

El álbum ilustrado dramático de hoy

The contemporary dramatic picture book

CAROLA SBRIZIOLO^a

^a Universidad Pública de Navarra, Facultad de Ciencias Humanas,
Sociales y de la Educación. España.
Correo electrónico: carola.sbriziolo@unavarra.es

En esta investigación se reflexiona por primera vez sobre el álbum ilustrado dramático, un incipiente subgénero literario de la actualidad que no ha sido estudiado todavía. Analizando un corpus de obras destinado al público infantil y juvenil, se estudia el papel del componente iconográfico y sus relaciones con el texto teatral, para averiguar cómo se plasman, en el formato del álbum, las características específicas del género dramático: entre ellos, la falta de narrador, la presencia de acotaciones y diálogos y los elementos escenográficos.

Palabras clave: álbum ilustrado, teatro, narrativa, literatura infantil y juvenil.

This research reflects for the first time on the dramatic picture book, an emerging literary subgenre of today that has not been studied yet. Analyzing a corpus of works for children and young readers, the role of the iconographic component and its relations with the theatrical text are studied, to find out how the specific characteristics of the dramatic genre are reflected in the format of the picture book: among them, the lack of narrator, the presence of stage directions and dialogues and the scenographic elements.

Key words: picture book, theatre, narrative, children's and youth literature.

1. INTRODUCCIÓN

En el panorama actual de la literatura infantil y juvenil, el álbum ilustrado representa un género muy próspero cuya especificidad deriva de la presencia de dos códigos distintos pero complementarios, el texto y la imagen, siendo esta última primordial y predominante. En un pionero trabajo sobre el tema, Teresa Colomer subrayaba acertadamente que esa combinación de signos fue la que “abrió un nuevo campo de recursos que ha sido aprovechado, tanto para la creación de libros adecuados a lectores con escasa capacidad de lectura autónoma, como para la experimentalidad literaria y artística” (1996: 31). Y, de hecho, aunque el vínculo entre texto e imagen tiene orígenes vetustos -pensemos en los jeroglíficos, en los códigos medievales o en el propio teatro (Zaparáin y González 2010)-, es en la híbrida y plural sociedad moderna donde el género del álbum ha encontrado su sitio ideal, quizás porque responde a la necesidad de desarrollar, a través de la comunicación visual y la inmediatez, el pensamiento simbólico que distingue nuestra cultura de la posmodernidad.

Este estudio pretende investigar cuál es el papel del componente iconográfico en el álbum ilustrado teatral de hoy y cuáles son sus relaciones con el texto teatral; en particular, cómo se plasman, en el formato del álbum, las características específicas del género dramático: por ejemplo, la falta de narrador, la presencia de acotaciones y diálogos, el lenguaje no verbal y los elementos escenográficos.

Ahora bien, si consideramos sus características principales, el álbum como género literario tiene mucho en común con el universo dramático, ya a partir de su distribución en doble página que favorece la visión abierta del espacio, hasta el punto de que algunos críticos han subrayado que “la hoja como ventana es la principal unidad escénica” (Zaparáin y González 2010: 251)¹. A finales de los años 90 Schulevitz señalaba las conexiones entre el álbum y el género teatral, radicadas en la superación del predominio de los elementos verbales (escritos) y en su interdependencia con los elementos visuales (ilustrados):

[...] el libro-álbum retoma una premisa original: ver y oír directamente sin la mediación de la palabra escrita. Al representar visualmente, en vez de hacerlo con palabras (describiendo), un libro álbum se transforma naturalmente en una experiencia *teatral*: directa, inmediata, activa y conmovedora. Uno puede percibir la importancia de leer en voz alta el texto del libro álbum: es más importante el efecto de las palabras al ser escuchadas que al ser leídas (1999: 132).

