

**Tercer equívoco /
La literatura infantil
es solo para niños**

Hay quien considera que la literatura infantil es, sin más, la literatura que se produce para la infancia. Aunque hemos visto en la unidad anterior que esa es una de las formas que tenemos de acercarnos a ella, y aunque dicha suposición es legítima, lo cierto es que se nos queda algo corta. Cerraré este ensayo hablando de cultura participativa porque considero que la literatura infantil es aquella que *también* puede leer la infancia. Las siete claves sobre la literatura infantil contemporánea con las que pondremos punto y final, como se verá, son para todas las edades.

De la sociedad del conocimiento a la era del acceso

Fue Peter Drucker, filósofo de la administración austriaco, quien acuñó el concepto de «sociedad del conocimiento» en 1969, en *The Age of Discontinuity*. En este libro se aboga por una teoría económica que ponga el conocimiento en el centro de la producción de riqueza, subrayando que lo más importante no es la cantidad de conocimiento, sino su producción. Así, según Drucker, la sociedad del conocimiento surge como consecuencia de los cambios introducidos por una serie de innovaciones tecnológicas en tres sectores convergentes: la informática, las telecomunicaciones (especialmente internet) y los medios de comunicación. Se caracteriza por una economía basada en la innovación y en la creación de valor a través del conocimiento, generando así la ficción de la (casi) desaparición del trabajo manual. En este contexto, la educación se convierte en el centro de la sociedad del conocimiento y la escuela en su institución clave (Drucker, 1994, p. 8), aunque, como señala Juan Carlos Rodríguez (2005, p. 46), lo que surge es un nuevo tipo de explotación occidental donde supuestamente se acaba la fábrica y su explotación horizontal para ser sustituida por el lenguaje informático y la explotación vertical, pasando así al uno a uno (el trabajador social difuminado) frente al clase contra clase.

del «confía en mí»
al «sígueme»

El sociólogo británico William Davies (2019) se ocupa de la relación entre conocimiento y emoción. En su perspectiva, ambas cosas van unidas, lo que entraña graves implicaciones, porque se desafía el paradigma del saber experto en cuanto algo que se sitúa fuera de la esfera de conflicto y, en su lugar, se coloca un modelo diferente en el que el conocimiento se emplea como arma. Una vez esto sucede, la exposición de los hechos se manipula con el propósito de que tengan un mayor impacto emocional (ya sea positivo o negativo), de modo que las sensaciones se convierten en una valiosa manera de orientarse en un entorno que cambia deprisa. La amenaza más grave aquí no es que perdamos el respeto por la verdad, sino que dicha verdad se convierta en una cuestión política que recrudezca la discordia y las posibilidades de conflicto en lugar de resolverlo. En el nuevo paradigma del conocimiento, se produce el símil de las palabras como armas. Y en ella, la distinción entre «hecho» y «ficción» ya no es tan relevante, porque el lenguaje se asemeja más a un conjunto de instrucciones y órdenes militares que a un conjunto de

informaciones, aunque se trate de instrucciones y órdenes que prestan una cuidadosa atención a la estructura emocional y psicológica de la audiencia (Davies, 2019, p. 220). Para Davies, en definitiva, el paradigma del conocimiento del siglo XVII se asentaba en el problema hobbesiano de cómo garantizar las promesas, siendo una representación válida de la realidad aquella que facilitaba acuerdos entre extraños. El saber experto se configuraba como una promesa: *confía en mí, estos son los hechos*. Pero lo que aparece en el contexto de la guerra moderna y la estrategia empresarial no es tanto una base para el consenso social como una serie de herramientas para la *coordinación* social. La orden esencial de cualquier líder es esta: *sígueme* (2019, p. 221).

