

Escritura y oralidad en el fractal literario infantil*

Writing and Orality in Children's Literary Fractal

EVA ÁLVAREZ RAMOS

Dpto. Didáctica de la Lengua y la Literatura
Universidad de Valladolid
Plaza de la Universidad, 1. Segovia, 40005
evamaria.alvarez.ramos@uva.es
Orcid ID 0000-0001-7812-6592

RECIBIDO: 19 DE FEBRERO DE 2021
ACEPTADO: 7 DE MAYO DE 2021

Resumen: Este trabajo aporta ejemplos de la presencia de la fractalidad en la literatura infantil, lo que permite reflexionar sobre los cambios que han experimentado, en las últimas décadas, las producciones destinadas a los niños y que han afectado directamente a la concepción y a la calidad de esta literatura. La presencia del fractal, primero, como reducto de la oralidad (tan estrechamente relacionada con la infancia) y, segundo, como elemento estructurador del discurso en las manifestaciones escritas, refuerza la reivindicación de lo literario como principal elemento gestor del discurso, por encima del público al que se destine.

Palabras clave: Fractalidad. Oralidad. Literatura infantil. *Mise en abyme*. Cuento de nunca acabar.

Abstract: This paper provides some examples of the presence of fractality in children's literature, a fact that allows us to reflect on the changes that productions intended for children have undergone in recent decades and that have directly affected the conception and quality of this literature. The presence of the fractal, first, as a stronghold of orality (so closely related to childhood) and, secondly, as a structuring element of discourse in written manifestations, reinforces the claim of the literary as the main managing element of discourse, above the target audience.

Keywords: Fractality. Orality. Children's Literature. *Mise en abyme*. Never Ending Tale.

* Este trabajo se ha realizado en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación "Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI" (PID2019-104215 GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

INTRODUCCIÓN

De manera generalizada, a los estudios que versan sobre literatura infantil se les impone la obligación (cuasi taxativa) de comenzar asentando cuál es su objeto de estudio. A la ya clásica *querelle* en torno a si lo literario debe o no llevar calificativos se le añade la problemática adscrita al ámbito tratado, tan reciente y contaminado por esas ganancias robadas al ecosistema adulto.

Si hasta hace unos años se imponía la idea de Croce (116-17) de que el niño no estaba capacitado para soportar “el espléndido sol del arte”, ahora resulta una afirmación un tanto anacrónica a la par que falaz, a la luz de una producción fresca, novedosa y, sobre todo, literaria. Quizá solo diferenciable de la adulta por el público objetivo, pero nunca por su poética ni por su retórica.

Se hacen eco de todas estas vicisitudes, pasando por la compleja tarea de definir el ámbito de aplicación de estudio, trabajos como el de Rosa Tabernero Sala (21-56), que recoge y aún todo el sentir histórico, teórico y pragmático generado en torno al concepto de literatura infantil y su ámbito de estudio. Consigna el cambio de consideración que desde los años 70 del pasado siglo se viene aplicando a la literatura infantil, y que ha contribuido a posicionarla (todavía tímidamente) en un lugar visible.

Que la literatura infantil le debe mucho a la adulta es una verdad difícilmente soslayable, cuando es el hombre el que escribe para el niño. Analizar esta aseveración desde la concepción de “literatura ganada”¹ cobra un enfoque hartamente diferente a hacerlo desde la asunción de un mundo, el literario, en el que temas, géneros, motivos y personajes discurren soberanamente al libre albedrío de sus creadores.

Hasta la fecha la introducción de estructuras narrativas más complicadas se ha llevado a cabo de manera gradual, según plasma la conocida imagen de la escalera, mediante la cual se va aumentando la dificultad de los recursos narrativos empleados, demandando una mayor exigencia en el lector según crece y mejora su competencia literaria (Colomer 2005; 2009). Pero la actualidad ha demostrado que la complejidad narrativa no es tan progresiva como se ha venido creyendo y los ejemplos textuales que se encuentran amparan esta afirmación. La literatura infantil no es un reducto edulcorado y reducido de la

1. El concepto de “literatura ganada”, mala traducción del término francés *dérobé*, hace referencia a todas aquellas obras que no fueron en sus orígenes creadas *ad hoc* para el público infantil, pero con el tiempo se pensó que podrían ser aptas para ellos y así se les dio uso (Cervera 157-58).

producción adulta, sino que se han tendido puentes por los que circulan en una doble dirección elementos literarios, géneros y recursos discursivos propios de uno u otro mundo.² En todo caso y como reconoce Taberero Sala: “El panorama actual del discurso literario infantil camina por senderos muy diferenciados. [...] se vislumbra una mayor apertura a corrientes de mayor experimentalidad, [...] que intentan construir, en definitiva, un lector cooperativo” (30).

Y es, precisamente, esa acción del receptor uno de los factores claves de los nuevos discursos infantiles, donde tienen cabida recursos narrativos del ámbito adulto como la fractalidad, el relato especular o la inesperada y más compleja *mise en abyme*. El fractal, en su sentido de autorreferencialidad y juego de reiteración, guarda, aunque no lo parezca, una angosta relación con el mundo literario infantil. Se muestran a continuación un nutrido grupo de ejemplos que ponen de manifiesto la relación existente entre la fractalidad y la literatura infantil, y que abundan en el refuerzo de la concepción de lo literario en el campo estudiado.

ORALIDAD, RECURSIVIDAD E IRREGULARIDAD EN EL FRACTAL INFANTIL

Se toma aquí la definición de literatura fractal dada por Pablo Paniagua: “Aquella que multiplica los signos lingüísticos, dentro de un orden sintáctico, como si se tratase de un juego de espejos que busca en esa repetición, en ese juego, una dinámica dentro de lo infinito, de lo laberíntico o lo circular” (s. p.). Esta facultad del lenguaje de versar sobre sí mismo y de articularse iterativamente guarda una estrecha y particular concomitancia con el discurso literario infantil, “con sus propios ritos, creencias, juegos y costumbres; y su propia literatura, en su mayor parte oral” (Lurie 202). Es un código narrativo que se recrea con las posibles combinaciones de sus integrantes gramaticales. Se suceden así segmentos de enunciados reiterativos, organizados coherente y cohesionadamente.

