración número 79 de *Matilda*. Ilustrador: Quentin Blake. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Dahl, 2016, p. 169.

Figura 8: Ilustración número 87 de *Matilda*. Ilustrador: Quentin Blake. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Dahl, 2016, p. 188.

Figura 9: Ilustración número 108 de *Matilda*. Ilustrador: Quentin Blake. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Dahl, 2016, p. 229.

Figura 10: Ilustración número 102 de *Matilda*. Ilustrador: Quentin Blake. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Dahl, 2016, p. 226.

Figura 11: Ilustración número 103 de *Matilda*. Ilustrador: Quentin Blake. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Dahl, 2016, p. 227.

Figura 12: Ilustración número 104 de *Matilda*. Ilustrador: Quentin Blake. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Dahl, 2016, p. 227.

Figura 13: Ilustración número 105 de *Matilda*. Ilustrador: Quentin Blake. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Dahl, 2016, p. 228.

Figura 14: Ilustración número 107 de *Matilda*. Ilustrador: Quentin Blake. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Dahl, 2016, p. 229.

Figura 15: Ilustración número 2 de *Momo*. Ilustrador: Michael Ende. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Ende, 1983, p. 25.

Figura 16: Ilustración número 7 de *Momo*. Ilustrador: Michael Ende. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Ende, 1983, p. 73.

Figura 17: Ilustración número 11 de *Momo*. Ilustrador: Michael Ende. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Ende, 1983, p. 105.

Figura 18: Ilustración número 25 de *Momo*. Ilustrador: Michael Ende. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Ende, 1983, p. 242.

Figura 19: Ilustración número 26 de *Momo*. Ilustrador: Michael Ende. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Ende, 1983, p. 253.

Figura 20: Ilustración número 13 de *Momo*. Ilustrador: Michael Ende. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Ende, 1983, p. 117.

Figura 21: Ilustración número 17 de *Momo*. Ilustrador: Michael Ende. Fotografía hecha por la autora del presente trabajo a Ende, 1983, p. 163.

# **Anexos**

### **Anexo A: Argumento de *Matilda* (Roald Dahl, 1988)**

*Matilda* narra la historia de una niña con una inteligencia superior a lo normal cuyos padres no le prestan atención: aprende a leer de forma autodidacta antes de los tres años, y como sus padres no cuidan de ella, acude a la biblioteca en busca de lectura. De esta forma, aprende materias que no estaban a su alcance y lee libros considerados para una edad mucho mayor.

Matilda es consciente de que sus padres no se portan bien con ella, sobre todo su padre, quien la humilla e insulta constantemente y, lejos de reconocer sus capacidades, cuando muestra su inteligencia la llama tramposa e inútil. Cansada de este trato, Matilda toma la decisión de castigar a su padre cada vez que se comporte mal con ella, aunque él nunca sabe lo que ha ocurrido en realidad. Así, le pone pegamento a un sombrero para que se le quede pegado a la cabeza, mete un loro en la chimenea para que sus padres piensen que es un fantasma o le echa tinte a su tónico capilar para teñirle el pelo de rubio.

El padre de Matilda, el señor Wormwood, tiene una tienda de compraventa de coches usados. Manipula estos coches para que en una primera impresión den aspecto de estar en mejor estado: reduce el contador del cuentakilómetros, introduce serrín en el motor para que no hagan ruido... Obviamente, estos coches están estropeados y fallan cuando la transacción se ha completado. Todo este negocio ilegal está siendo investigado por las autoridades, pero los Wormwood no lo saben.

La señorita Trunchbull es una de las clientas de Wormwood, al que compra un coche usado. En la venta, ella se da a conocer como la directora de la Escuela de Primaria Crunchem, y el hombre decide que Matilda vaya al colegio para civilizarla, ya que él considera que su hija necesita aprender modales. Trunchbull piensa que todo lo que dice Wormwood es cierto y que Matilda es la culpable de todas las travesuras que se hagan en la escuela.

Por tanto, a los cinco años, Matilda acude por primera vez al colegio, donde su profesora, la señorita Honey, se da cuenta enseguida de sus capacidades extraordinarias. Pero la directora Trunchbull odia a los niños y está supuestamente advertida de Matilda, por lo que se niega que la niña acceda a cursos superiores. Por tanto, Matilda se aburre

en una clase que no le aporta nada intelectualmente y acaba desarrollando un poder telepático.

