

La imagen en pugna con la palabra

Jesús Díaz Armas*

Resumo: Tanto en el libro ilustrado como en el álbum, la relación entre palabra e imagen es una relación problemática: ambos códigos han de complementarse para que el resultado final sea una sola obra literaria, con pluralidad de sentidos, aunque destinada a un público infantil, por lo que ha de preverse su falta de competencia mediante un sistema de recursos de apoyo. Pero no siempre la interrelación entre ambos lenguajes, el icónico y el lingüístico, es de complementariedad o interdependencia, sino que en muchas ocasiones la imagen tiende a prevalecer por encima de la palabra o es la que añade la complicación característica del texto literario, su artisticidad. Otras veces, imagen y palabra entran en contradicción, obligando a lectores infantiles y adultos a recomponer el sentido de la obra.

43

Abstract: Either in a book with pictures or in an album, the relationship between word and image has proven to be troublesome: both codes should integrate, so that the result is a single literary composition, with a variety of meanings, even if it is aimed at young readers, where one has to deal with their lack of skills when facing any support resource system. In fact, the relationship between both languages, the iconic and the linguistic, is a concurrent or interdependent one. In several situations the image tends to prevail over words, contributing to some complexity of the literary composition, its artistic side. Sometimes, also, image and word contradict themselves, forcing young and adult readers to reconstruct the meaning of the literary composition.

El libro ilustrado y el álbum

Hoy en día, es raro encontrar todavía detractores de la ilustración, de los que piensan que ésta coarta la imaginación de los lectores. Frente a estas concepciones, tenemos opiniones más fundadas acerca de la contribución de las ilustraciones en despertar la afición por la lectura. La Literatura infantil, además, proporciona la experiencia estética del texto pictórico que acompaña a la mayor parte de los productos literarios para la infancia. Aunque texto e ilustración cooperen, tanto en el

* Universidad de La Laguna / Tenerife

libro ilustrado como en el álbum (en éste último de manera más sistemática) para construir un solo texto, no puede obviarse el hecho de que, de esta manera, el lector recibe también un estímulo pictórico, con su propio lenguaje y sus propias referencias, que lo enriquecen como *lector de imágenes* y lo acostumbran a su decodificación, a la recepción de distintos estilos pictóricos (abstracción, pop-art, hiperrealismo, abstracción, surrealismo) e incluso al reconocimiento de hipotextos pictóricos que van a incrementar su competencia artística y activar su intertexto lector (Mendoza, 2001).

Se ha dicho en muchas ocasiones que la Literatura infantil, insertándose en la órbita cultural a la que pertenece, contribuye a hacer a sus receptores competentes para los productos literarios que se les ofrecerán como adultos. También la ilustración tiene este cometido en relación a la formación estética. En realidad, es lógico que la ilustración cobre cada vez mayor protagonismo, teniendo en cuenta que está dirigida a niños cada vez más acostumbrados a la recepción de textos icónicos que, por cierto, han influido poderosamente en la ilustración contemporánea: la pintura, la publicidad, el cómic, el diseño. Las referencias a estos lenguajes contemporáneos son constantes, así como la utilización de diversas técnicas: el collage, la fotografía.

Aunque no todo libro de Literatura infantil –y menos aún juvenil– es un libro ilustrado, la presencia de ilustraciones en los textos, así como la cooperación de ambos lenguajes en el álbum, son algunos de los aspectos más llamativos y novedosos que la Literatura infantil ha venido a aportar a la cultura contemporánea. El álbum –no el libro ilustrado– es, por su peculiaridad, un nuevo género mixto, con sus propias reglas, como lo es el cómic o el anuncio publicitario, y como lo han sido otras manifestaciones de gran interés, como la Emblemática.

El *álbum*, como nuevo concepto, merece cierto grado de atención, ya que es bien distinto en su concepción, resultado e implicaciones para la interacción con el lector de lo que ha significado la ilustración de libros infantiles hasta bien entrado el siglo XX. En el *libro ilustrado*, el texto pictórico es una pieza casi siempre ancilar respecto al texto. Existe algún caso experimental de escritura de un texto a partir de las ilustraciones (*Niños y bestias*, de Álvaro del Amo), pero esto no deja de ser un caso excepcional. La ilustración, generalmente, es concebida después, cuando el texto está ya hecho, y su presencia o ausencia no es determinante para el desarrollo del argumento; de hecho, son componentes separables y pueden merecer juicios valorativos distintos (Colomer, dir., 2002: 22). No obstante, al menos cuando el trabajo de autor e ilustrador es contemporáneo, ilustración y texto forman una unidad en cuanto a los valores y la visión que defienden, por lo que puede hablarse también de colaboración: así, por ejemplo, en las ilustraciones de la editorial Calleja, provocadas por las mismas

concepciones de la educación y de la literatura para niños (Gil-Díez Usandizaga, 1987: 49), lo cual puede decirse también de las ilustraciones actuales.