Son afirmaciones que comparten otros estudios más recientes, como el de Teresa Duran, quien hablando de “teatralidad” en el álbum ilustrado (concepto en el que incluye los tres sistemas comunicativos de vista, oído y gesto), equipara el oficio del ilustrador con

¹ Emma Bosch precisa a este propósito que “la página simple es la unidad de fragmentación de la secuencia, aunque el diseño de la doble página es esencial tanto en la concepción como en la recepción de la misma” (2015: 7).

el del director teatral y la ilustración con la puesta en escena (2009: 86). Son todas ideas que conectan con esa doble dimensión del teatro, creado para ser leído pero, sobre todo, para ser visto y escuchado.

Finalmente, al considerar los vínculos entre álbum y teatro, no puede pasar desapercibido el carácter lúdico de ambos (recordemos que en inglés “teatro” se dice *play*), cuya tarea es jugar a representar una realidad ‘otra’ que será recibida, descodificada y disfrutada por el lector/espectador.

Sin embargo, a pesar de las afinidades señaladas, antes de emprender nuestro estudio se hace forzoso partir del presupuesto que cada género necesita ser analizado desde un enfoque específico. De ahí que, a la hora de analizar álbumes ilustrados dramáticos, no será posible aplicar los mismos criterios de análisis que aplicaríamos, por ejemplo, a un álbum narrativo. En primer lugar, no dispondremos de algunos elementos básicos de los textos narrativos, como la voz, el narrador o el narratario. Además, como recuerda Bobes Naves (1985), una obra teatral, a diferencia de una obra narrativa, puede presentar en simultaneidad un conjunto con signos de varios sistemas, reuniendo a la vez diálogo, espacio y objetos, entre otros elementos. De hecho, como es sabido, el teatro posee una doble dimensión de texto literario y texto espectáculo, cuyas relaciones y jerarquías ha discutido largamente la crítica de la segunda mitad del siglo XX², una “polifonía informacional”, dicho con palabras de Barthes (1983: 310), exclusiva de este género. Así que, llegados a este punto, las categorías de fábula, personajes y cronotopo serían las únicas que el texto teatral comparte con el narrativo, como recuerda Bobes Naves (2007) al distinguir entre texto literario y texto espectacular.

En el caso de los textos que se estudian en este trabajo, la tarea de establecer unos criterios adecuados se complica debido al hecho de tratarse de álbumes ilustrados, género reciente que cuenta con una tradición mucho menos amplia desde el punto de vista de la teoría literaria. Además, las investigaciones que se han llevado a cabo hasta ahora se han centrado, en la mayoría de los casos, en el álbum ilustrado narrativo, insistiendo en la “narratología textual” (Duran 2000: 27) y en general en el carácter “narrativo” del álbum ilustrado: carácter que lleva, por ejemplo, a Van der Linden a denominar “narrativo” el álbum donde texto e imagen van de la mano³ o a Bosch a negar que haya álbumes ilustrados no narrativos (2015: 6)⁴. Solo en los últimos años, investigaciones procedentes de diferentes

² En los años 60 la corriente estructuralista (Barthes, entre otros) proclamaba la importancia de la dimensión textual, mientras a finales de los años 70-principio de los 80 se afirma el valor del texto verbal que se convierte en texto escénico, privilegiando de este modo el aspecto espectacular (Elam 1980; Mounin 1970; Serpieri 1978).

³ La autora distingue entre álbum ilustrado, en el cual predomina el texto; narrativo, donde texto e imagen van de la mano; y gráfico, donde predomina la imagen.

⁴ Esta última afirmación podría ser aceptada si entendemos, como la misma autora precisa en otros lugares, “el álbum como transmisor de una narración –en el sentido de que cuentan una historia” (Bosch 2007: 29)–, opuesto a otras formas como los catálogos o los listados, incluidos por algunos autores en el género (Colomer 2006: 49).

áreas geográficas se han centrado en otras formas de hibridación del álbum con géneros que van más allá de lo estrictamente narrativo, como el álbum informativo (Barò 2021; Shimek 2018, 2021; Tabernero-Sala *et al.* 2022; Vaughn *et al.* 2021) y el álbum poema (Boutevin 2017; Neira Piñeiro 2016, 2018). Pero no tenemos constancia de estudios centrados en el álbum dramático, lo cual nos permite afirmar que este trabajo constituye un primer estudio exploratorio de un subgénero que no ha recibido todavía la atención de la crítica.