A comienzos del presente siglo, el sociólogo y economista estadounidense Jeremy Rifkin publica *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. En esta obra, Rifkin (2000, p. 17) propone el desplazamiento de un régimen de propiedad de bienes, que se apoyaba en la idea de propiedad ampliamente distribuida, hacia un régimen de acceso, que se sustenta en garantizar un uso limitado y a corto plazo de los bienes controlados por redes de proveedores. Esto cambia de manera radical nuestras nociones sobre cómo se ejercerá el poder económico en años venideros. Nuestras leyes e instituciones políticas están totalmente impregnadas de las relaciones de propiedad conectadas con el mercado, de modo que el desplazamiento de la propiedad al acceso producirá enormes cambios en la forma en que nos gobernaremos durante el próximo siglo. En un mundo en el que las relaciones personales de propiedad se han considerado como una extensión del propio ser y «medida del hombre», la reducción de su importancia en el comercio sugiere un cambio importantísimo en la manera en que las generaciones futuras percibirán la naturaleza humana. Pronostica Rifkin que es muy probable que un mundo estructurado en torno a las relaciones de acceso produzca un tipo muy diferente de ser humano. Sobre si su pronóstico es acertado o no, quizá podemos reflexionar a partir de nuestra propia experiencia a un cuarto de siglo de distancia desde que fuera lanzado. Lo cierto es que hoy hemos sustituido los formatos físicos por redes de proveedores. Ya no compramos las películas o los discos que nos gustan, sino que accedemos a ellos a través de las plataformas de streaming. Del mismo modo, adquirimos libros electrónicos en plataformas que limitan, por ejemplo, los derechos de préstamo y uso que tenemos con

de la propiedad al
acceso

los libros en papel, hasta el punto de que, a veces, no somos conscientes de que el precio que pagamos no es otro que el del acceso a una licencia de uso.

Lógica del algoritmo y lógica del mundo impreso

En *Lectura y pandemia*, Rogier Chartier distingue entre *lógica del algoritmo* y *lógica del mundo impreso*. La primera, la *lógica del algoritmo* (Chartier, 2021, pp. 70-71), se puede considerar una «tiranía del algoritmo», en tanto establece lo que el lector o ciudadano quiere, piensa o desea. Desde ese punto de vista, entra dentro del márketing de la «edición sin editores», de modo que se basa en la manipulación de las opiniones. Toda la estrategia comercial se vale de la estrategia política de los demagogos, según Chartier: reducir al individuo a una serie de dato para satisfacer sus gustos sin plazo ni error e imponer la tentación del clic, que permite encontrar inmediatamente lo que se busca. La posición de Chartier es un tanto peculiar, en tanto lo más frecuente es la percepción social de que la cultura se ha democratizado gracias a la red.

Así lo vemos, por ejemplo, en la metáfora del «libro desencuadernado», de la que se vale Rodríguez de las Heras:

lógica del algoritmo (I): metáfora del libro desencuadernado

Ha sido un acierto, de cuyos beneficios aún estamos disfrutando, imaginar que el espacio digital, la red, es un libro desencuadernado. Millones de páginas ya no cosidas por uno de sus bordes sino hilvanadas por enlaces, o puntadas, entre las palabras que contienen. Esta metáfora para representar, tanto en nuestra mente como en las pantallas de los ordenadores, algo tan enrevesado como la red ha resultado muy oportuna: en muy pocos años ha facilitado la incorporación a internet de un número de personas impensable antes del fenómeno web (Rodríguez de las Heras, 2015, p. 114).

No obstante, también hay autores (Merino, 2015), que ponen en duda que la digitalización suponga la democratización del libro, en tanto proyectos como Google Books tienden a monopolizar el conocimiento. En el momento actual, con la irrupción de la inteligencia artificial y el auge de los modelos de lenguaje, quizá lo que se haya revelado es que esa especie de plaza pública que veía Rodríguez de las Heras, en la que

todo el mundo concurre de manera democrática, venía a ser una imagen distorsionada que ocultaba la realidad del mayor expolio del conocimiento que haya conocido la humanidad.

Entendida como cambio de paradigma, o simplemente como sustitución de un cambio de paradigma analógico a uno digital, hay una serie de claves de esta lógica en el ámbito de la edición que señala Benchimol (2015, pp. 92-99):