La gran nómina de producciones que han formado parte de la infancia proviene de la tradición oral. No parece aventurado defender que muchos de los trabalenguas infantiles, por ejemplo, puedan considerarse como verdaderos fractales literarios. Se ve reflejado en esta “Coplilla del desamor” ganada para el repertorio lúdico infantil:

2. El devenir de géneros adultos en el microcosmos infantil ha sido puesto ya de manifiesto por Colomer (por ejemplo, el género policiaco) (2010, 172) o por Álvarez Ramos con la microficción (2019; 2020).

¡Cómo quieres que te quiera
 si el que quiero que me quiera
 no me quiere como quiero que me quiera!

Cómo quieres que te quiera
 si no te puedo querer
 que me sigues engañando
 desde la primera vez. (Lacárcel Zamora/Morales Fernández 75)

La noción de fractal como elemento que se contiene a sí mismo, de manera sucesiva, se refleja lingüísticamente en este tipo de discursos. La reiteración con variantes del verbo querer, explotando la políptoton, redonda en la forma básica de un fractal, generada por su “principio de repetición” (Nava Rosales 40) y de irregularidad.

Alo similar sucede con las retahílas acumulativas.³ Se observa cómo la recreación con mudanzas es un elemento clave para conseguir la unidad textual. El recurso fractal es el que asienta y organiza el discurso:

La niña se fue a lavar
la una no es nada.
A la vera del río,
caracol,
a la vera del agua, caracol.

La niña se fue a lavar
 las dos, *la una no es nada.*
A la vera del río,
caracol,
a la vera del agua, caracol.

La niña se fue a lavar
 las tres, las dos,
la una no es nada.
A la vera del río,

3. Se sigue la taxonomía elaborada por Pelegrín (43). No es rasgo exclusivo de las retahílas acumulativas este principio de repetición y de irregularidad. Se puede ver manifestado también en las distributivas, donde al combinarse con el estribillo, se intensifica el mecanismo (Pelegrín 83), así (la cursiva aparece en el original): “Tenía tres hijos, / *virijos virijos*, / *de pico pico tijos*, / *de pomporerá*. / Uno iba al colegio, / *viregio, viregio*, / *de pico pico tejo*, / *de pomporerá*. / Otro iba a la escuela / *viruela, viruela*, / *de pico pico tuela*, *de pomporerá...*” (Pelegrín 83).

caracol,
a la vera del agua, caracol. (Pelegrín 78; cursiva original)

Destaca en ellos, por encima de otros rasgos, la estructura superficial que explota elementos propios de la oralidad, como la repetición, la redundancia o la encadenación formal de elementos. Recursos que hacen factible la transmisión de una cultura popular ancestral. Se produce un proceso de creación autorreferencial en el que se conjugan “una serie de reiteraciones y juegos de referencia de un texto hacia sí mismo” (Mondragón 289). Los signos contenidos son los que crean la fractalidad por sí mismos (Nava Rosales 41).

La existencia de estas estructuras discursivas tiene su origen principalmente en el juego, tan próximo al rito, con sus contraseñas, conjuros o encantamientos, todos ellos plagados de fórmulas (Lurie 203). No pueden concebirse el uno sin el otro. Rito y juego han de considerarse como “un único sistema binario, que se articula en base a dos categorías que no es posible aislar, sobre cuya correlación y sobre cuya diferencia se funda el funcionamiento del sistema mismo” (Agamben 106). En ellos se intercalan *praxis* (acción) y *lexis* (discurso) (Llorente Sanz 32). Como un sistema binario inseparable, el acto necesita ser nombrado, existe una conjunción indisoluble entre “du mythe qui énonce l’histoire et du rite qui la reproduit” (Benveniste 165).

En sus juegos se observan claros ecos históricos, antropológicos, literarios o artísticos, todos ellos asentados ya en la cultura popular (Lurie 202). Precisamente, por su origen y debido a la interacción de tres aspectos ya referenciados: rito-juego-pueblo, el discurso derivado de estos presenta “procesos de interacción autosimilar” (Mondragón 290), que encajan en la definición de fractal dada por Benoît Mandelbrot en 1975, y que suponen los primeros mantras infantiles.

Es obligatorio señalar que “en general, no es propio de los textos escritos la redundancia ni la repetición, sino la consecución de un desarrollo informativo ordenado, que vaya conectando de forma inequívoca las oraciones a nivel local y las unidades superiores como períodos, párrafos o capítulos a nivel global” (Calsamiglia/Tusón 93). Si se extrapolan al lenguaje escrito, redundarían en un defecto de estilo, puesto que la repetición atenta contra las características textuales impresas.⁴ No así, sin embargo, en la oralidad (de la que es

4. De este hecho se hace curiosamente eco (como teología de la escritura) don Quijote, en la conocida como aventura de los batanes, cuando así interpela a Sancho: “Si desamano cuentas tu cuento, Sancho –dijo don Quijote–, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos

deudora de manera especial la literatura infantil), donde, necesariamente, la reincidencia y la reiteración son piezas claves a la hora de recordar los textos, de transmitir informaciones importantes que no deben olvidarse o facilitar la captación del discurso.

La sintaxis es, desde luego, un elemento vital en la estructura formulativa y reiterativa del lenguaje. En la línea de reescritura de muchos de los trabajos de Samuel Beckett,⁵ se pueden encajar los ejemplos mencionados y los cuentos reiterativos, aquellos en los que se acude a la repetición de una estructura paralelística idéntica, solo dispar por algunas mutaciones que cumplan una función informativa, al añadir contenido a lo anteriormente vertido. Son fractales de cuasiautosimilitud (Sullivan 15-23), es decir, aquellos que contienen copias distorsionadas de sí mismos. Los que guardan relaciones de recurrencia pertenecen, generalmente, a esta tipología mandelbrotiana. He aquí un ejemplo:

El pequeño conejo blanco

—Yo soy el conejito blanco y fui a buscar coles a la huerta. Volví a mi casa para hacer un caldo, pero en ella está la cabra caburra y, si me salta encima, me despanzurra. ¿Quieres venir conmigo?

días: dilo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada” (Cervantes 232). Ese “seguidamente” refuerza que la reiteración o concatenación constante de elementos no es propia de la literatura (escrita) frente a la oralidad. No es la única referencia a estas construcciones al infinito, en este mismo capítulo, el xx, Sancho le refiere el cuento del pastor extremeño que ha de pasar sus ovejas a Portugal por un crecido Guadiana, “vio un pescador que tenía junto a sí un barco, tan pequeño, que solamente podían caber en él una persona y una cabra; y, con todo esto, le habló y concertó con él que le pasase a él y a trecientas cabras que llevaba. Entró el pescador en el barco y pasó una cabra; volvió y pasó otra; tornó a volver y tornó a pasar otra”, etc. (Cervantes 289).