Por todo lo dicho hasta aquí, para analizar las obras seleccionadas ha sido necesario tener presentes, por un lado, las investigaciones sobre el álbum ilustrado y su carácter fronterizo (entre otros, Cortizas Varela 2020; Kümmerling-Meibauer 2018; Silva-Díaz 2005) y los criterios para valorarlo (Bosch 2015; Silva-Díaz y Corchete 2002; Tejerina Lobo 2008), y por otro lado los estudios relacionados con el propio código teatral (Bobes Naves 2007; Kowzan 1992; Vitse 1985).

2. CORPUS DEL TRABAJO

La selección del corpus para este estudio responde a criterios cronológicos, geográficos y de género. Así, se incluyen obras publicadas en el siglo XXI en el territorio español, aunque su versión original se haya producido anteriormente en otro país. Por lo que se refiere al género, se ha decidido excluir aquellos libros que, aun teniendo afinidades con el género dramático, no son puramente álbumes ilustrados. Entre ellos, *El libro de los gnomos*, publicado en Palma de Mallorca por José J. de Olañeta Editor en 2005, de Fred E. Weatherly y con ilustraciones de E. Stuart Hardy⁵. Se ha optado por descartar también las sugestivas creaciones de Kimiko, como el kamishibai en formato pop-up *El mejor de los regalos* (2006) o su colección de clásicos de “Teatro pop-up”, publicada por Corimbo a partir de 2001. Compartimos, de hecho, las ideas de Teresa Colomer (1999) cuando considera el libro pop-up un género con su propio estatuto, adscribiéndolo a la categoría de “libros interactivos”. Para asignar los álbumes seleccionados al subgénero “teatral”, el criterio adoptado ha sido la declaración explícita de los propios creadores, que se concreta, en última instancia, en la estructura externa de las obras: en el título, en la presencia de las *dramatis personae* y de acotaciones o en la división en actos o escenas.

El corpus aquí estudiado consta, por tanto, de siete álbumes ilustrados dramáticos, publicados en España entre 2003 y 2019. Atendiendo a los criterios antes descritos, se trata de los únicos ejemplares presentes actualmente en el mercado editorial español que, por tanto, se pueden considerar una muestra exhaustiva del subgénero que pretendemos estudiar⁶. En la mayoría de los casos, los autores de estos textos son nombres consagrados

⁵ Se trata de una preciosa edición de este libro de 1907 traducida por Alex Arrese, que respeta hasta en la paginación su versión original.

⁶ En octubre de 2022, justo antes de la publicación de este artículo, ha aparecido en el mercado español la obra *Un par de ojos nuevos*, de Ellen Duthie y con ilustraciones de Manuel Marsol y Javier Sáez Castán (Editorial

en el universo de los libros para jóvenes lectores, menos Juan Mayorga y José Luis Morales, cuyas obras representan sus primeras incursiones en la literatura infantil:

1. Bernard, Fred y Roca, François. 2003. *La comedia de los ogros*. Traducción de Christiane Reyes. Barcelona: Editorial Juventud. [Edición original: 2001. *La comédie des ogres*. París: Albin Michel Jeunesse].
2. Sáez Castán, Javier. 2003. *Los tres erizos*. Ilustraciones de Javier Sáez Castán. Barcelona: Ekaré.
3. Dautremer, Rebecca. 2007. *La tortuga gigante de Galápagos. Tragedia en cinco actos para una mariquita, un mosquito y 8 animales de granja*. Traducción de Juan Ramón Azaola. Zaragoza: Edelvives. [Edición original: 2006. *La tortue géante des Galapagos*. Vanves: Gautier-Languereau-Hachette Livre].
4. Mayorga, Juan. 2012. *El elefante ha ocupado la catedral*. Ilustraciones de Daniel Montero, canciones de Pedro Sarmiento. Madrid: Veintisieteletas.
5. Morales, José Luis. 2013. *La adoración de los animales. Comedia infantil navideña en un acto*. Ciudad Real: Diputación provincial de Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos.
6. Blanco Sánchez, Carlos. 2014. *La bruja Piruja*. Ilustraciones de Daniel Montero. León: Amigos de papel, Colección Hechizos de papel.
7. Sáez Castán, Javier. 2019. *Picopelosplumas y el hombre pájaro*. Sevilla: Barrett.

3. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

A continuación, analizando los álbumes seleccionados, nos centraremos en los elementos que han resultado más interesantes para el propósito de este estudio que, como se ha dicho antes, es averiguar cómo se traducen, en el formato álbum, los códigos específicos del género dramático.

La comedia de los ogros, pieza en tres actos, se presenta como un homenaje a las artes visuales, a través de los personajes de Goya, el padre de la familia de los ogros, de profesión pintor, su mujer Cezanne y su hijo Vermeer. Las relaciones intertextuales se completan con el estilo de las ilustraciones que, a través de colores oscuros y representaciones de ogros y criaturas fantásticas, parecen ser un guiño al propio mundo de la pintura goyesca, con sus imágenes grotescas y sus juegos de luz y sombras. El mismo Roca, ilustrador de la obra, ha declarado en una entrevista que su fuente de inspiración primordial es la pintura clásica, sobre todo la de finales del siglo XIX y principios del XX, con los prerrafaelitas, el realismo social, los impresionistas y el *art Nouveau*.

Wonder Ponder). Por obvias razones, no ha sido posible incluir en este estudio el análisis de este interesante álbum, cuyas características permiten incluirlo en la categoría de álbum ilustrado dramático.

El conflicto que desencadena la historia es sencillo y se nos comunica en la contraportada del libro gracias a un mecanismo metaficcional que, invitando al lector a sumergirse en ella, presenta la imagen de un mensajero anunciando la historia (mantenemos la disposición gráfica original):

¡Acudid, buena gente!
¡La extraña comedia de los ogros está a punto de comenzar!
Cuando a Vermeer, el pequeño ogro, le sale el diente que hace setenta y tres, exige un regalo...
¡Y qué regalo!
¡Quiere un pequeño humano!
Os estremeceréis al descubrir las aventuras de Pablo,
El niño capturado por una familia de ogros gigantes.
Una comedia en tres actos,
Llena de curiosidades y de amistad insólita.

Como se puede ver, en pocas líneas se nos resumen conflicto, personajes, estructura y valores educativos de la obra: un niño capturado por unos ogros que al final se hace amigo del pequeño de la monstruosa familia.

Ahora bien, centrándonos en los recursos teatrales que pretendemos investigar, estos están presentes a lo largo de todo el libro, a partir de las guardas inicial y final, que reproducen, como si se tratase del escenario vacío, un bosque sombrío y siniestro encuadrado en un telón rojo.



Figura 1. Guarda final de *La comedia de los ogros*.

Si bien apreciamos la división en actos y escenas, así como la presencia de acotaciones y la lista de personajes antes de cada escena, los parlamentos no vienen introducidos por los nombres de los personajes, sino que, con una técnica propia de la narrativa, al final de sus

locuciones se coloca un guion y un verbo *dicendi*. A veces, se añade también otra información sobre la actitud del personaje que está hablando, como lo haría una acotación, pero dichas frases no se distinguen del texto (por ejemplo, poniéndolas en cursiva, como haría una acotación), sino que se engloban directamente en él. Veamos un ejemplo de la pág. 8:

–Vermeer desea que el lobo le regale un pequeño...
Cezanne duda un instante.
–¿Y bien, Cezanne?– dice el padre frunciendo las cejas–. ¿Un pequeño qué?
–Un niño–suelta la madre–. Un pequeño humano.

La mezcla de código dramático y narrativo es evidente también en la última escena, donde, si por un lado tenemos una acotación y la indicación “Telón” al final, por otro lado, el diálogo desaparece del todo para dejar sitio a la pura narración, como si de un cuento se tratase. Al contrario de lo que ocurre en los textos dramáticos, aquí disponemos de un narrador, extradiegético y omnisciente, que nos informa sobre el estado anímico de los personajes (mantenemos la disposición gráfica del original):

Acto III- Escena última
VERMEER. EL PEQUEÑO OGRO.
La lechuza ha llegado la primera al linde del bosque.
Está sobre la rama de un viejo roble cuando llega Vermeer,
jadeante, al amanecer.