lógica del
algoritmo (II):
ámbito de la
edición

- a. *Redefinición del rol del editor.* En la lógica del algoritmo, el rol del editor cambia. Ya no es la figura que determina qué contenidos pueden o no llegar a manos de los lectores, puesto que pierde autoridad en un contexto donde cualquier persona está en condiciones de publicar contenidos y que estos alcancen una gran audiencia. Eso no significa que deje de ser importante. En el escenario actual resulta imprescindible que un editor pueda seleccionar, distinguir y visibilizar unos contenidos sobre otros.
- b. Acento puesto en la *centralidad del usuario.* El universo digital se articula a partir de la centralidad del usuario. El lector es más un usuario que un lector, en tanto no solo consume contenidos, sino que se los apropia, los comparte y los utiliza para generar nuevos contenidos a partir de los leídos, como sucede con las *fanfiction*. Lo inédito es que hoy tenemos la posibilidad de «escuchar» a los lectores, saber qué les genera el contenido que hemos publicado y ver qué hacen con él.
- c. Presencia de *multiplicidad de formatos, canales y dispositivos.* Un aspecto fundamental de la lógica del algoritmo es poder tener la capacidad de producir contenidos en muy diferentes formatos (como imagen, audio, video, animación, etc.), para muy diferentes canales y muy diferentes dispositivos.
- d. Constatación de la *atomización y personalización.* En el universo digital, los mercados se atomizan y la demanda de los usuarios de una mayor personalización se acrecienta. Por eso cada vez hay más títulos con tiradas más reducidas. Es importante contar en una mayor fragmentación del contenido que habitualmente se produce, pero, sobre todo, dejar de pensar que la unidad de producción ya no son los «libros», sino los contenidos, que deben poder adaptarse y distribuirse de múltiples formas, lo que puede

darse en cualquier subsegmento editorial.

- e. Convivencia de *formas heterogéneas de publicación de contenido*. Las nuevas herramientas tecnológicas permiten reflexionar sobre cuál es la mejor forma de contar un contenido, lo que implica que, en algunos casos, el mejor formato será el texto, pero en otros descubriremos que es un vídeo o tal vez una fotografía interactiva, o un mapa de Google Maps la mejor forma.
- f. Imposición de la *lógica de servicio*. Dado que lo digital se entiende como servicio, la lógica de servicio se adecua mejor a este nuevo mundo digital. Esto significa que la lógica de producción fabril, que ha sido históricamente dominante, queda desplazada en favor de una lógica de producto en el mundo digital, lo que quiere decir que, una vez algo se publica, requiere una atención y un seguimiento permanentes.
- g. Instauración del *lector como centro del modelo de negocio*. Hay una nueva definición del capital de una editorial, que está compuesto por su catálogo de títulos y, cada vez más, por la comunidad de lectores a la que llegan sus contenidos.
- h. En la industria editorial, *aprendizaje como flujo permanente*. Una de las directrices del negocio editorial es establecer una mecánica de trabajo que consiste en pensar ideas para, a la hora de llevarlas a cabo con el menor esfuerzo posible, medir el resultado, aprender y volver a intentar.
- i. Preferencia por *la escucha frente a la publicación*. La máxima de la lógica del algoritmo es publicar menos y escuchar más. En las editoriales ha primado habitualmente la lógica de la producción, pero pocas veces se han articulado estrategias claras y definidas para mejorar la visibilidad de una obra. Si «escuchamos» cualquier red social, todos los días (sin exagerar) encontraremos que cientos de personas se están preguntando «¿qué libro me recomiendan para leer?».
- j. Abundancia del *contenido independiente del formato*. Cada vez más, el contenido tiende a ser independiente del formato en la lógica del algoritmo. Aunque aún no tengamos claro cuál será el formato «definitivo» (nada es definitivo en estos tiempos) que

adoptará nuestro contenido en canales digitales, todo dependerá del tipo de contenido editorial y del volumen de contenido que produzcamos año a año. Una lógica que empieza a estar presente y debemos contemplar de cerca: es lo que se denomina «flujos de producción XML».

- k. Necesidad de *estructuras predispuestas para el cambio*. En el contexto digital de la lógica del algoritmo, las estructuras del negocio editorial cambian. Tal vez el mayor desafío sea preparar que los equipos editoriales estén predispuestos al cambio permanente.
- l. Diálogo y *relación con otras industrias*. Es necesario que la relación con otras industrias se cultive más, cultivando el diálogo de la industria editorial con otras industrias culturales, como el mundo de la música, el cine y los videojuegos, por ejemplo. Ello es importante porque estas industrias han atravesado ya muchos de los cambios que aún están en su fase más reciente en el mundo editorial.