5. Piénsese, por ejemplo, en *El despoblador*: “Es el interior de un cilindro rebajado cuyas medidas son cincuenta metros de circunferencia y dieciséis de altura por armonía” (21), y más adelante “Interior de un cilindro de cincuenta metros de circunferencia y dieciséis de altura por armonía o sea más o menos mil doscientos metros cuadrados de superficie total de los que ochocientos de muro” (26). También en *Sin*: “Quimera luz nunca fuera más que aire gris sin tiempo ni un ruido. Rostros sin trazo casi tocando blancor raso ningún recuerdo. Cuerpo pequeño soldado gris ceniza corazón latiendo frente a la lejanía. Lloverá sobre él como en tiempo bendito azul la nube pasajera. Cubo refugio cierto por fin cuatro lados sin ruido a contracorriente” (11). “Quimera luz nunca fuera más que aire gris tiempo ningún ruido. Lejanía sin fin tierra cielo confundidos nada móvil ni un aliento. Lloverá sobre él como en tiempo bendito azul nube pasajera. Cielo gris ni una nube sin ruido nada móvil tierra arena gris ceniza” (15). Ha de tenerse presente que la función y la finalidad de la escritura son harto dispares. Mientras en Beckett las reminiscencias a lo reescrito son mucho más sutiles, más experimentales y disruptivas, en la producción infantil adquieren un valor sonoro y rítmico y asientan, con su constancia, las bases discursivas del lenguaje.

[...]

–Yo soy el conejito blanco y fui a buscar coles a la huerta. Volví a mi casa para hacer un caldo, pero en ella está la cabra cabreja y, si me salta encima, me desmadeja. ¿Quieres venir conmigo?

[...]

–Yo soy el conejito blanco y fui a buscar coles a la huerta. Volví a mi casa para hacer un caldo, pero en ella está la cabra cabrilla y, si me salta encima, me estampilla. ¿Quieres venir conmigo?

[...]

–Yo soy el conejito blanco y fui a buscar coles a la huerta. Volví a mi casa para hacer un caldo, pero en ella está la cabra cabruja y, si me salta encima, me apretuja. ¿Quieres venir conmigo? (Ballesteros, s. p.)

La recurrencia, tan propia de la poética popular, “guarda un rastro de fórmula mágica ligada al canto y al encanto” (Asensio 256). Hay en el fragmento una cierta similitud microestructural con el conjuro,⁶ un marcado poso estructural asentado en la disposición dialógica, tan favorable a la inquisición cognoscitiva. No hay nada más poderoso que el lenguaje, no hay cultura, pensamiento o creencia que no hayan dotado a la palabra de una fuerza sobrenatural, de un poder generador de vida, muerte o transformación, mucho menos en la infancia: “The child feels that in learning the names of person’s and things he gains a marvelous power over them. When he calls the name of a person, isn’t it true that you go? When he calls the name of a thing, isn’t it true that it is provided to you?” (Wolfenstein 64). De ahí que la fórmula, como piedra filosofal que convierte lo desconocido en conocimiento, pueble el repertorio lingüístico infantil. Se redunda en ese lenguaje formulaico que promueve la composición simétrica narrativa basada en la repetición ordenada, reiterativa y dispar tan propia de la geografía fractal. El conocido como copo de Koch se manifiesta, en el ejemplo señalado, en una estructura básica cuaternaria,

- (A) Presentación (semejanza)
- (B) Acción (semejanza)
- (C) Conflicto (mudanza)
- (D) Invitación (semejanza)

6. Román López Tamés sitúa el origen difuso de la lírica popular infantil en “fórmulas mágicas, oraciones, conjuros, que en otro tiempo tuvieron vigor y eficacia” (110).

en la que se mantienen intactos los elementos primero, segundo y cuarto (A, B y D), dejando la variación en el tercero (C), exactamente aquel enfocado al conflicto. Se produce aquí un cambio conceptual, a la par que rítmico, que afianza lo característico del fractal “la autosemejanza, la repetición y la irregularidad” (Gómez Estrada 134). Esta disposición reiterativa, unida a la formulación dialógica, aparece sembrada a lo largo de todo el terreno discursivo infantil. Historias, mayoritariamente provenientes de la tradición popular, como *La Casa de la Mosca Fosca* (Mejuto), *La Cebrá Camila* (Núñez), *Chivos Chivones* (González) o *Elefante, un guisante* (Ordóñez) alimentan, en la actualidad, el ecosistema literario y refuerzan y afianzan la presencia del fractal en la infancia.

PROCEDIMIENTOS FRACTALES BASADOS EN DINÁMICAS CIRCULARES

Los fractales pueden ser generados por procesos iterativos de elementos que hacen referencia a sí mismos de forma recursiva. Las historias cíclicas, bien en forma, bien en fondo, forman parte de esta construcción fractal y son propias, igualmente, del repertorio infantil.

La noción abstracta de infinito se le presenta al niño desde la más tierna infancia. Transita laberintos perpetuos basados, principalmente, en juegos básicos del lenguaje, en el que el infante, alentado por la *hybris* de la curiosidad, es vencido por su ignorancia. Se ve entonces precipitado a un mar en el que abunda “un tono de reiteración y [en el que] el final se conecta circularmente con el principio de una forma angustiante” (Rivera Garza 25). Entra, sin embargo, en escena (con el uso) el juego, y la noción de infinito pasa de una abstracción a un acto consciente y promovido por el niño. Es este, en esencia, el funcionamiento de los cuentos de nunca acabar que habitan nuestros recuerdos.

El gato

Mi abuelita tenía un gato
 con las orejas de trapo
 y el hocico de papel.
 ¿Quieres que te lo cuente otra vez?