En el álbum, en muchas ocasiones, se da también la misma relación: el ilustrador recibe el texto y lo recrea. Existen también algunos casos de creación simultánea, menos frecuentes, y, a menudo, la coincidencia de autor e ilustrador en la misma persona, que concibe el álbum como mensaje global, en el que se integran cooperando lenguaje icónico y lenguaje verbal (Schritter, 2005). En estos casos, no puede afirmarse que el texto esté *antes* que la ilustración, ni cuando se produce ni, por supuesto, cuando se lee (Colomer, dir., 2002: 21).

El efecto que busca el álbum es la percepción global, completa, por parte del lector. La mirada del lector tiende, además, a observar la imagen antes que el texto, y a interrumpir la lectura de éste para amplificar la información o para comprender mejor la imagen visual que captó antes (Colomer, dir., 2002: 23-4).

Lo característico del álbum (Durán, 1999; 2000) es la interrelación de texto e imagen, pero podría negarse su pertenencia al arte literario a partir de tres argumentos:

- a) Su base no parece ser la palabra, como ocurre en el *libro ilustrado*, sino la imagen.
- b) Puesto que se trata de un texto que aún lo literario y lo icónico y, por lo tanto, una manifestación artística diferenciada de la literaria y de la pictórica, debería ser considerado un arte específico, como ocurriría con el cómic o el cine.
- c) La existencia de algunos álbumes que han llegado a prescindir absolutamente de la palabra demuestra que o bien el álbum es un arte distinta, o bien es necesario concluir que tales obras no son álbumes.

Si el álbum es conjunción de texto e ilustración destinada a facilitar la lectura por el niño, podemos encuadrarlo fácilmente entre los géneros narrativos: con texto o sin él, el álbum cuenta una historia, es *ficción* desarrollada en el tiempo, y suele tener todos los elementos habituales en una narración, aunque, a menudo, éstos sean aportados por las imágenes: cronotopo; presentación del protagonista, sobre el que suele estar focalizada la acción; presentación de otros personajes; sucesión de acontecimientos; estructura habitualmente lineal, con planteamiento, nudo y desenlace; resolución del conflicto.

Las ediciones de poesía infantil recurren cada vez más al apoyo visual, pero difícilmente podemos encontrar un caso que podamos llamar álbum, pues la ilustración no juega en ellas un papel decisivo para la reconstrucción de la historia por el receptor, aunque a veces forman parte tímidamente del resultado final: así, en alguna edición de adivinanzas, donde la solución se presenta a través de una imagen.

Si bien hemos incluido el álbum entre los géneros narrativos, el hecho de que estemos ante una Literatura en constante cambio –el mejor argumento para defender su vitalidad–, permite que podamos encontrar algunos textos que parecen más obras de *dicción* que de *ficción*: así, por ejemplo, *No sé*, de Mabel Piérola; *Me gusta*, de Javier Sobrino y Noemí Villamuza; *Mar de sábanas*, de Pablo Pérez y Pablo Auladell; *Libro de lágrimas*, de Pere Ginard. Estos álbumes describen, antes que nada, estados de ánimo desde la perspectiva de un enunciador, un yo lírico que puede no coincidir con el autor (de hecho, se trata de un niño en todos los casos).

Similares observaciones podríamos hacer respecto al cómic que, ante todo, cuenta una historia y que, para muchos, hay que encuadrar entre los géneros literarios: así, la novela gráfica. También en el caso del cine y del cómic podemos encontrar, en niveles generales –no en productos destinados a niños–, obras con mayor propensión al lirismo que a la narración, a la *dicción* que a la *ficción*, pero se trata de casos muy poco frecuentes frente al grueso de la producción.

El álbum nace como alternativa a la escasa competencia literaria de los primeros lectores:

la imagen ha brindado una buena solución al dilema de ofrecer historias escritas a niños y niñas capaces ya de entender historias bastante complejas si las oyen, pero aún sin habilidad de lectura suficiente para comprenderlas a través del escrito. Si una parte de la información puede darse a través de la ilustración, el texto queda aligerado y pueden conseguirse buenas historias, a la altura de los pequeños, con textos breves y limitados recursos literarios (Colomer, dir., 2002: 201).

De la misma manera, la existencia del libro ilustrado puede llegar a resultar engañosa. El álbum, por ejemplo, no siempre tiene un receptor infantil, aunque la mayor parte de las producciones que conocemos con este nombre buscan un lector de 0 a 8 años. La existencia de un nutrido grupo de adultos interesados en el libro como objeto bello podría explicar la existencia de algunas obras.

Relaciones texto-ilustración

El signo distintivo del álbum es, pues, la interrelación entre la imagen y la palabra. Es imposible entender o estudiar la ilustración sin tener en cuenta sus relaciones con el texto lingüístico, pero, por contrapartida, la ilustración ha llegado a ser tan importante en la Literatura infantil que prácticamente ningún aspecto puede tratarse sin tenerla en cuenta: temas, tópicos, símbolos, enfoques, proceso de lectura, recepción de la obra.