Vermeer suspira profundamente.
De repente, piensa en el paquete que lleva en su bolsillo. Lo abre con cuidado y descubre en él la
caracola de Pablo, acompañada de una pequeña nota.
«PARA QUE NO OLVIDES EL CANTO DEL MAR.
PABLO».

Una enorme sonrisa descubre sus setenta y cuatro dientes al poner Vermeer la caracola en su oreja.

La lechuza lo ha visto y oído todo. Pero no va a contar esta historia a nadie, aunque podría hacerlo, ya que ella fue el regalo que recibió Vermeer por su primer diente (aunque él no le hace ni caso). No va a decir nada, porque, como ya sabéis, las lechuzas no hablan.

TELÓN (36).

Por lo que atañe a la relación entre texto escrito e ilustraciones, hay que decir que en la mayoría de los casos es de ampliación, etiqueta que, atendiendo a la clasificación de Nikolajeva y Scott (2001: 6-8), indicaría que un código comunica algo más que el otro. Y es que, en este caso, el texto visual, situado siempre a la derecha, reproduce, del todo o en

parte, lo que dicen las acotaciones del texto escrito a la izquierda. Solo una vez, en la página 31, la imagen nos ofrece una pequeña ampliación de las palabras de la página anterior, informándonos sobre la escasa iluminación del castillo y la débil luz producida por el fuego que lleva Pablo en la mano.



Figura 2. Pablo y Lucía entrando sigilosamente en el castillo.

Se puede concluir que, si prescindieramos de las ilustraciones, podríamos leer el libro sin perder prácticamente ningún detalle relativo a la historia, ya que toda la información está ya presente en el texto escrito. Diferente efecto se hubiera producido si la lechuza, personaje que encontramos en el texto escrito y en el texto visual a lo largo de todo el libro, hubiese aparecido solo en las imágenes: así ocurre, por ejemplo, en el conocido álbum *Rosie's walk* de Pat Hutchins, donde la presencia del zorro persiguiendo a la gallina solo es apreciable en las imágenes, mientras las palabras no nos dicen nada sobre esa línea paralela de la fábula.

Cabe preguntarse, entonces, si estamos delante de un libro ilustrado más que de un álbum ilustrado, definición que hoy en día la mayoría de la crítica reserva a aquellos textos en los que la ilustración es primordial⁷. Y a este propósito, creemos que sí merece ser incluido en esta selección en cuanto, aunque no sean decisivas para la acción dramática, las sugestivas imágenes del libro contribuyen a definir el cronotopo de la obra, así como los personajes (véase los pinceles en mano a Goya) y su relación con el mundo alrededor, apreciable, por ejemplo, en las proporciones entre gigantes y humanos.

Los tres erizos nos relata la historia de tres erizos perseguidos por haberse apropiado de las manzanas de una finca privada, y que, irónicamente, al final se convierten en héroes al descubrirse que, con las semillas de los frutos robados, han dado vida a un manzano.

⁷ Por lo que atañe a esta cuestión, ver el exhaustivo estado de la revisión bibliográfica de Silva-Díaz (2005).

Como el propio subtítulo indica, *Los tres erizos* es una *Pantomima en dos actos con colofón*. Una vez más, no se trata de una pieza teatral al uso. De este género mantiene la presentación de las *dramatis personae* al principio, la acotación inicial (“La acción transcurre en una finca en la campiña francesa”) y la estructura separada en actos. Sin embargo, el texto escrito, recogido en dos líneas debajo de cada imagen, es lineal y más cercano a un cuento o a una canción infantil en versos pareados que a una pieza teatral. De hecho, posee poco diálogo y muestra una prevalencia del texto narrativo y una fuerte musicalidad. Veamos el comienzo de la obra:

Unos erizos salen de su casa
de buena mañana. Buscan qué comer.