La directora, además de ser cruel, es la tía abominable de su profesora. Acudió para cuidar de ella a la muerte de su madre y, después de humillar y hacer sufrir a su sobrina, esconde el testamento de su padre, quien muere en extrañas circunstancias. A la muerte del señor Honey, Trunchbull considera que su sobrina le debe todos los años de cuidado y, cuando consigue independizarse y encontrar trabajo en el colegio, la obliga a firmar un contrato en el que le da una parte desorbitada de su salario como pago.

Habiendo aprendido a castigar a quien se porta mal de su experiencia con su padre, Matilda decide castigar a la directora Trunchbull con sus nuevos poderes. La directora huye asustada de lo que cree el fantasma del señor Honey, devuelve a su sobrina sus propiedades y el colegio cambia de dirección, por lo que Matilda puede acudir a clases acorde a su capacidad mental y pierde sus poderes al tener el cerebro ocupado.

Por otro lado, los padres de Matilda se descubren involucrados en la investigación policial y deciden huir del país. Matilda no quiere ir con ellos y, como no le tienen aprecio a su hija, acceden a que se quede con Honey.

### **Anexo B: Argumento de *Momo* (Michael Ende, 1973)**

Momo es una niña huérfana que aparece en las ruinas de un anfiteatro a las afueras de la ciudad, donde decide quedarse a vivir. Cuida de sí misma con ayuda de sus amigos: adultos y niños de la ciudad que acuden a hablar con ella. Momo tiene el don de saber escuchar, y a quien escucha encuentra la solución a sus problemas y se encuentra mejor.

Dentro de estos amigos, hay dos con los que la niña establece una relación de amistad mucho mayor que con los demás: Beppo Barrendero y Gigi Cicerone. Y es con ellos con los que pasa la mayor parte del tiempo.

Un día aparecen en la ciudad unos individuos extraños, los hombres grises, quienes se encargan de convencer a los trabajadores de la necesidad de ahorrar tiempo. Cuando se van, los ciudadanos olvidan su visita, pero siguen obsesionados con el ahorro de tiempo y no se dan cuenta de que este tiempo en realidad desaparece, robado por los hombres grises.

Momo, con su habilidad para escuchar y su forma de vida, se convierte en una amenaza para estos ladrones del tiempo. Al principio, intentan eliminar su influencia sobre sus amigos regalándole juguetes, pero estos no convencen a la niña, que se aburre y prefiere estar con sus amigos. Al darse cuenta de que la estrategia no funciona, un hombre gris intenta convencerla de que es una mala influencia para sus amigos, ya que les hace perder el tiempo y así, impide que logren llegar a más en la vida. Pero Momo intenta escucharle y al final su don acaba funcionando, haciendo que ese hombre gris diga toda la verdad: que en realidad se dedican a robar este tiempo que necesitan para sobrevivir.

Después de conocer la verdad del hombre gris, Momo informa a los amigos que no han sucumbido aún al ahorro del tiempo: Beppo, Gigi y los niños. Entre todos, idean una estrategia para alertar a los adultos de lo que está ocurriendo: hacen pancartas y se manifiestan por toda la ciudad para invitar a sus habitantes a una asamblea. Pero los hombres grises consiguen que los adultos no se enteren de lo que ocurre y que no vayan a la reunión. Es entonces cuando los hombres grises se dan cuenta de la verdadera amenaza que supone Momo y, en una asamblea, toman la decisión de deshacerse de ella.

Por accidente, Beppo los escucha y entiende el peligro en el que se encuentra su amiga. Pero, cuando llega hasta el anfiteatro, Momo ya no está. Lo que él no sabe es que fue rescatada por una tortuga antes de que los hombres grises llegasen allí. Con calma, la tortuga y la niña huyen de sus perseguidores y llegan a la Casa de Ninguna Parte, situada más allá del tiempo, donde habita el Maestro Hora.

Este personaje es el encargado de distribuir el tiempo de los hombres, y le muestra a Momo el lugar del que procede el tiempo. Para comprenderlo y poder contárselo a sus amigos, la niña tiene que dormir durante un año entero.

Durante este tiempo, los hombres grises se hacen con la ciudad. Sabiendo quién ha salvado a Momo, idean un plan para hacerse con todo el tiempo de los hombres: secuestrarán entre sus redes a todos sus amigos y, a cambio de recuperarlos, Momo tendrá que conseguirles el tiempo que necesitan.

Al volver, Momo se entera de lo que les ha sucedido a sus amigos y empieza a buscarlos con ayuda de Casiopea, la tortuga del Maestro Hora, que tiene la capacidad de comunicarse escribiendo en su caparazón y de conocer los sucesos de la media hora futura. Pero por sí misma no puede salvarlos y, desesperada y sola (pues pierde a Casiopea durante la búsqueda), se reúne con los hombres grises, que le ofrecen liberar a sus amigos a cambio de que les conduzca a la Casa de Ninguna Parte. Pero ella les dice que la única que sabe el camino es Casiopea.