Uno de los debates cruciales en torno a la importancia de la ilustración es el que aborda las relaciones entre el texto y la ilustración, que ofrece, en mi opinión, varias posibilidades que podemos resumir en tres grandes bloques:

1. Dependencia, con mayor o menor grado de autonomía y con mayor o menor importancia de la ilustración.
2. Contradicción.
3. Sustitución (en el caso de libros que han prescindido absolutamente del texto).

La *dependencia* es la relación más habitual, y la más frecuente desde una perspectiva histórica, tanto en la Literatura infantil como en el caso de los grabados que han acompañado históricamente a la edición de libros y otras publicaciones. La dependencia es, sin duda, más frecuente en el libro ilustrado. Puede deberse a distintos factores: al respeto cuasi religioso ante la obra, especialmente si se trata de un clásico; a criterios editoriales; a la concepción que sobre la ilustración de libros para niños tienen sus autores. Dependencia no quiere decir, sin más, 'sometimiento' al texto, puesto que podemos distinguir varias posibilidades dentro de la dependencia:

- a) *Redundancia*, que puede deberse a la falta de destreza del ilustrador, pero que también puede ser una opción estilística;
- b) *Adición*.
- c) *Colaboración* o *interdependencia*, más evidente en el álbum.

La *redundancia* no siempre ha de considerarse un defecto, pues puede ser una opción estilística, que refuerce algún aspecto del texto. En opinión de algunos, la redundancia (*ilustración narrativa*, según S. Lanes) puede ayudar a algunos lectores, especialmente si no tienen grandes destrezas para la interpretación de las imágenes (Spink, 1989: 98).

La *adición* de nuevos aspectos no previstos es habitual en la ilustración. En el álbum, todo lo que añade de más la imagen es algo que ya no tiene que decir el texto, así que ello está relacionado con la función más evidente del álbum: su economía. La adición de nuevos elementos sirve, además, tanto en el álbum como en el libro ilustrado, para los objetivos de actualización de un texto literario (la ambientación de la *Cenicienta* en los años 20 por Roberto Innocenti, por ejemplo) pero también puede cumplir otros objetivos, puesto que la ilustración es, a menudo, amplificadora y sobreinformativa: añade ideas y propuestas del ilustrador o de éste en coordinación con el autor. Así, mientras que el estilo de algunos ilustradores es, ya de por sí, abigarrado y, por

tanto, ofrece mucha más información de la precisa (ilustradores como Kitamura o Browne añaden gran número de detalles en sus páginas, incluso aunque se trate de libros para prelectores), en otros casos, la introducción de nuevos elementos es un recurso momentáneo, que desborda lo previsto o indicado por el texto con distintos objetivos: pedagógicos (ya sea en su vertiente curricular o en su vertiente moral), narrativos (introducción de una historia marco, una historia paralela o su sugerencia, la clave interpretativa de todo el texto) o expresivos (Díaz Armas, 2003).

La *colaboración* indica también un grado de dependencia o, mejor, de interdependencia entre los lenguajes verbal e icónico. Es la relación característica del álbum: la cooperación entre ambos lenguajes facilita el acceso a la obra literaria. No obstante, también puede aparecer, esporádicamente, en el libro ilustrado. Así, por ejemplo, en *Jím Botón* y *Lucas el maquinista* se aprecia una estrecha coordinación entre J. Tripp y Michael Ende (Figura 1).

48

Contradicción

Tampoco la *contradicción* es un defecto. Hay casos de actitud libérrima del ilustrador, que ha interpretado el texto con gran distanciamiento, cambiando el tono o el estilo artístico: es el caso de *Brillante*, de Enric Larreula, ilustrado por Olga Pérez (1989). Pero más interesante es su aparición en el álbum.

En el álbum también pueden darse, como en los modos literarios que *representan* acciones, ejemplos de contradicción parcial o absoluta entre los dos discursos paralelos de la palabra y la imagen, a veces establecida en la propia cubierta entre el título y la ilustración. La *contradicción* es un interesantísimo recurso que exige una gran participación del lector, sin cuya interpretación no estaría el texto completo. Con *contradicción* nos referimos a la reunión de dos versiones opuestas de la historia presentadas al mismo tiempo por la ilustración y el texto lingüístico que la acompaña¹, versiones que ponen de manifiesto una actitud irónica por parte del autor (Díaz Armas, 2007).