A esta *lógica del algoritmo*, Chartier (2021, pp. 70-71) contrapone la *lógica del mundo impreso*. Se habla en este caso de la lógica del viaje, del pasaje entre las estanterías de una biblioteca, los espacios de una librería o los textos de una página del periódico. Se encuentra así lo que no se buscaba, lo que se ignoraba. Por eso Chartier propone al lector salir de sus hábitos valiéndose de ella. Proteger esta posibilidad de lo inesperado, de lo sorprendente, es una tarea que deben compartir las siguientes instancias: por una parte, los lectores, que deben resistir a la facilidad del clic y comprar libros en las librerías, visitar las bibliotecas, preferir lo impreso a su reproducción digital; por otra, los poderes públicos, cuya obligación consta en decidir las medidas que pueden ayudar a los editores para que mantengan su capacidad de provocación estética y su exigencia intelectual, a las librerías, para que no desaparezcan, y a las bibliotecas, para que se abran a un nuevo público y a nuevas prácticas. Tomar estas decisiones es urgente si se quiere salvaguardar las instituciones y los espacios imprescindibles para el conocimiento verdadero, la deliberación democrática y la experiencia compartida de la belleza.

*lógica del mundo
impreso*

Narración digital y cultura participativa

Como establecen Colomer, Manresa, Ramada Prieto y Reyes López, la narración digital es la «forma más reciente y característica de nuestra época» (2018, p. 40). Esta pasa por la pérdida de una forma de referencia más o menos fija como la establecida por el objeto libro. Pese a sus particularidades, todos los libros comparten una arquitectura y unos elementos comunes; sin embargo, la literatura digital no tiene un patrón universal, sino que depende del tipo de dispositivo para el que esté pensada. Así, en ella nos encontramos con los siguientes paratextos: los iconos de las *apps* o del escritorio no cumplen exactamente la función de las cubiertas de los libros, pero sí que suponen una primera presentación literaria de aquello que nos disponemos a leer, si bien, una vez entramos en las obras, todas ellas tienen una pantalla inicial muy similar a las portadas; dado que no existen las páginas, el soporte de escritura de las historias digitales es la interfaz, es decir, aquello que permite a los autores conectar sus obras con los lectores, de tal manera que estos puedan manipular sus contenidos, navegar sus historias, mejorar sus personajes, etc., las cuales pueden diseñarse de acuerdo con lo que el autor quiere contarnos; todo el mundo sabe pasar páginas, pero a manejar una *app* se aprende de manera intuitiva gracias a su propio diseño o a los tutoriales.

cultura participativa

Eso, por lo que respecta a sus características internas. Hacia fuera, los formatos digitales bien pueden insertarse dentro de lo que se ha denominado «cultura participativa» (Jenkins et al, 2009. pp. 5-8). Una cultura participativa es una cultura con barreras relativamente bajas para la expresión artística y el compromiso cívico. En tanto tal, proporciona un fuerte apoyo para crear y compartir creaciones con otros, normalmente bajo la forma de algún tipo de mentoría informal por la cual lo que es conocido por los más experimentados pasa a los menos experimentados. Asimismo, congrega a miembros que creen que sus contribuciones importan y a miembros que sienten algún grado de conexión social unos con otros (por lo menos, les importa lo que otra gente piensa sobre lo que han creado). A la cultura participativa se le pueden atribuir las siguientes características: cambia el foco de la alfabetización (*literacy*) desde la expresión individual a la implicación colectiva; más que tratar con cada tecnología de manera aislada, aspira a adoptar una aproximación

ecológica, favoreciendo la interrelación entre las diferentes tecnologías comunicativas, las comunidades culturales que crecen en torno a ellas y las actividades a las que dan apoyo; emerge como la cultura que absorbe y responde a la explosión de nuevas tecnologías mediáticas que hacen posible, para ventaja de los consumidores, archivar, anotar, apropiarse y hacer recircular contenido de los medios en nuevos y poderosos modos. De este modo, poner el foco en expandir el acceso a las nuevas tecnologías nos lleva a fomentar también las habilidades y el conocimiento cultural que resultan necesarios para desplegar esas herramientas en favor de nuestros propios fines.