La tortuga acaba por encontrar a la niña y ponen rumbo de nuevo a la casa del Maestro Hora, pero no se dan cuenta de que, en esta ocasión, los hombres grises las están observando. Al no poder cruzar la última calle hasta la Casa de Ninguna Parte porque en ella el tiempo retrocede y ellos no tienen tiempo en sí mismos para que esta absorción no los haga desaparecer, asedian el lugar, contaminando todo el tiempo que sale de la casa.

Para librarse de ellos hay que liberar todo el tiempo robado, que ellos matan y congelan para poder fumárselo y así poder mantener su existencia. Pero ni Momo ni el Maestro Hora conocen la localización de estos almacenes, así que será necesario paralizar el tiempo para obligarles a ir hasta ellos. Para detener el tiempo, el Maestro Hora debe dormir, y la única forma de despertarse es que la humanidad recupere el tiempo robado. Le da a Momo una flor horaria, que equivale a una hora, y en ese tiempo tiene que

perseguir a los hombres grises y liberar el tiempo. Para ello, cuenta también con ayuda de Casiopea.

Momo y Casiopea persiguen a los hombres grises, que vuelven desesperados a sus almacenes, y los observan mientras, en una asamblea, toman la decisión de reducir su número para mantener la organización mientras el tiempo se encuentre detenido. Sin ser vista, Momo abre el congelador donde está el tiempo, liberándolo, pues durante la asamblea el frío que los hombres grises desprenden se reduce al bajar su número, haciendo que ya no sean capaces de mantener congelado el tiempo por sí solos. Al darse cuenta de lo ocurrido, comienzan a perseguir a la niña para robarle su flor horaria, desesperados por sobrevivir, pero durante la persecución van perdiendo sus cigarros y, al perderlos, se desvanecen, pues su existencia depende enteramente de ese tiempo muerto.

Al desaparecer los hombres grises y liberarse las flores horarias, el tiempo vuelve a los hombres y el Maestro Hora despierta. Momo recupera a sus amigos y su forma de vida, y, al dejar de necesitar a Casiopea, la tortuga vuelve con el Maestro Hora.

**Anexo C: Ilustraciones relevantes de Matilda**



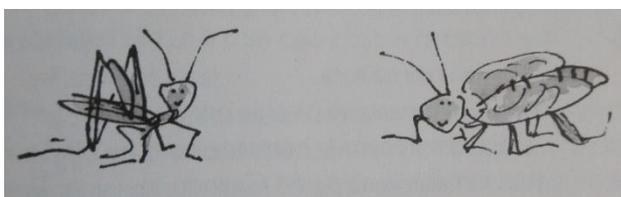
**Figura 3: Ilustración 28 de Matilda**



**Figura 4: Ilustración 101 de Matilda**



**Figura 5: Ilustración 110 de Matilda**



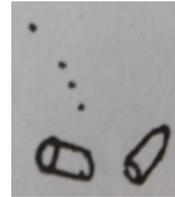
**Figura 6: Ilustración 4 de Matilda**



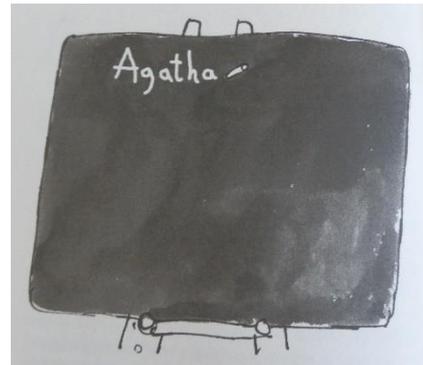
**Figura 7: Ilustración 79 de Matilda**



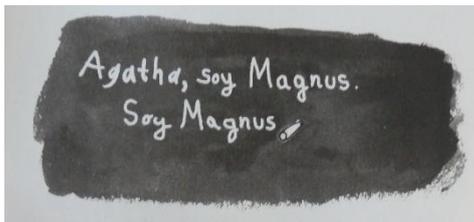
**Figura 8:** Ilustración 87 de *Matilda*



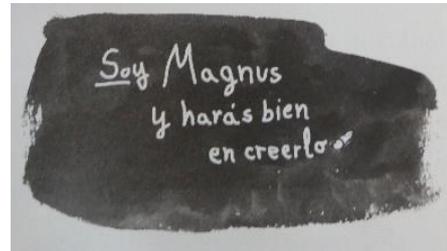
**Figura 9:** Ilustración 108 de *Matilda*