Han encontrado un hueco en un seto,
Entran en el huerto, ¡qué desfachatez!

Se hacen bola y ruedan por el suelo.
Pinchan las manzanas. Son para comer.

Pero además de este mensaje escrito, encontramos otras palabras en el interior de las ilustraciones. Es el caso de la expresión latina “Salve”, situada delante de la casa de los erizos despertándose de su hibernación y acompañada por una taza de café y flores brotando en el jardín. O de la bandera donde leemos en francés “la pomme sur tout” (“la manzana antes de todo”) para indicar que la dueña de la finca acaba de descubrir el manzano:



Figura 3. Dueña de la finca descubriendo el manzano.

Más adelante, el texto escrito se infiltra otra vez en la ilustración con las inscripciones analépticas con las que el propio árbol relata, en latín y con traducción de la que se encarga el texto escrito abajo, cómo vino al mundo.



Figura 4. El manzano contando cómo vino al mundo.

La misma función narrativa tienen los ideogramas chinos de la última escena, que nos cuentan, a través del código visual, que se ha conseguido la paz, dando lugar al desenlace de la obra.



Figura 5. Desenlace feliz de *Los tres erizos*.

Por último, el colofón está constituido solo por una imagen que, sin texto escrito, consigue resumir al lector el entero escenario de la historia, fragmentado hasta ese momento en las varias ilustraciones.

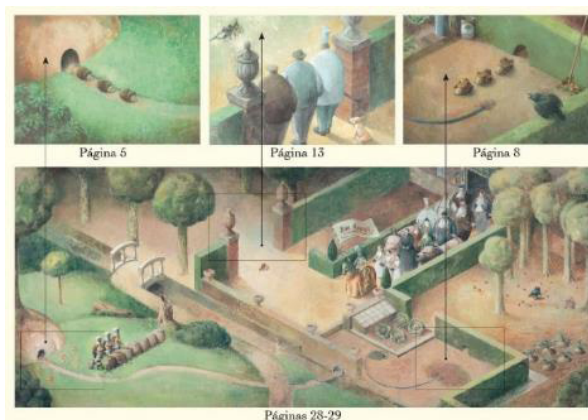


Figura 6. Colofón de *Los tres erizos* (fuente: blog de Ediciones Ekaré).

Todos estos elementos visuales desvelan el humor y el ingenio de su creador, que consigue juntar y orquestar diversos códigos, géneros e idiomas, forjando una obra que se asienta completamente dentro de la literatura infantil y juvenil de la actualidad. Cabe recordar, a este propósito, que Sáez Castán es a la vez autor e ilustrador del libro, condición que quizás ayude a que los dos códigos estén totalmente en sintonía y las imágenes completamente compenetradas con la diégesis de la historia. Hasta el punto de que sería posible descifrar el libro –claro está, en mayor o menor medida, dependiendo de la competencia literaria de cada lector– sin el apoyo del texto escrito. De hecho, la palabra “pantomima” indica una breve pieza teatral cómica, hecha solo de gestos y movimientos, signos de la puesta en escena teatral cuya función se cumple en el álbum con las ilustraciones y con el mismo paso de página, gracias a esa tensión hacia la derecha de la que hablan Silva-Díaz y Corchete (2002).

La tortuga gigante de Galápagos. Tragedia en cinco actos para una mariquita, un mosquito y 8 animales de granja se ha incluido en la categoría de “ficción” (Rosero 2010: 14), etiqueta algo engañosa, en cuanto no se refiere al mundo ficcional o fantástico de la obra sino, a modo de ficción borgiana, a la actitud lúdica que encontramos en todo el libro. Quizás sería mejor hablar, siguiendo la propuesta de Silva-Díaz, de “vulnerabilidad” (2005: 571), concepto que refleja esa ambigüedad producida por la desviación de lo normal, o como dice la propia autora, por las “variaciones” de las convenciones.