¹ Las disonancias entre el texto y la ilustración pueden ser muy frecuentes, y también de muy distinto tipo. Para ello puede ser muy útil la diferenciación establecida por Schwarcz entre los conceptos de *contrapunto* (*counterpoint*) y simple *déivergencia* (*deviation*) entre uno y otro lenguajes. Preferimos, no obstante, mantener el concepto de *contradicción* para referirnos a álbumes que sólo podrían encuadrarse en una de las variedades de *contrapunto de género o modo*, según la clasificación presentada por Nikolajeva (2001: 24): aquellos en los que se presenta una disonancia entre lo que *narran* texto e ilustración, recurso que no puede sino esconder una intención irónica, entendiendo ironía en un sentido también mucho más restrictivo que Nodelman (1988: 227), para quien toda relación entre texto e ilustración ha de ser necesariamente irónica.

Desde la lógica de la *representación*, la palabra *afirma* mientras que la imagen *muestra*. Podemos identificar el texto literario que acompaña al álbum como *palabra proferida por alguien*: un personaje o, simplemente, la convención que llamamos *narrador*, voz a la que dejamos contar el relato sin pedirle cuentas y sin dudar de su veracidad. Sin embargo, no es tan fácil encontrar un destinatario reconocible para la imagen, que, simplemente, parece acompañar y completar al texto verbal, ya que en el álbum es habitual que palabra e imagen formen parte de una unidad y que cada uno de estos soportes no sea totalmente autónomo, sino que aporte sólo una parte de la información narrativa.

Como sugiere Nodelman en su análisis de la ironía en el álbum, la imagen es *objetiva* mientras que el texto es *subjetivo* (1988: 229). Ciertamente, eso es lo que parece percibir el lector de un álbum, al menos en los casos en los que lenguaje verbal y lenguaje icónico se oponen. En realidad, en los casos de contradicción entre texto e ilustración, lo que se produce es un contraste entre voces narrativas. Damos por sentado que texto e ilustración, en los casos de redundancia o de complementación entre ambos lenguajes, conforman una única voz narrativa, sea del tipo que sea: autodiegética (narrador–protagonista), homodiegética (narrador inserto en la diégesis, como personaje o testigo), heterodiegética (narrador que narra desde fuera, sin participar como personaje en la historia). Admitimos, así pues, que la imagen tiene también una función narrativa. En la contradicción con intención irónica, en cambio, texto verbal e imagen están situados en niveles distintos de la diégesis.

El texto literario, así, coincide con *la voz narrativa perceptible*: presenta lo que el narrador dice que sucede o ha sucedido. Nos presenta, en los casos de contradicción, una *versión* de los hechos que, especialmente en el caso de la omnisciencia narrativa, es aceptada por el lector como verdadera. Si la imagen contrasta con esta voz narrativa, la ilustración permite o simula una mirada objetiva sobre la realidad, aparece como una *representación* aparentemente veraz de lo ocurrido (*showing*), no como una *versión* (*telling*), ya que no es identificable, la mayor parte de las veces, con ninguna perspectiva narrativa. Esta peculiar manera de presentación del material narrativo hace que en estos casos convivan dos niveles narrativos que se complementan.

En un álbum, la contradicción entre lo que el texto dice y lo que las ilustraciones muestran obliga al lector a construir el sentido de la obra reuniendo y contrastando ambas piezas. Si la ironía consiste precisamente en la contradicción entre lo que se verbaliza y lo que se quiere decir, y es procedimiento habitual en los intercambios lingüísticos y en los textos literarios, algunos álbumes lo han plasmado a la perfección, como *HipersúperJezabel*, de Tony Ross; *El África de Zigomar*, de Philippe Corentin; *Mamá fue pequeña antes de ser mayor*, de V. Larrondo y C. Desmarteau; *Mi gatito es el*

más bestia, de Gilles Bachelet, obras para cuya comprensión/interpretación el lector ha de percibir la contradicción entre lo que se dice y lo que se muestra.

Hipersúper Jezabel, de Tony Ross, es un ejemplo de relación problemática entre texto e ilustración. Si leyéramos el texto solamente, pensaríamos que se trata de un «tratado de buenas maneras» a lo *Struwelpeter*. En el texto de T. Ross aparecen, incluso, digresiones («Y es que, sinceramente, no hay nada como ser perfectos», pág. 19) cuyo ironía sólo captamos al final de la historia, cuando entendemos su profundo tono humorístico. En el texto existen tan sólo algunos indicios que quizá sólo capte, en una primera lectura, un lector atento, y que se confirmarán al final: la exageración en los honores desproporcionados que recibe la niña, y la existencia de prefijos aumentativos que, al no aparecer subrayados de alguna manera (mediante comillas u otros procedimientos tipográficos), podemos tomar en serio.