Pero la cultura participativa no puede definirse si no es aludiendo al fenómeno conocido como *fandom* (Jenkins et al, 2016, pp. 1-2). En él, los fans no simplemente son consumidores de contenidos producidos por los medios masivos, sino una comunidad creativa que toma materiales en crudo de textos del entretenimiento comercial y se los apropia y remezcla como base de su propia cultura creativa. Existe así una confusión no plenamente consciente entre las formas de la producción cultural y las formas del intercambio social, dado que los fans que reúnen estas características entienden el *fandom* como una comunidad informal definida sobre las nociones de igualdad, reciprocidad, sociabilidad y diversidad. Por una parte, tienen un largo y claro entendimiento compartido de aquello de lo que estaban participando y de cómo su producción y participación del contenido de los medios contribuye a su bienestar común. Por otra, viven una clara tensión entre su cultura y la cultura de las industrias comerciales de la cual toman sus materiales. De este modo, se dan unos fuertes vínculos entre interpretación, producción, cuidado y circulación como potenciales formas significativas de participación.

el fenómeno
fandom

Para terminar, voy a señalar siete claves que, en mi opinión, definen la literatura infantil contemporánea. Vuelvo al inicio del tercer equívoco que me había propuesto deshacer: el de que la literatura infantil es *solo* para niños. Un cambio de perspectiva necesario, a mi juicio, sería el de considerar que la literatura infantil es la literatura que también es para niños. Con todo, este apartado busca dialogar con personas adultas que quieran ejercitarse en la lectura de literatura infantil des-

**Siete claves de la
literatura infantil
contemporánea**

de una concepción respetuosa con las necesidades de la infancia y con la producción literaria que se cataloga como infantil. Vamos con ellas.

identificación cada vez más difícil de la literatura infantil con las tradiciones nacionales

La primera clave es la *identificación cada vez más difícil de la literatura infantil con las tradiciones nacionales*. En el contexto que mejor conozco, y aunque resulte paradójico, diría que cada vez resulta más difícil identificar sin más la literatura infantil española con la literatura infantil en español. El sistema educativo tiende a llevarnos a naturalizar el esquema historicista decimonónico, según el cual la cultura es una suerte de emanación de la lengua autóctona. Por eso se estudia así en las enseñanzas medias, que se implantaron en toda Europa a lo largo del siglo XIX como consecuencia de la construcción de los llamados Estados-nación. Sin embargo, hablamos de un ámbito que se caracteriza, quizá más que ningún otro dentro del campo literario, por una marcada tendencia a la universalización. Puede que la lengua sea un factor de diferenciación de la literatura infantil, pero desde luego no el más decisivo. Y es que el mundo de la literatura infantil, además de la lengua, incorpora, por sus características peculiares, la acción del mundo editorial y la labor de los diferentes mediadores –de los diferentes «adultos escondidos», que diría Perry Nodelman (2020)– que intervienen en ese universo (autores, por supuesto, pero también personas, entre otras, que se dedican a la docencia o que trabajan en bibliotecas). Cada día llegamos más a la conclusión de que los libros infantiles parten de códigos muy universales. Funcionan bien en todo el mundo; la labor de cada país, además de producirlos, consiste en saber cuidarlos y hacerlos accesibles.

ruptura con la idea de que la literatura infantil se identifica, sin más, con una forma particular del código escrito

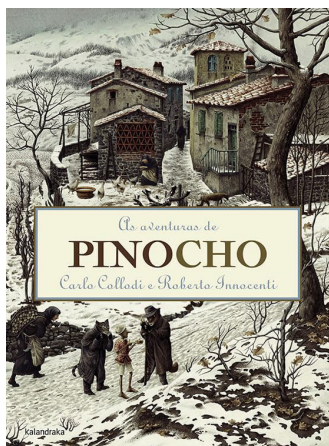
La segunda clave es la *ruptura con la idea de que la literatura infantil se identifica, sin más, con una forma particular del código escrito*. A medida que profundizamos en este mundo, nos damos cuenta de que proliferan los narradores que no solo escriben. De hecho, los hay que no escriben en absoluto. No es infrecuente por ello que la literatura infantil genere un tipo de narración que se basa en los códigos puramente icónicos, visuales y hasta plásticos en ocasiones. *Pájaro* (Thule, 2017), por ejemplo, uno de los álbumes más hermosos que se han publicado en España,



obra que debemos a Beatriz Martín Vidal, parte de una imagen que vio la propia autora cuando –así tuvo ocasión de escuchárselo contar a ella misma– volvía a casa un buen día en su coche. Por el camino reparó simplemente en un balancín del tipo que suele haber en los parques infantiles, lo que en su cabeza generó otra imagen: la de una niña que aterrizaba de un vuelo justo en el momento en el que daba lugar al vuelo de otra. Se trata de un libro bellísimo, que profundiza, en sus escasas páginas, en la importancia de los ritos de tránsito. Para hacerlo, no necesita gastar palabras.