Que me digas que sí,
 que me digas que no,
 que mi abuelita tenía un gato

con las orejas de trapo,
y el hocico de papel.
¿Quieres que te lo cuente otra vez? (Navarro 69)

Las variantes son incontables por tratarse de un recurso propio de la oralidad y su “mecanismo de herencia e innovación” (Pelegrín 44), pero no es este, en todo caso, un detalle pertinente a esta investigación, pues, aun en sus múltiples variantes,⁷ todos ellos comparten rasgos definitorios que los configuran como verdaderos fractales asentados en procedimientos circulares: “la imagen del juego de espejos contrapuestos que se reflejan a sí mismos innumerables veces (uno de los fractales más básicos)” (Nava Rosales 47). Su estructura y composición pasan también por lo formulaico; son, además, clasificados dentro de la taxonomía utilizada, como retahílas cuento-fórmula, reincidiendo en esa repetición de colocaciones sintácticas. El cierre inquisitivo y nada retórico de los cuentos de nunca acabar demanda la respuesta del niño, lo que impulsa el inicio del proceso, reforzando el concepto de lo eterno-circular. Es un fractal que necesita la presencia del lector/receptor para ser activado.

A continuación, se expone un caso en el que no solo la historia vuelve sobre sí misma *ad infinitum*, sino en el que además se conjuga la repetición de un término con estructuras lingüísticas que se autorrefieren, alimentando de manera interna el fractal externo:

El zorzal

En el camino, había un hombre que tenía un zorzal
y era tan bonito el zorzal y cantaba tan bien el zorzal,
que no había zorzal como aquel zorzal.
Un día un caballero vio al zorzal y oyó cantar al zorzal
y dijo: «qué bonito el zorzal y qué bonito canta el zorzal»,
preguntó entonces por el dueño del zorzal para comprar el zorzal,
pero el dueño del zorzal no quiso vender su zorzal,

7. Se transcribe, por ejemplo, la variante recogida por Rodríguez Marín: “Este era un gato, / que tenía los pies de trapo / y la barriguita al revés. / ¿Quieres que te lo cuente otra vez?” (canto 63), pero hemos localizado algunas más como la de Rodríguez Pastor (116): “Pos, señor, que este era un gato, / y tenía los pies de trapo / y la cabecita al revés. / ¿Quieres que te lo cuente otra vez?”, o, finalmente, esta versión personificada en *El Tío Parampampules* y recogida por Francisco Garzón Céspedes: “Este es el cuento del tío Parampampules que tenía los ojos azules y el pelo al revés. ¿Quieres que te lo cuente otra vez? / Sí. / No se dice que sí, se dice que no. Este es el cuento del tío Parampampules que tenía los ojos azules y el pelo al revés. ¿Quieres que te lo cuente otra vez? / No. / No se dice que no, se dice que sí. Este es el cuento...” (51).

porque era tan bonito el zorzal y cantaba tan bien el zorzal,
 que no había zorzal como aquel zorzal.
 Otro día pasó otro caballero y vio al zorzal y oyó cantar al zorzal
 y dijo: «qué bonito el zorzal y qué bonito canta el zorzal»,
 preguntó entonces por el dueño del zorzal
 para comprar el zorzal... (Plath 260-61)

Si se presta atención a la estructura superficial, más concretamente, al plano de la expresión, se halla una realización formal y concreta del fractal con la disposición binaria de “zorzal” en cada una de las sentencias que configuran el cuento. La estructura dual se afianza con la transposición del discurso diferido (“porque era tan bonito el zorzal y cantaba tan bien el zorzal”) y el discurso directo (“qué bonito el zorzal y qué bonito canta el zorzal”). Se construye así un relato que descansa sobre sí mismo, repitiendo de forma cadente y constante, casi matemática, una forma superficial que reincide en la noción de fractalidad, alimentada por la presencia concluyente de “que no había zorzal como aquel zorzal”. Se constata un patrón característico repetido (Capra 55) semejante al copo de Koch (1904; 1906). La consecución hasta el infinito aparece representada gráficamente por el uso de los puntos suspensivos que confieren cualitativamente la eternidad de lo contado, la misma que se encontraba antes en los cuentos infinitos cerrados por una cuestión que retrotraía al comienzo.

En este ámbito, se habla de un “sistema articulatorio o relacional” (Beristáin 201) en el plano superficial de la expresión, al cual subyace la estructura profunda del contenido. Los acontecimientos narrados (el paso *ad nauseam* de los caballeros que halagan el zorzal) difieren de los consecutivos, “porque uno es el primero y el otro no” (Bal 89), lo que conlleva que nunca puedan ser iguales (nuevamente esa irregularidad del fractal).

Todas estas manifestaciones fractales infantiles son, de facto, originarias y propias de la lengua oral, hecho que no impide verlas ya introducidas en la lengua escrita. Se sigue demandando la actuación del lector, pues sin su activación no se puede llevar a cabo el proceso de lectura.

El niño hizo un castillo de arena.
 La ola se lo tragó de un bocado.
 –Buen provecho –dijo el niño.
 –Más –pidió la ola. El niño hizo un... (Bruno s. p.)

La construcción reiterativa que concluye con los puntos suspensivos obliga al lector a ser el coautor del texto y la no conclusión de la fábula no se reduce so-

lamente al ámbito de la página, sino que se expande más allá de ella (Zavala 124). Se da “una nueva imagen: la del círculo vicioso” (Dällenbach 35) articulado por la lectura e iniciado por el lector.

Otro tipo de fractal infantil donde se esconde un infinito interno se encuentra en la siguiente nanoficción:

Esta era una lagartija que se desprendió de su cola para escapar de un depredador. Y en lugar de salirle una nueva, resultó que a la cola le salió una lagartija. (Pinto/Chinto 2017, 14)

La fractalidad es de corte circular, profunda y superficial. La presencia del término “lagartija” en el comienzo y en la conclusión del relato lleva al lector a realizar un proceso decodificador circular, donde el final, lejos de cerrar lo contado, revierte sobre el inicio de la fábula. Pero si se ahonda en la macroestructura, se percibe un fractal circular infinito, al que se le añade una inversión posmoderna de perspectiva. La autogeneración biológica de la cola de la lagartija parece extrapolarse al relato que, en su estructura profunda, se regenera una y otra vez (*in aeternum*), no ya en la lagartija, sino en el apéndice perdido.