50

Sin embargo, la ilustración trata con mucha menor simpatía a la protagonista, que aparece vestida, ya en la primera página, con indumentaria impropia para su edad (collar de perlas) y que, a medida que transcurre la historia, nos muestra su transformación, presentándose como una niña engreída y narcisista, que amonesta a los demás, saca fotos de su estatua en el parque, y que, justo a partir de ese momento, empieza a desarrollar rasgos físicos que no habíamos visto hasta ese momento y que se muestran en clara gradación: su expresión desabrida, sus colmillos (que parecen agrandarse también a medida que avanzamos en la narración; *cfr. figura 2*). Para conocer el desenlace de la historia debemos acudir exclusivamente a la ilustración, que se complementa con bocadillos. Sólo entonces, cuando se ha dado sentido a la historia toda, puede apreciarse el sentido de los procedimientos caricaturescos utilizados en la ilustración: la exageración (Jezabel andando en zancos para no mancharse de barro) o las gradaciones que indican la evolución del personaje, y es también en ese momento cuando podemos comprender el alcance irónico de las expresiones utilizadas: los superlativos y aumentativos, las frases que muestran el egocentrismo de Jezabel: «Yo tengo una nariz preciosa», pág. 17; «y por eso tengo unos dientes tan bonitos», pág. 18. Sin duda, en este caso, la ilustración desempeña un importante papel respecto a la construcción de sentido durante la lectura.

Sustitución

En el último caso, el de la *sustitución*, es decir, la desaparición absoluta de la palabra en una historia contada mediante imágenes, podría plantearse si estamos ante verdadera Literatura o no, puesto que el soporte de la palabra ha desaparecido absolutamente.

Sin embargo, aun con reservas, podemos admitir que el texto, en su meollo narrativo, está también presente en la actividad del lector, o bien corre a cargo del mediador que pueda estar previsto en estos textos. Es decir, el lenguaje verbal –en la boca o en la mente– es aportado por el lector.

Por otro lado, es muy borrosa la frontera que separa a estos textos de algunos otros (libros de búsqueda, por ejemplo) que sí consideramos dentro de la Literatura infantil porque algunas frases acompañan a las ilustraciones. Es evidente, no obstante, que son éstas últimas las que proporcionan el soporte para la ficción narrativa. En los casos de libros sólo con imágenes, el esquema narrativo es mucho más complicado que, por ejemplo, el de un libro de búsqueda, a pesar de que éste ha sido aportado tan sólo por la ilustración. Obras como *A paso de payaso*, de Teresa Durán y Francesc Rovira, son un buen ejemplo de lo anteriormente expuesto.

Otra cuestión distinta es si consideramos que tal tendencia pueda ser positiva o no, ya que los álbumes no necesitan prescindir del todo del texto lingüístico: así, por ejemplo, en *Frederick*, de Lionni, donde la ilustración tiene una importancia decisiva, pero en el que la palabra tiene, además de función narrativa (Frederick es un poeta y se expresa como tal), una ambición estética que puede ser reconocida y apreciada por el niño.

51

Funciones de la ilustración

La ilustración, en el álbum, tiene ante todo dos funciones, el refuerzo de la comprensión y la *economía*: ofrece una información de la que ya puede descargarse el texto (de las descripciones, por ejemplo, que cada vez son menos comunes en la literatura contemporánea y, por tanto, en la Literatura infantil y juvenil actual, pero también de verbos introductorios en el diálogo, o incluso del propio narrador, pues la ilustración permite focalizar inmediatamente la historia sobre lo que ocurre a los personajes, a la manera de la representación teatral, cinematográfica o icónica en general). Liberado de esta responsabilidad, el texto puede ahora subrayar, matizar, jugar con sugerencias fónicas, proponer imágenes. No obstante, la ilustración también cumple funciones más prosaicas, como atraer la atención del posible comprador o hacer más motivadora la lectura, (Spink, 1989: 100).

La ilustración, especialmente cuando depende de un texto literario ya legado por la tradición, cumple una *función actualizadora*. Al ilustrar, por ejemplo, un cuento popular, puede optarse por recrear el pasado indeterminado al que remiten, con ropajes y objetos que indiquen que se trata de un momento anterior a aquel en que se realiza

la lectura, pero sin una localización exacta. Pero puede, también, ambientarse en la actualidad, o en un momento preciso del pasado o incluso del futuro.

Las imágenes cumplen, en muchos casos, una función *anticipadora*, haciendo aparecer elementos que tendrán su explicación más adelante (Durán, 2000), proporcionando información acerca del tiempo y el lugar en el que transcurre la obra o avisando del protagonismo de determinado personaje a partir de la composición en la página. Título e ilustraciones (especialmente en los casos en los que éstas comienzan la narración por sí sola en las partes iniciales del libro: cubierta, guardas, página de créditos, portada) permiten al lector de un libro ilustrado o un álbum realizar hipótesis en ese primer momento del proceso de lectura. De ambos elementos pueden extraerse datos muy completos que predisponen a una lectura competente: informaciones acerca del protagonista, tiempo y espacio, el tema, el conflicto, el tipo de narración (en primera, en tercera), el tono, el estilo, el género o subgénero literario o tipo de narración, el posible hipotexto o el tipo de relación intertextual, por lo que esta función anticipadora tiene una clara relación con el contrato de lectura o pacto narrativo establecido entre el texto y el lector (Díaz Armas, 2006), y se establece en los primeros momentos del proceso de lectura: en la fase de precomprensión. La anticipación tiene también repercusiones en el aprendizaje lectoescritor, ya que adquiere la forma, en ocasiones, de una invitación para proseguir, para pasar la página, reforzada a menudo con otros signos: la impresión a sangre, que desplaza la mirada más allá del encuadre de la página impar; los movimientos que van en esa dirección e, incluso, la indicación expresa mediante un índice desplegado u otro signo icónico: una flecha, un movimiento cinético que sigue esa dirección.