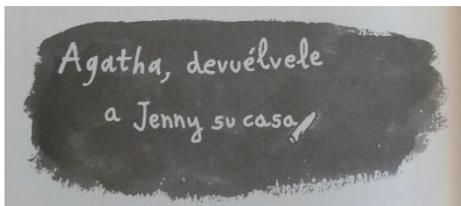
**Figura 10:** Ilustración 102 de *Matilda*



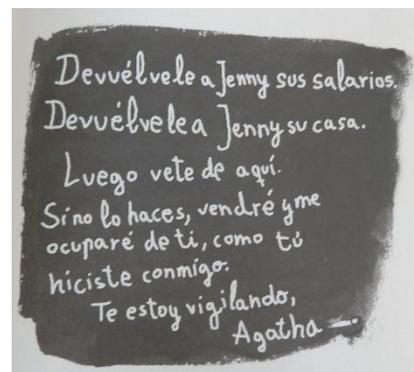
**Figura 11:** Ilustración 103 de *Matilda*



**Figura 12:** Ilustración 104 de *Matilda*

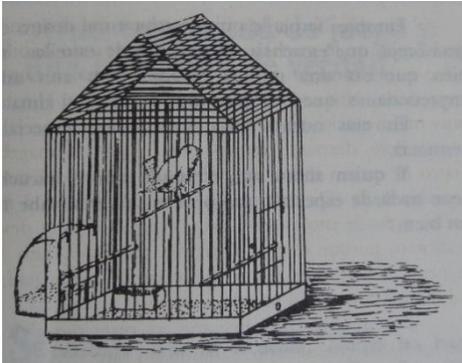


**Figura 13:** Ilustración 105 de *Matilda*

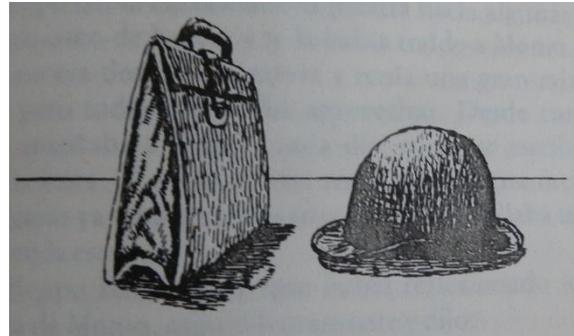


**Figura 14:** Ilustración 107 de *Matilda*

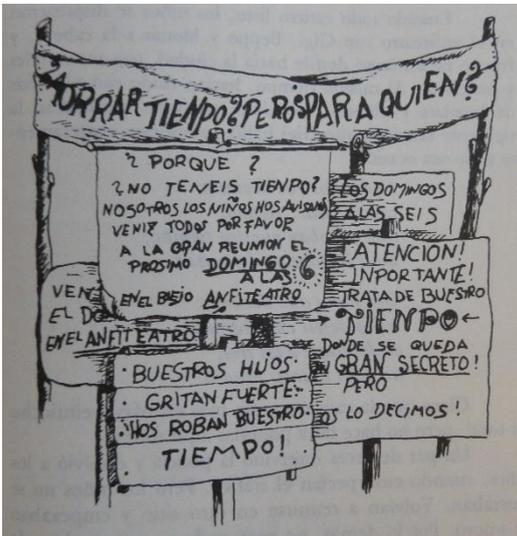
**Anexo D: Ilustraciones relevantes de Momo**