LOS ESPEJOS INTERNOS DE LA *MISE EN ABYME* EN LA NARRATIVA INFANTIL

Se adoptará, en este apartado, una postura cercana a los postulados de Lucien Dällenbach, que considera *mise en abyme* “todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa” (49) y se estimará, además, la noción, menos pluralista, de Lucía Tena Morillo para quien refiere “toda obra en segundo grado que mantiene con la básica una relación temática según la cual la primera puede considerarse señal de aquella en la que se integra por recordarla, explicarla o establecer un contraste o adelantarla” (483).

Existen varios ejemplos, dentro de la producción revisada, que emplean el recurso de la caída al vacío como elemento estructurador del discurso. Así, una de las más conocidas, por el enorme éxito que tuvo entre los lectores de los años ochenta, principalmente por lo que supuso su versión cinematográfica: *La historia interminable* de Michael Ende.⁸ Se transcribe a continuación el fragmento en el que queda al descubierto el relato especular:

8. No es esta, sin embargo, la única aproximación al relato especular del autor alemán. Algunos años más tarde, en 1984, ve la luz una colección de relatos con título muy revelador, *El espejo en el espejo: un laberinto*. Su complejidad no la hace, sin embargo, apta para la lectura infantil (Alcántara Álvarez/Mata López 57).

“La puerta se abrió de pronto con tal violencia que un pequeño racimo de campanillas de latón que colgaba sobre ella, asustado, se puso a repiquetear, sin poder tranquilizarse en un buen rato.

El causante del alboroto era un muchacho pequeño y francamente gordo, de unos diez u once años. Su pelo, castaño oscuro, le caía chorreando sobre la cara, tenía el abrigo empapado de la lluvia y, colgada de una correa, llevaba a la espalda una cartera de colegial. Estaba un poco pálido y sin aliento pero, en contraste con la prisa que acababa de darse se quedó en la puerta abierta como clavado en el suelo...”

Mientras Bastian leía esto, oyendo al mismo tiempo la voz profunda del Viejo de la Montaña Errante, comenzaron a zumbarle los oídos y a írsele la vista.

¡Lo que allí se contaba era su propia historia! Y estaba en la Historia Interminable. Él, Bastian, ¡aparecía como un personaje en el libro cuyo lector se había considerado hasta ahora! ¡Y quién sabe qué otro lector lo leía ahora precisamente, creyendo ser también solo un lector... y así de forma interminable! (Ende 1985, 187-88)

De un modo muy cortazariano, el protagonista de la novela se encuentra a sí mismo dentro del relato que está leyendo. Al producirse esa confusión entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el mundo del libro y el mundo del lector (Borges 260),⁹ se articula activamente la metáfora de que el lector habita en el texto. Mucho más en esta obra metarreferencial, en la que se narra la lectura de un libro del mismo título al que el lector sostiene entre las manos y en el que el lector intradieгético pasa a ser actante del libro que se halla leyendo. Las cajas chinas se superponen unas sobre otras en una estructura discursiva especular, entran “en juego dos historias, cada una de las cuales tiene una relativa autonomía sintáctica y se inserta en un universo con reglas diferentes” (Amícola 115), en el que finalmente se alcanza la unificación de realidades.

La transformación en narrador de uno de los personajes de la novela, que actúa ahora como relator de la historia metadieгética, es la puerta que precipita al vacío de la *mise en abyme*. Una caída sisífica que devuelve al origen ubicando de golpe al lector al inicio de la fábula.

Solo mediante la ruptura de los niveles dieгéticos puede interpretarse su verdadero sentido, a la par que configurarse como tal, puesto que la acción

9. Bien es cierto que esta dualidad es representada de manera cromática en el libro, que mezcla los tonos naranjas y verdes para marcar al lector la existencia y localización de los niveles dieгéticos.

continúa de necesidad. Se mantiene la paradójica dualidad, ya señalada por Bal (72), idéntico/diferente: los acontecimientos narrados son exactos, pero se muta su significado.

Se desencadena una regresión retrospectiva, analógicamente fuerte, debido a que se produce sobre gran parte del contenido de la novela. El narrador heterodiegético se focaliza en el anciano personaje que toma la palabra.

Se origina, entonces, una mezcla narrativa entre un narrador hasta ahora extradiegético convertido en intradiegético, hecho que sucede al descubrirse la existencia de dos niveles narrativos (tres si se tiene presente el acto real de lectura). Y es, efectivamente, “la imagen del «espejo narrativo» otro elemento autosimilar, característico de los fractales que remite no solo a las acciones del mismo relato, sino a la acción de quien lee el cuento; es decir, que el lector lee un cuento acerca de alguien que lee una novela” (Nava Rosales 49).

Sobreviene una especie de anagnórisis trágica, una epifanía aclaratoria de lo narrado, que golpea el entendimiento, inquietando. Por extensión, se entabla un diálogo interdiegético que apela también al lector extradiegético, siempre en la recién adquirida conciencia de la existencia de un lector plural. Esas inversiones llevan a replantearse el factible cruce de las líneas rojas que separan realidad de ficción, sugiriendo “que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (Borges 262). Es esencialmente ese poder y fortaleza el que le confiere la ubicación de la *mise en abyme* justo en mitad del relato, lo que activa una analepsis interna, al acaecer la retrospectión “dentro del lapso temporal de la fábula principal” (Bal 70).

En este caso concreto, sí tiene un carácter efrástico, tanto externo como interno. Solo cuando Bastian es consciente de que existe una realidad paralela en el libro que tiene entre las manos, puede alcanzar un conocimiento pleno de sí mismo. Michael Ende “propone [...] una perspectiva introspectiva, en la que el libro es una ventana que permite adentrarse en el ámbito más profundo del pensamiento humano” (Di Cesare 398). Diversos han sido los estudios dentro del campo del psicoanálisis que apuntan a un viaje hacia el inconsciente y lo onírico emprendido por el protagonista. Pero, asimismo, la éfrasis, tan unida *per se* a la caída al abismo, ha de extrapolarse no ya a la explicación o comentario de la historia en sí, sino a reforzar y aclarar la hibridez diegética existente en la novela, puesto que la *mise en abyme* atiende “a la capacidad [...] de vertebrar toda una obra” (Tena Morillo 502) y es este un caso paradigmático del hecho. La posterior unificación de realidades levanta al lec-

tor de la caída sufrida. Encuentra en esta equiparación de existencias una puerta para abandonar el infierno al que se ha visto descendido.