La ilustración puede anticipar, ya desde la cubierta, otros aspectos relacionados con la obra toda: su tono, por ejemplo. Así, las imágenes de estilo caricaturesco avisan del tono humorístico de una historia, mientras que los claroscuros señalan al lector (o contribuyen a reforzar) un tono dramático, mientras que las ambientaciones cálidas predisponen al lector a compartir un punto de vista íntimo, afectuoso (Colomer, 2002: 32). Éstas últimas son más habituales en los libros para pequeños lectores, mientras que el estilo caricaturesco podía parecer más común hasta hace poco en libros para preadolescentes, capaces de interiorizarla (Gómez del Manzano, 1987: 13-4), y de captar el tono paródico o humorístico que suele acompañarla, aunque esta estrategia parece cada vez más común en libros para niños más pequeños.

Tiene la ilustración, además, una *función descriptiva*, que alivia al texto de esta responsabilidad tanto en el libro ilustrado como en el álbum², pero especialmente en

2. La ilustración, por ello, necesita que el texto literario no sea excesivamente explícito o descriptivo, al menos en el álbum. Los autores muy descriptivos ponen en aprietos al ilustrador de cualquier tipo de texto, infantil o para adultos, como recuerda Sendak en relación a Tolstoi (Spink, 1989: 99).

éste último: inferimos el carácter de los personajes a partir de las actividades que realizan, o se nos sugiere a través de las formas de su cuerpo, las texturas, los colores o la expresión facial. La ilustración puede dar cuenta también de la evolución de los personajes, sin que el texto la mencione, o describir ambientes y espacios.

Puesto que las imágenes cuentan la historia por sí mismas, a veces sin el texto o más allá de él, podemos señalar también una *función narrativa*, especialmente en el álbum, donde la ilustración es también arte secuencial: sirve, entre otras cosas, para indicar o subrayar la existencia de algunos elementos básicos de la narración (la ausencia o la presencia de un narrador, su intención y punto de vista, las partes de la narración) o puede amplificarla añadiendo personajes y acciones paralelas posibles al margen de la historia principal (Díaz Armas, 2003).

La ilustración es responsable de gran parte de la interrelación entre el texto y el lector, como ya advertía Williams (1996: 574-575). En parte, algunas de estas indicaciones forman parte del contrato de lectura entre el autor y el lector, puesto que se trata en algunos casos de verdaderas estructuras de apelación, directa o indirecta. La presentación de un personaje que, ya en la primera página, mira al espectador, es una técnica narrativa esencial (narrador–protagonista que cuenta su historia en primera persona), pero también es un recurso que permite proponer los términos del contrato al lector, al que puede dirigirse directamente, como ocurre, por ejemplo, en *Víctor Pedete*, de Dylan Pelot (*Figura 3*).

En otros casos, la ilustración permite que el lector se asome al mundo tal y como lo ve el protagonista o alguno de los personajes de la diégesis. Ello permite la descripción de sensaciones de los personajes, jugando con técnicas cinematográficas (incorporadas por el cómic) como el *picado* o el *contrapicado*, de gran valor expresivo, o los distintos juegos con el encuadre (Colomer, dir., 2002: 31; Díaz Armas, 2002, 2003). Todas estas funciones tienen una notoria relación con el contrato de lectura, al servir de apoyo al lector durante el proceso de construcción de sentido. Pero, si es la ilustración la que aporta, en muchos casos al margen del texto literario, espacios vacíos que requieren de la participación del lector otorgándoles un sentido, estamos ante una nueva función: la *extrañadora*. Ése es el caso, por ejemplo, del simbolismo aportado por la ilustración; de las referencias transtextuales que pueden o no ser reconocidas por el lector previsto y que, en muchas ocasiones, llegan a añadir nuevas dimensiones plurisignificativas al texto, sugiriendo diversos niveles de lectura o, incluso, ayudando a descubrir las intenciones del autor o la obra (Díaz Armas, 2005); de algunas posibilidades de complicación narrativa que la ilustración por sí sola, o en combinación con la palabra, proporciona: finales abiertos o ambiguos — como en *Hay un oso en el cuarto oscuro*, de Helen Cooper (*figuras 4 y 5*), circularidad, dialogismo,