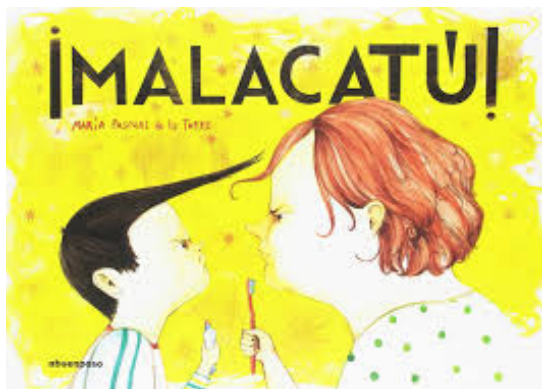
La tercera clave es la *emergencia del formato álbum*. El auge de este formato en todo el mundo es una de las constantes que, a buen seguro, habrá que destacar en el futuro para describir el desarrollo de la literatura infantil en estos años. El álbum, cuyo nombre en español deriva de *album* (en latín, género neutro de *albus*, que significa 'blanco'), es un formato que ha crecido de una manera exponencial desde que comenzó

emergencia del
formato álbum



el siglo XIX. Pero maticemos: formato, que no género. Porque el álbum es una especie de continente capaz de absorber todos los géneros. Existen álbumes narrativos, poéticos, teatrales y hasta ensayísticos. Conviene, no obstante, no confundir los álbumes con los libros ilustrados. En los segundos, la imagen es en última instancia accesoria. Lo es incluso aunque ralle a gran altura o enriquezca el texto al que acompaña. Pensamos, por ejemplo, que *Las aventuras de Pinocho* (Kalandraka, 2005), el clásico de Carlo Collodi, es extraordinario por sí solo, lo que no impide que la edición ilustrada por

Roberto Innocenti sea a su vez una obra maestra dentro de la categoría de libros ilustrados. Sin embargo, si prescindiésemos de las ilustraciones de Innocenti (cosa que no recomiendo a nadie que haga, dado que son excelsas), *Pinocho* seguiría siendo *Pinocho*. El propio formato del álbum, que demanda una nueva forma de relacionar texto e imagen, empieza a ser un elemento narrativo cada vez más desafiante para los adultos también. En *Malacatú* (A Buen Paso, 2018), por ejemplo, de María Pascual de la Torre, asistimos al plano fijo de una escena que sucede

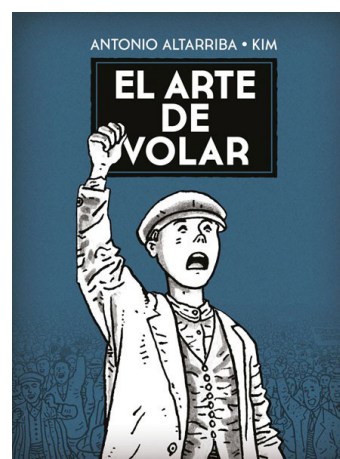


en la cocina de una casa: una madre intenta que su hijo se lave los dientes, cosa que este rehusa, iniciando una divertida guerra de conjuros y maldiciones. En el marco de esa historia principal, los mil detalles que apreciamos en la cocina van desarrollando sus historias paralelas sin gastar palabras. Así vemos, por ejemplo, un combate de lucha

libre entre dinosaurios, a Dart Vader y Luke Skywalker peleando con sus espadas láser, a un gato receloso que juzga la escena y mil detalles más, porque el libro, pese a su aparente sencillez, es inabarcable. Esta manera de narrar difícilmente funcionaría en el formato de un libro ilustrado convencional.

influencia de abajo
a arriba (y no al
revés)