De parecida índole es el compendio de relatos *El misterioso influjo de la barquillera* de Fernando Alonso, una suerte de “cuentos [...] que no llegaban a muchos lectores a quien podían interesar” y para hacerlos accesibles decidió “agruparlos [...] en una historia, que sirviera de marco y presentación a todos ellos” (9). Se sugiere ya, desde el prólogo, esa potencial disposición fractal, aquella de los viejos cuentistas de la tradición oral que “son por naturaleza caóticos y fractales” (Urién 41), por la pericia del orador a la hora de introducir un relato dentro del otro.

En el capítulo 1, “Locos días de primavera”, se presenta al protagonista, Había una vez un niño que se llamaba Prudencio Pérez; pero todos le llamaban Sito.

A Sito le gustaba jugar al fútbol y al ajedrez, a las canicas y a las chapas; pero su afición preferida era leer libros.

Él no sabía explicar la magia misteriosa de los cuentos. No sabía cómo unas cuantas palabras eran capaces de crear tantas ilusiones, tantas fantasías y tantos sueños. No sabía dónde anidaban las raíces de aquel bienestar que sentía al leer un libro.

Sito solo comenzaba a saber una cosa:

–Lo que más me gustaría en este mundo es poder escribir cuentos.
(Alonso 12)

El último capítulo, el número 10, con un título ante todo paradójico, pero clarificador, se hace llamar “Capítulo primero” y finaliza como se puede leer a continuación:

Entonces, el señor Huvez se sentó a la máquina, puso un folio en blanco y comenzó a escribir:

EL MISTERIOSO INFLUJO
DE LA BARQUILLERA
CAPÍTULO 1

Había una vez un niño que se llamaba Prudencio Pérez; pero todos lo llamaban Sito. (Alonso 114)

El final en *mise en abyme* de la novela refuerza la fórmula de Ricardou de “Yo soy un escrito”, ya señalada por Dällenbach (213). El texto apremia manifestar “la implicación recíproca de la escritura y la lectura, la urgencia de señalar

la red intertextual en la que está atrapado” (213). Ya desde el paratexto meta e intratextual se empuja al niño al vacío. Se insta a volver sobre lo andado, revisar de nuevo la portada y comprobar que esas letras que imitan las graffías de una máquina de escribir inician de nuevo la historia que acaba de ser leída. El lector se ve sumido en un juego de ficciones que le asombra (Lluch 200). Es justo cuando surge la historia de la creación cuando “todo el relato se reconoce como una imagen reflejada en su propia parte constitutiva” (Todorov 62). Esa “escritura al cuadrado” derridiana (Derrida 297) se muestra en el discurso como una autorreferencialidad profunda y superficial que redundante en la paradoja tan propia del fractal.

A pesar de que Dällenbach calificaba como despreciable la implantación al final de la caída al abismo (78), nada más lejos de la realidad en el caso señalado. La reiteración en un acontecimiento ya descrito lo cambia o le añade información (Bal 71). La similitud homonímica que se produce entre el relato-marco y el relato inserto faculta la no consecución lineal y asequible del relato (tan propia de la literatura tradicional infantil). Se reclama aquí (y en todos los ejemplos tratados) un lector activo y eficaz, a la par que se acepta al niño como ser inteligente y preparado para (dentro de su ecosistema) solventar con perspicacia las complejidades narrativas a las que es expuesto.

No es el reseñado, sin embargo, el único elemento fractal que se encuentra en *El misterioso influjo de la barquillera*. Al ser un compendio de relatos enmarcados dentro de uno, primigenio y gestor del resto, se debe hablar de “un infinito desarrollo interno, que incluye cuentos dentro de cuentos con una profundidad que podríamos denominar *mandelbrotiana*” (Urién 39).

En ambos casos reseñados, el lector se enfrenta a una “caída en el abismo” de corte generalizador, aquella que promueve que el contexto se vea afectado por una ampliación de significado que no hubiera alcanzado por sí mismo (Dällenbach 76). Redundante, del mismo modo, en una situación aporística o paradójica, “en cuanto [que el] microcosmos de la ficción se superpone semánticamente al macrocosmos que la contiene [la *mise en abyme*], desbordándolo y, en última instancia, englobándolo de alguna manera (Dällenbach 76).

Hay cabida también para tratar el asunto que se maneja en el relato “El niño que imaginaba”, recogido en el volumen *Cuentos para niños que se duermen enseguida*, de Pinto y Chinto (2019), donde se sugiere de nuevo, una reflexión autorreferencial basada en los procesos de escritura y lectura.

Aquel niño era el único niño en la aldea. No había ningún otro niño con quien jugar, así que el niño se creó un amigo imaginario. Como aquel

niño y su amigo imaginario no tenían juguetes, aquel niño se creó una bicicleta imaginaria, y una pelota imaginaria, y un imaginario caballo de cartón.

El invierno estaba siendo muy duro en la aldea, y los padres del niño no le dejaban salir afuera. Entonces aquel niño se imaginó que era verano, y se imaginó que él y su amigo imaginario salían afuera, y se imaginó que corrían por los campos, y se imaginó que cogían fruta madura de los árboles, y se imaginó que iban a bañarse al río.

Y luego aquel niño imaginó que alguien escribiría esta historia, y que alguien la estaría leyendo en este preciso momento. (45)

Prevalece el recurso de la circularidad que sitúa e invita a volver a una postura anterior, en este caso más directamente relacionada con la interpretación de lo leído. Se sigue en la línea, por tanto, de historias contenidas en otras historias. En este caso la *mise en abyme* interpela al lector como productor de lo escrito y su captación depende de la perspicacia y la curiosidad del receptor. La voz que habla en el relato presenta a un

sujeto que [...] se cuestiona a sí mismo, indaga por su identidad, por las razones de su acción, por el origen de sus sentimientos, por el lenguaje que utiliza, en fin, indaga sobre sí y sobre el mundo que lo rodea. Inclusive puede ser mimesis de la conciencia del autor y, a la vez, convertirse en estímulo de la conciencia de quien lee. (Rodríguez 47)

No es un acto ingenuo, todo lo contrario, más en el ámbito literario en el que se inserta.