La verosimilitud de los hechos se da en esta tragedia en cinco actos gracias al tópico recurso del manuscrito encontrado: la obra teatral de un autor moldavo de apellido impronunciable (otro juego, esta vez lingüístico), que Dautremer ha traducido, llevando también a cabo una revisión enfocada para otorgarle más claridad y agilidad.

El juego metaficcional instaura ya desde el paratexto un implícito pacto entre autora y lector, ambos conscientes de que se está presentando una ficción. En este caso, se

está re-presentando una ficción, dado que además de los personajes y el espacio dramático, conocemos también los actores, el espacio escénico y hasta su epitexto, es decir, la recepción que ha tenido entre sus (supuestos) espectadores.



Figura 7. Epitexto (ficcional) de *La tortuga gigante de Galápagos*.

La provocación literaria continúa en el peritexto y en particular en la guarda inicial, que presenta la pieza como perteneciente a la colección “Teatro improbable”, junto a otra obra del mismo autor, publicada “con el patrocinio de la Compañía Lírica de Autores de Pacotilla (CLAP), y la inestimable cooperación de la Coordinadora Autónoma de Teatros y Atracciones Capaces de Resistir Atroces Críticas (CATACRAC)”. Obviamente son todos datos falsos, inventados por Dautremar para otorgar credibilidad y humorismo a su invención. Ahora bien, las imágenes tienen un papel fundamental a la hora de amplificar esta verosimilitud. Para empezar, los personajes son actores disfrazados y sujetos por hilos como fueran marionetas. Además, están maquillados, peinados y vestidos para representar los animales que interpretan: la mariquita, el mosquito, el conejo, etc. Estos sistemas de significación de la puesta en escena⁸, que en una pieza teatral suelen recogerse en las acotaciones, se consignan aquí a través de la ilustración.

Asimismo, el estilo de las imágenes contribuye a definir el ambiente lúdico, recordando en algún momento la pintura surrealista de Dalí. Es un ambiente en el que –y no parece ser una casualidad– estando en tiempos de Carnaval, se inscribe la historia de la mariquita que quiere disfrazarse de tortuga gigante. Pero, no pudiendo conseguir la ayuda

⁸ Recordamos que los trece signos de la puesta en escena recogidos por Kowzan (1992) son: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, accesorio, decorado, iluminación, música y efectos sonoros.

de los demás animales para confeccionar su disfraz, tiene que acudir a la fiesta sin él: amargo desenlace que acentúa esa lucha barroca entre apariencia y realidad, ficción y verdad, que hace de hilo conductor a todo el libro. Sin embargo, en el sorprendente final la protagonista acaba ganando precisamente por ser una mariquita. La autora nos deja, por tanto, con una esperanzadora y optimista moraleja: “Pero al final vemos que lo que más vale / es ser uno mismo, como a uno le sale”.



Figura 8. Desenlace de *La tortuga gigante de Galápagos*.

En definitiva, y para responder a las preguntas que nos estábamos planteando al analizar los álbumes dramáticos, Rêbecca Dautremer nos brinda una obra puramente teatral, en el sentido de que no sufre la influencia de otros géneros, como ocurría en las obras antes analizadas. Sin embargo, lejos de ser una pieza tradicional, *La tortuga gigante de Galápagos* es una obra laberíntica, juguetona y humorística, cargada de ecos intertextuales que, además, son todos una mera construcción ficcional. Una operación de vulneración de los moldes tradicionales llevada a los extremos, que la convierte en un acabado ejemplo de álbum ilustrado de la actualidad.

Por lo que se refiere a la segunda cuestión que pretendemos investigar aquí, la relación entre texto escrito y texto visual, podemos concluir que las ilustraciones colaboran a la construcción del universo ficcional de la obra. Sin ellas, perderíamos esa dualidad entre palabra y representación, texto y puesta en escena, binomio necesario y consustancial al propio género teatral.

Como ocurría en los ejemplos anteriores, también *El elefante ha ocupado la catedral* nos anuncia ya, a partir de sus paratextos, que se trata de una pieza teatral: en este caso, la contraportada y las guardas inicial y final, vienen ilustradas con un telón rojo

del que asoma la trompa del protagonista. Empezando por su estructura, asistimos a cinco escenas numeradas, que se desarrollan en tres diferentes ambientes: en la ciudad, en la trompa del elefante, en el cuerpo del animal, para volver, con un movimiento inverso, a la trompa y otra vez a la ciudad.