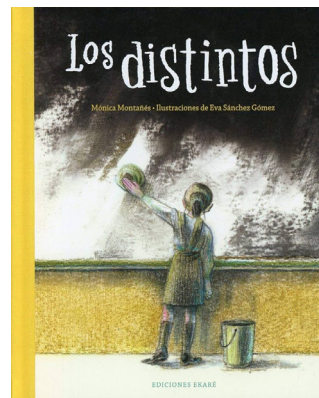
La cuarta clave es la *influencia de abajo a arriba (y no al revés)*. En el terreno de las influencias, quizá podamos sospechar que a estas alturas son los códigos de los libros infantiles los que están impactando en la literatura adulta y no al revés. En el medio del cómic, por ejemplo, esto se aprecia de una manera meridianamente clara. Llamado también tebeo en España, el cómic fue hasta no hace tanto un tipo de literatura barata, elaborada a partir de materiales de no demasiada calidad y de consumo efímero. Por lo menos, en teoría, dado que incluso en sus formatos más humildes siempre ha dado un buen puñado de obras maestras, cada vez reivindicadas con mayor fuerza. Pensemos, por ejemplo, que uno de los libros capitales que ha dado la ficción española, uno de los libros que explica los entresijos del siglo XX español con una variedad de matices subyugante, es *El arte de volar* (Norma, 2009), de Antonio Altarriba y Kim. Y, sí, la doble autoría se debe a que se trata de un cómic y, por lo tanto, hablamos de



guionista y dibujante.

La quinta clave es la *ausencia de temas propiamente infantiles*. Resulta evidente que hay cierta tendencia generalizada a pensar que existen temas exclusivos de la infancia, pero nosotros creemos que los temas propiamente infantiles, si es que los hay, que lo dudamos, no son tan interesantes como las diferentes maneras de tratar cualquier tema con niños. A este respecto, la literatura infantil española tiende a tener cada vez menos temas tabúes. Cualquier realidad, por dura que sea, es susceptible de ser abordada en la literatura infantil. De entre los muchos ejemplos que podrían ponerse, me quedo con uno por el que siento predilección: *Los distintos* (Ekaré, 2020), de Mónica Montañés, ilustrado por Eva Sánchez Gómez. La autora recurre a los códigos de los libros infantiles para contar una historia que podría ser la de sus orígenes familiares: dos niños de la zona republicana son señalados como distintos durante la postguerra española por quienes les rodean. ¿La razón? No tienen padre, dado que son hijos de un exiliado republicano en Latinoamérica. Cuando la familia se reúna de nuevo en Caracas, allí también serán distintos. La reproducción de la mirada de asombro con la que los protagonistas infantiles observan esta dura realidad la hace inteligible para los niños. E incluso nos atreveríamos a decir que también para los adultos que persisten en ignorarla.

ausencia de temas propiamente infantiles



La sexta clave es la *búsqueda de un lector transversal y cada vez más complejo*. Contamos progresivamente con más libros infantiles que se componen buscando satisfacer distintos niveles de lectura, que exploran las posibilidades de los propios libros como formato. Y, como es natural, cuando estamos delante de obras que buscan diversos niveles de lectura, habremos de insistir en que estamos hablando de libros que pueden ser leídos también por niños, pero que no son solo para niños. Los ejemplos que podrían

búsqueda de un lector transversal y cada vez más complejo

argüirse a este respecto son legión, pero me quedaré con una pequeña genialidad titulada *El libro de la suerte* (A Buen Paso, 2014), de Sergio Lairla y Ana G. Lartitegui. ¿Qué tiene de particular? El libro puede ser leído en dos direcciones, pues cada una de sus dos tapas es una cubierta que desencadena una historia que se dirige hacia el centro del libro. Las dos historias que se cuentan son las vacaciones del señor Buenaventura y del señor Malapata, cuyas historias se entrelazan sin que en una primera lectura nos demos cuenta. Sendas historias, como ya se podrá imaginar, son de buena y de mala suerte respectivamente.

invitación al juego

La séptima y última clave es la *invitación al juego*. Estamos hablando de una literatura que propone sin complejos adentrarse en lo lúdico. Esta es una de las ventajas más importantes de la literatura infantil sobre la literatura convencional: el escaso prestigio histórico del que ha gozado, paradójicamente, ha acabado por otorgarle un margen de experimentación, indagación y búsqueda que probablemente ya no puedan permitirse otras formas de literatura más encorsetadas. Bastaría con echarle un vistazo al *Animalario universal del profesor Revillod* (Fondo de Cultura Económica, 2003), de Javier Sáez Castán y Miguel Murugarrén. Tiene forma de calendario antiguo, pero su disposición en lengüetas anilladas hace que podamos jugar con las combinaciones potenciales de un bestiario infinito. Quienes se acerquen a él sin complejos ni prejuicios, lo disfrutarán.

Ojalá que tanto como he disfrutado yo elaborando esta modesta invitación a adentrarnos en el pequeño, pero vasto, universo de la literatura infantil.