polifonía textual; o de reflexiones metaficticias sobre la obra artística o sus relaciones con la realidad, para lo que se recurre a procedimientos como la ruptura de marco como en *No hay besos para mamá*, de Tomi Ungerer (figura 6), la caída en abismo como en *¿No duermes, osíto?*, de M. Waddell y B. Firth (figura 7) o la metalepsis narrativa: la confusión de niveles narrativos dentro de la diégesis como en *Los tres cerditos*, de D. Wiesner o en *Caperucita tal y como se lo contaron a Jorge*, de Pescetti y O'Kif (figuras 8 y 9). La apelación al espectador guarda relación con el contrato de lectura, presentando al narrador y sus intenciones, pero también puede ser un recurso extrañador, que involucra al espectador en el espacio fictivo.

Las ilustraciones desempeñan un importante papel en el proceso de lectura, entendido como un proceso de interrelación entre el texto y el lector. En primer lugar, las ilustraciones son parte de un sistema de *recursos de apoyo*, junto con otros paratextos (especialmente el título) que ayudan al niño a interactuar con el texto realizando hipótesis globales y parciales, inferencias, etc. Pero, puesto que el texto literario dirigido a la infancia ha de ser sencillo, son las ilustraciones las responsables, en muchas ocasiones, de la complicación narrativa (y, por tanto, del aprendizaje narrativo y del afianzamiento de la competencia literaria), siendo las ilustraciones las que generan *espacios vacíos* en la lectura.

Entre otros recursos de apoyo podemos contemplar los siguientes procedimientos:

1. En la cubierta y las páginas preliminares, las ilustraciones refuerzan la información dada por el título y amplían información (función anticipadora).
2. Las ilustraciones añaden datos que el texto literario no indica: edad del protagonista, especie a la que pertenece (con los rasgos que de ello se derivan), rasgos de carácter, descripciones de espacios (función descriptiva).
3. Presentan datos que ya no es necesario indicar en el texto: verbos introductorios en el diálogo, información acerca de quién habla y cómo pronuncia sus palabras, o qué hace mientras tanto.
4. Favorecen la anticipación, mostrando indicios fáciles de interpretar para ir desarrollando hipótesis parciales.
5. Marcan, mediante los movimientos de los personajes, el sentido del viaje que realizan los personajes.
6. Guardan relación con las partes de la narración, mostrando un episodio completo en cada doble página (en los libros de búsqueda, catálogos y narraciones acumulativas) o aumentando el tamaño de las ilustraciones al llegar al clímax del relato (función narrativa).
7. Muestran las dos acciones de un episodio en cada página: la acción o la pregunta en la página par, la reacción o la respuesta en la página impar.

8. Muestran lo que un personaje ve o siente, reflejando el punto de vista infantil (función narrativa).

Pero, por otro lado, las ilustraciones también generan espacios vacíos o espacios de indeterminación que requieren de actos de determinación por parte del lector:

1. Añaden acciones paralelas o su sugerencia (función narrativa).
2. Presentan un desbordamiento narrativo (Díaz Armas, 2003) en los paratextos iniciales y finales: lo que ocurrió antes del comienzo (la primera frase del texto) y lo que ocurrió después (de la última frase).
3. Añaden un final abierto.
4. Ofrecen la clave interpretativa que permite la interpretación del texto.
5. Complican la anticipación presentando pistas falsas o impidiendo la formulación de hipótesis fiables hasta el final.
6. Añaden referencias intertextuales.
7. Añaden reflexiones metafictivas (ruptura de marco, mise en abîme, apelación al lector/espectador).
8. Presentan recursos que crean extrañeza, como anacronismos o reflejan, a menudo humorísticamente, mundos posibles.
9. Contradicen lo que el texto literario establece o afirma.

55

Lo mencionado hasta ahora nos habla del importante papel que desempeña la ilustración, especialmente en el álbum, bien porque apoya a la narración mediante recursos que hemos relacionado con el contrato de lectura, bien por ser la portadora del extrañamiento, uno de los signos más evidentes de la literariedad (o, mejor, artísticidad) del texto resultante, que es mezcla e interrelación de recursos literarios y pictóricos. De esta manera, los libros para niños prevén, por un lado, la falta de competencia del lector al que van dirigidos, pero, por otro, les ofrecen un texto artístico complejo, plurisignificativo y rico, pidiendo de su lector un esfuerzo interpretativo. Y ello es posible precisamente por la complejidad de las relaciones entre la palabra y la imagen. La ilustración, cada vez más importante y necesaria, acompaña a la palabra, pero no siempre para decir con ella, «ilustrándola» o complementándola, sino también para completarla, contradecirla e, incluso, sustituirla.