**Figura 15:** Ilustración 2 de Momo



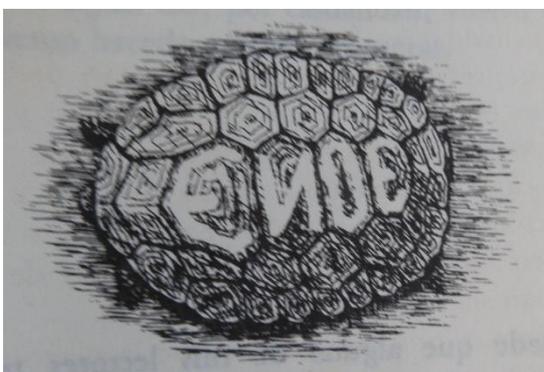
**Figura 16:** Ilustración 7 de Momo



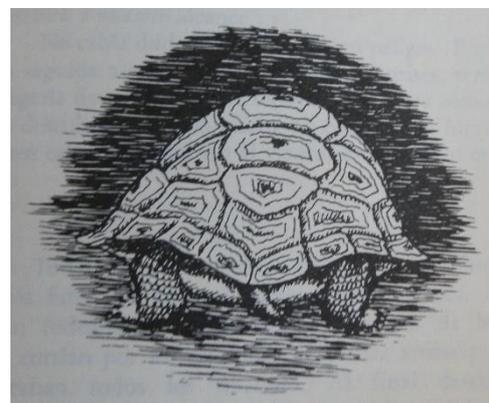
**Figura 17:** Ilustración 11 de Momo



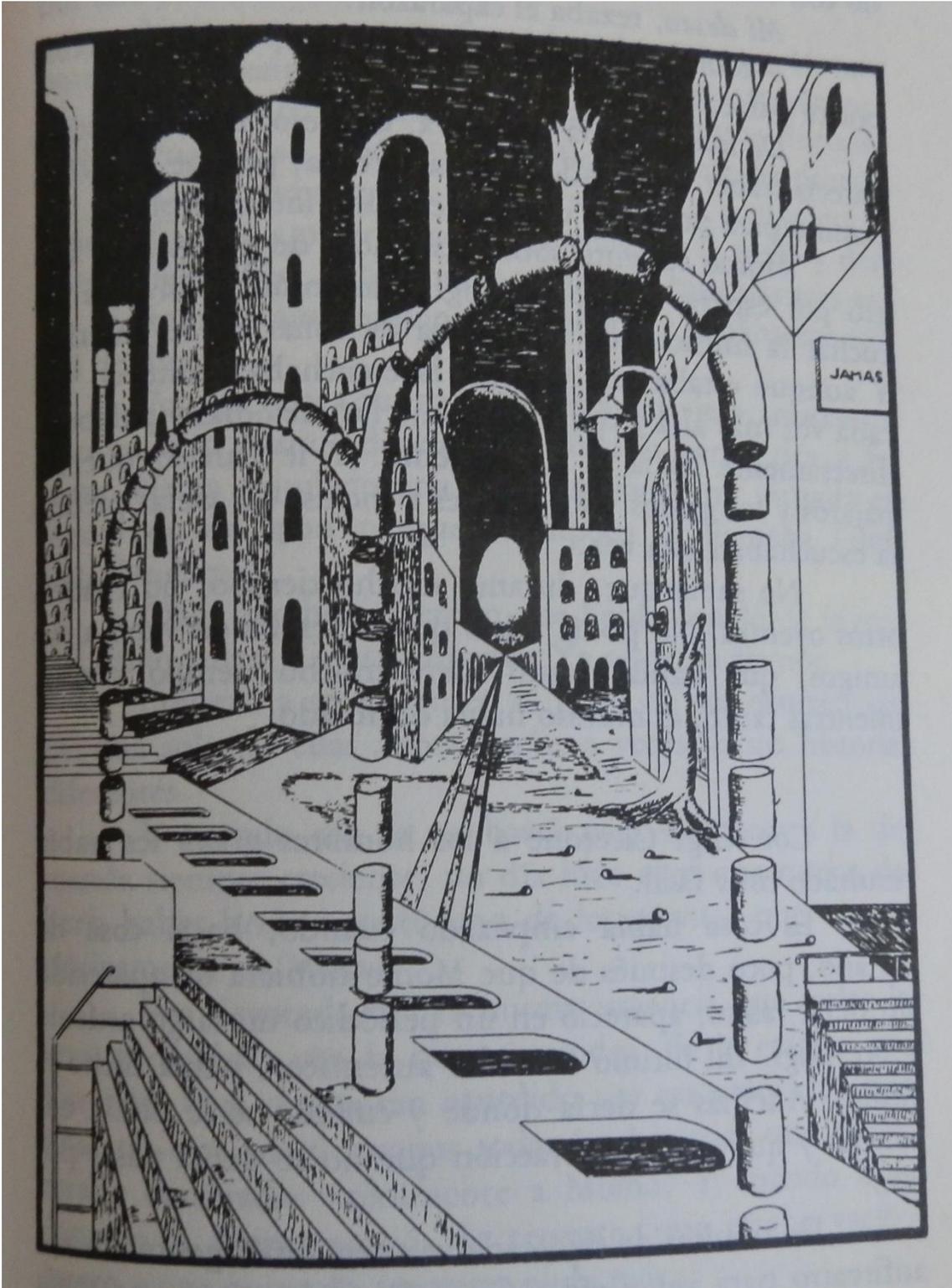
**Figura 18:** Ilustración 25 de Momo



**Figura 19:** Ilustración 26 de Momo



**Figura 20:** Ilustración 13 de Momo



**Figura 21: Ilustración 17 de *Momo***