Otro caso reseñable es el del fractal que se genera en la interacción interna de relatos *independientes*, que recurren uno en el otro. La lectura del primero aboca al segundo y a la inversa. Se produce, así, una relación circular e infinita entre las historias, que a modo de espejos enfrentados se reflejan mutuamente. Tal es el caso de estas dos microficciones:

Este era un insecto palo que se camuflaba entre las ramas de un árbol, como una ramita más. Y un día al insecto palo le salió una hoja. (Pinto/Chinto 2017, 28)

Este era un insecto hoja que dijo para sí: “Voy a posarme en aquella ramita para pasar inadvertido”.

Y no se dio cuenta de que se había posado en un insecto palo. (Pinto/Chinto 2017, 29)



Imagen 1. “Este era un insecto palo” y “Este era un insecto hoja”
(Pinto/Chinto 2017, 28 y 29).

La disposición gráfica a doble página de estos dos relatos (uno en par y otro en impar) faculta la lectura de ida y vuelta, obligando al lector a realizar un movimiento ocular semejante al R.E.M que le lleva de izquierda a derecha y viceversa. El acto se ve reforzado por la imagen que acompaña cada texto, que representa miméticamente lo vertido verbalmente autorrefiriéndose.

PARA CONCLUIR

Los ejemplos hasta ahora vistos han de ser analizados desde dos perspectivas claramente diferenciadas. Por un lado, es importante reincidir en la existencia en la literatura infantil de herramientas discursivas propias del mundo adulto. No interfiere en el uso la dificultad de comprensión o interpretación adscritas a ellas, sino que, como apunta Teresa Colomer,

cada uno de los elementos con los que se construye una narración tiene su abanico de posibilidades. Unas resultan más difíciles que otras para el lector, pero de lo que se trata al valorar la calidad es de analizar si las opciones del autor al escoger los elementos constructivos se hallan realmente al servicio de lo que se desea contar y si todos estos aspectos colaboran para potenciar la experiencia literaria de su lectura. (2010, 193)

La literatura infantil está dejando de ser ese reducto simplón en el que la noción de receptor interfería en el producto final, obligando a los escritores a

elaborar textos de poca o nula calidad que debían adaptarse y modificarse para ser recibidos (Bortolussi 132). Esa consciente intencionalidad redundaba en un marcado carácter marginal del discurso destinado al niño (Taberero Sala 25).

Los cambios acaecidos en los últimos años son testigos de la mudanza de los preceptos hasta ahora establecidos. Ha habido una clara evolución en el modo de narrar. Se sigue la línea defendida por Umberto Eco, para quien no hay que esperar a que exista el lector modelo, sino que hay “que mover el texto para producirlo” (81). El discurso narrativo infantil ha tomado conciencia sobre sí mismo y sobre el hecho de que el “texto no solo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla” (81). La experimentación con nuevas posibilidades, que ponen en tela de juicio los límites de la escritura, apuesta por una apertura de sus márgenes en esa búsqueda de un lector implícito. El texto es un lugar que puede ser habitado y que demanda la participación del lector. Se ha comprobado cómo muchos de los fractales mostrados necesitan al receptor para ser activados.

A esta consideración más madura del discurso infantil, se ha de añadir la repercusión en cuanto a calidad de las obras producidas y la variación en la consideración del niño.

Muchas de las manifestaciones de la literatura oral y del folclore (precisamente por su carácter verbal), contienen fractales tanto en su macro como en su microestructura. Se observan juegos del lenguaje basados en la repetición y la reiteración que apuntan hacia la concatenación *in aeternum* de los mismos, poniendo de manifiesto una de las características de todo fractal.

Del mismo modo, la presencia de dinámicas circulares que reinciden en la concepción de infinito y el uso del discurso especular de la *mise en abyme* refuerzan la idea sugerida a lo largo de todo el trabajo, aquella que apunta hacia una disolución de fronteras entre los discursos adultos e infantiles, que se aproximan compartiendo estructuras y afianzando el valor de lo literario independientemente de cuál sea su público objetivo.

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio. *Infancia e Historia*. 1978. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

Alcántara Álvarez, Alba, y Elena Mata López. “El mito del laberinto en los cuentos de Michael Ende: el espejo en el espejo”. *Asedios ó conto*. Eds.

- Carmen Becerra Suárez y otros. Vigo: Universidade de Vigo, 1999. 57-66.
- Alonso, Fernando. *El misterioso influjo de la barquillera*. 1999. Ilust. Emilio Urberuaga. Colección Sopa de Libros. Madrid: Anaya, 2004.
- Álvarez Ramos, Eva. “Ficción mini: la incursión del microrrelato en la literatura infantil del tercer milenio”. *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*. Eds. María Martínez Deyros y Carmen Morán Rodríguez. Berlín: Peter Lang, 2019. 99-112.
- Álvarez Ramos, Eva. “Brevedad disruptiva en la minificción infantil contemporánea”. *Microtextualidades: revista internacional de microrrelato y minificción* 7 (2020): 81-94.
- Amícola, José. *Sobre Cortázar*. Argentina: Escuela, 1969.
- Asensio, Eduardo. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1970.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. 1985. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 2020.
- Ballesteros, Xosé. *El pequeño conejo blanco*. 1998. Ilust. Óscar Villán. Colección Libros para soñar. Pontevedra: Kalandraka, 2020.
- Beckett, Samuel. *Sin. El despoblador*. Trad. Félix de Azúa. Cuadernos marginales 29. Barcelona: Tusquets, 1972.
- Benveniste, Émile. “Le Jeu comme structure”. *Deucalion: Cahiers de Philosophie* 2 (1947): 161-67.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 1985. Ciudad de México: Porrúa, 1992.
- Borges, Jorge Luis. “Magias parciales del Quijote”. *Otras inquisiciones*. 1952. *Obras completas*. Vol. 2. Barcelona: Círculo de lectores, 1992. 260-62.
- Bortolussi, Marisa. *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra, 1987.
- Bruno, Pep. *Cuentos mínimos*. Ilust. Goyo Rodríguez. Colección Sopa de Libros. Madrid: Anaya, 2015.
- Calsamiglia Blancafort, Helena, y Amparo Tusón Valls. *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Capra, Fritjof. *La trama de la vida: una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 1605. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.
- Cervera, Juan. “En torno a la literatura infantil”. *Cauce: revista de Filología y su Didáctica* 12 (1989): 157-68.