Bibliografía

- AMO, Álvaro del (1992): *Niños y bestias*, ils. Fuencisla del Amo y Francisco Solé, Madrid, Siruela.
- BACHELET, Gilles (2005): *Mi gatito es el más bestia*, Barcelona, RBA.
- COLOMER, Teresa (dir.) (2002): *Siete llaves para valorar las historias infantiles*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- COOPER, Helen (1993): *Hay un oso en el cuarto oscuro*, trad. Christianne Scheurer, Barcelona, Juventud, 1999 [The Bear under the stairs].
- CORENTIN, Philippe (2004): *El África de Zígomar*, trad. Anna Coll-Vinent, Barcelona, Corimbo.
- DÍAZ ARMAS, Jesús (2002): «Con ojos de niño», *CLIJ*, 155 (diciembre), págs. 7-19.
- (2003): «Estrategias de desbordamiento en la ilustración de libros infantiles», en Fernanda L. Viana, Marta Martins y Eduarda Coquet (coords.), *Leitura, Literatura Infantil, Ilustração: Investigação e Prática Docente*, Braga, Centro de estudos da Criança-Universidade do Minho, págs. 171-180.
- (2005): «Transtextualidad e ilustración en la literatura infantil», en Fernanda Leopoldina Viana, Marta Martins e Eduarda Coquet: *Leitura, Literatura Infantil e Ilustração-5: investigação e prática docente*, Braga, Edições Almedina.
- (2006): «El contrato de lectura en el álbum: paratextos y desbordamiento narrativo», *Primeras noticias*, 222, págs. 33-40.
- (2007): «La ilustración en lucha con la palabra (Sobre algunas formas de la ironía en el álbum)», en A. Moreno Verdulla, *El Humor en la Literatura Infantil y Juvenil*, Cádiz, Universidad [en prensa].
- DURÁN, Teresa (1999): «Pero, ¿qué es un álbum?», en aa.vv.: *Literatura para cambiar el siglo. Una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil*, Salamanca, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- (2000): «¿Qué es un álbum?», en *¡Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado*, Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, págs. 13-32.
- y Francesc Rovira (2000): *A paso de payaso*, Barcelona, La Galera.
- ENDE, Michael (1960): *Jím Botón y Lucas el maquinista*, ils. J. F. Tripp, trad. Adriana Matons de Malagrida, Barcelona, Noguer, 1998⁴.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio (1987): «La Ilustración infantil: un modelo visual (1876-1915)», *Goya. Revista de Arte*, 199-200 (julio-octubre), págs. 44-49.
- GINARD, Pere (2002): *Libro de lágrimas*, Madrid, Anaya.
- GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes (1987): *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo xx. Incidencias en el desarrollo de la personalidad del niño lector*, Madrid, Narcea.
- LANES, Selma G. (1980): *The Art of Maurice Sendak*, New York, Abradale Press/Harry N. Abrams, 1984.
- LARRONDO, Valérie y Claudine DESMARTEAU (2001): *Mamá fue pequeña antes de ser mayor*, trad. Esther Rubio, Madrid, Kókinos.
- LIONNI, Leo (1963): *Frederick*, trad. Ana María Matute, Barcelona, Lumen, 1999.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio (2001): *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha.
- NIKOLAJEVA, María y Carole SCOTT (2001): *How Picturebooks work*, New York, Garland.
- NODELMAN, Perry (1988): *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Literature Books*, Athens, The University of Georgia Press.
- PELOT, Dylan (2002): *Víctor Pedete*, ils. Mathis, trad. O. Sylvia Oussedik, Barcelona, Beta Editorial [Victor qui Pète].
- PÉREZ, Pablo y Pablo Auladell (2003): *Mar de sábanas*, Madrid, Anaya.
- PESCETTI, Luis María (1998): *Capercúta Roja (tal como se lo contaron a Jorge)*, ils. O'Kif, Madrid, Alfaguara.
- PIÉROLA, Mabel: *No sé*, Madrid, SM, 1998.
- ROSS, Tony (1990): *Hipersuper Jezabel*, trad. José Luis Cortés, Madrid, SM.
- SCHRITTER, Istvan: *La otra lectura. La ilustración en los libros para niños*, Buenos Aires, Lugar editorial, 2005.
- SOBRINO, Javier y Noemí Villamuza (2002): *Me gusta*, Madrid, Kókinos.
- SPINK, John (1989): *Niños lectores: un estudio*, trad. David Torra Ferrer, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990.
- UNGERER, Tomi (1974): *Ningún beso para mamá*, trad. Humpty Dumpty, Barcelona, Lumen, 1979.
- WADDELL, Martin (1988): *¿No duermes, osíto?!*, ils. B. Firth, Madrid, Kókinos, 1994.

WIESNER, David (2003): *Los tres cerditos*, trad. Christiane Reyes, Barcelona, Juventud.

WILLIAMS, Geoffrey (1996): «Reading and Literacy», en P. Hunt (ed), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, London, Routledge, págs. 573-583.