- Colomer, Teresa. “El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la literatura infantil y juvenil”. *Revista de Educación*, núm. extraordinario (2005): 203-16.
- Colomer, Teresa. *La formación del lector literario: narrativa infantil y juvenil actual*. 2.^a ed. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2009.
- Colomer, Teresa. *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. 2.^a ed. Madrid: Síntesis, 2010.
- Croce, Benedetto. *La letteratura della nuova Italia*. 1922. Bari: Laterza, 1943.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. 1977. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.
- Derrida, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1974.
- Di Cesare, Elena. “La figura del libro in *Die unendliche Geschichte* di Michael Ende: da finestra a varco”. *Altre Modernità: rivista di studi letterari e culturali*, num. extraordinario 1 (2015): 396-04.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. 1979. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1993.
- Ende, Michael. *La historia interminable*. 1979. Ilust. Roswitha Quadflieg. Trad. Miquel Sáenz. Madrid: Alfaguara, 1985.
- Ende, Michael. *El espejo en el espejo: un laberinto*. 1984. Ed. Ana Belén Ramos. Trad. Fernando González Viñas. Madrid: Cátedra, 2018.
- Garzón Céspedes, Francisco. *El corredor de infinitos*. Madrid: Comoartes, 2012.
- Gómez Estrada, Gissela. “Fractalidad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”. *Los trabajos de Cervantes (XIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas)*. Eds. Rafael González Cañal y Almudena García González. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2019. 133-41.
- González, Olalla. *Chivos chivones*. 2003. Colección Libros para soñar. Pontevedra: Kalandraka, 2014.
- Koch, Halge von. “Sur une courbe continue sans tangente, obtenue par une construction géométrique élémentaire”. *Arkiv för Matematik Astronomi och Fysik* 1 (1904): 681-702.
- Koch, Halge von. “Une méthode géométrique élémentaire pour l’étude de certaines questions de la théorie des courbes planes”. *Acta Mathematica* 30 (1906): 145-74.
- Lacárcel Zamora, José Joaquín, y María Morales Fernández. *Recursos y estrategias para la enseñanza de la lengua y la literatura en primaria*. Morrisville: Lulu, 2010.
- Llorente Sanz, Jaime. “La experiencia entre el rito y el juego”. *HipoTesis* 3 (2005): 28-34.

- Lluch, Gemma. *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- López Tamés, Román. *Introducción a la literatura infantil*. Santander: Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B., 1985.
- Lurie, Alison. *No se lo cuentes a los mayores: literatura infantil, espacio subversivo*. 1990. Trad. Elena Giménez Moreno. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1989.
- Mandelbrot, Benoît. *Les Objets fractals: Forme, hasard et dimension*. Paris: Flammarion, 1975.
- Mejuto, Eva. *La casa de la Mosca Fosca*. 2002. Ilust. Sergio Mora. Colección Libros para soñar. Barcelona: Kalandraka, 2017.
- Mondragón, Cristina. “La erosión de la tinta: fractales y autorreferencialidad”. *Metanarrativas hispánicas*. Eds. Marta Álvarez, Antonio J. Gil González y Marco Kunz. Zürich/Münster: Lit, 2012. 289-302.
- Nava Rosales, Gilberto Antonio. “Literatura fractal”. *Decires: revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros* 12.15 (2010): 39-52.
- Navarro, Àngels. *Juegos con beso para las buenas noches*. Ilust. Teresa Ramos Chano. Madrid: Alfaguara, 2015.
- Núñez, Marisa. *La cebra Camila*. 1999. Colección Libros para soñar. Pontevedra: Kalandraka, 2000.
- Ordóñez Cuadrado, Rafael. *Elefante, un guisante*. Ilust. Marc Taeger. Colección Libros para soñar. Pontevedra: Kalandraka, 2014.
- Paniagua, Pablo. “¿Qué es la literatura fractal?”. *Literatura fractal: fractales fractalismo fractalidad*. 9 junio 2007. 28 de septiembre del 2020. <<http://literaturafactal.blogspot.com/>>.
- Pelegrín, Ana. *La flor de la maravilla: juegos, romances, retabílas*. 1996. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2006.
- Pinto, y Chinto. *Minimalario*. 2011. Colección Sieteleguas. Pontevedra: Kalandraka, 2017.
- Pinto, y Chinto. *Cuentos para niños que se duermen enseguida*. 2010. Colección Sieteleguas. Pontevedra: Kalandraka, 2019.
- Plath, Oreste. *Folklore chileno*. Santiago de Chile: Platur, 1962.
- Rivera Garza, Rosaura. “Aquí, allá y en todas partes: los fractales”. *Algarabía* 63 (2009): 20-25.
- Rodríguez, Jaime. *Autoconciencia y posmodernidad: metaficción en la novela colombiana*. Bogotá: Instituto de Investigación Signos e Imágenes, 1995.
- Rodríguez Marín, Francisco. *Cantos populares españoles*. Buenos Aires: Bajel, 1948.

- Rodríguez Pastor, Juan. “El engaño: un factor destacado en el folklore infantil”. *Revista de Folklore* 124 (1991): 111-19.
- Sullivan, Dennis. “Differentiable Structures on Fractal Like Sets, Determined by Intrinsic Scaling Functions on Dual Cantor Sets”. *AMS Proceedings of Symposia in Pure Mathematics* 48 (1987): 15-23.
- Tabernero Sala, Rosa. *Nuevas y viejas formas de contar: el discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- Tena Morillo, Lucía. “Sobre la *mise en abyme* y su relación con la écfrasis y la intertextualidad: aproximación a una tipología”. *Actio Nova: revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 3 (2019): 481-505.
- Todorov, Tzvetan. *Literatura y significación*. 1967. Trad. Gonzalo Suárez Gómez. Barcelona: Planeta, 1974.
- Urién, Héctor. *La narración fractal: arte y ciencia de la oralidad*. Guadalajara: Palabras del Candil, 2015.
- Wolfenstein, Martha. *Children's Humor: A Psychological Analysis*. Bloomington: Indiana UP, 1954.
- Zavala, Lauro. *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*. México: UAM, 1993.