Las *dramatis personae* aparecen, como es habitual, antes de la primera escena, pero no enumeradas, sino dibujadas, entregando así el papel de la lista de personajes al código visual.



Figura 9. *Dramatis personae* de *El elefante ha ocupado la catedral*.

Desde este momento asistimos a una obra repleta de imaginación, humor y dinamismo, en la que, a través de acotaciones y frescos diálogos, sabemos cómo un elefante ha entrado en el interior de una catedral y acompañamos a los personajes en un viaje dentro del paquiderma para poder sacarlo del edificio. Las vertiginosas y coloridas ilustraciones cooperan a la construcción e interpretación del texto escrito, en cuanto ayudan a imaginar los fantásticos lugares descritos por las acotaciones, como la laberíntica trompa del animal.

Por lo que atañe a la relación entre texto escrito e imágenes, podemos afirmar que estas últimas completan lo 'no dicho' por las palabras, colaborando a la construcción del significado global de la obra. De hecho, si nos fijamos bien, la clave del misterio que investigan los personajes (cómo ha podido penetrar un elefante tan grande en la catedral) la tenemos a disposición antes de que el texto teatral nos lo descubra: así, en la escena 3, gracias a un elemento gráfico que se insinúa en las páginas del libro antes de que llegemos al desenlace, podemos revisar la mariposa, insecto responsable de todo lo ocurrido.



Figura 10. Escena 3 de *El elefante ha ocupado la catedral*.

Por todo lo dicho, podemos afirmar que el académico Juan Mayorga y el ilustrador Daniel Montero nos ofrecen un álbum ilustrado teatral que respeta, en todos sus componentes, el género dramático. En este caso, al contrario de los otros ejemplos vistos hasta ahora, no hay rasgos de código narrativo. Sin embargo, al final de la escena 5 apreciamos cinco canciones con sus respectivas partituras musicales, lo que nos sitúa en el territorio del género lírico, que aquí acompaña al teatral. Después de dichas canciones, para reforzar la conexión entre texto dramático y texto visual, encontramos las biografías de los dos autores acompañadas de sus caricaturas gráficas y enmarcadas en un telón rojo, como si estuviésemos en el final de una representación, cuando los directores salen al escenario a agradecerle al público sus aplausos. En definitiva, código teatral, lírico y gráfico se compenetran en esta obra, dando vida a un verdadero ejemplo de texto híbrido y plural.

La adoración de los animales. Comedia infantil navideña en un acto es una obra de circunstancia ya que, como el mismo Morales ha contado, nació por encargo cuando su mujer, profesora de Primaria, le pidió escribir algo que sus alumnos pudieran representar en ocasión de la Navidad de manera sencilla y económica y donde todo el alumnado pudiera tener un papel en la representación. Estos datos son importantes en cuanto condicionan la esencia propia de la pieza, que está expresamente pensada para su representación. De hecho, a lo largo de todas sus páginas abundan las acotaciones relativas a la quinésica y proxémica de los pequeños actores, así como a otros signos de la puesta en escena: accesorios (caretas, instrumentos musicales, etc.), maquillaje (la vaca ha de ser con manchas en la cara) y elementos sonoros (canciones, villancicos). Todos ellos colaboran a construir unos versos muy musicales y repletos de ritmo, dentro de los cuales va literalmente pasando una galería de animales “tipo”.

Según todo lo dicho hasta aquí, parece que la pieza respeta los elementos canónicos de una comedia infantil, tal como se la define en el mismo subtítulo de la obra. Sin embargo, si observamos la imagen antes presentada, nos percatamos de que uno de los personajes, interpretado por la docente, es la Narradora: figura que nos proyecta, una vez más, hacia el universo del cuento.

Ahora bien, si este alejamiento de la tradición afecta al nivel del discurso, otra subversión de la norma puede apreciarse en el nivel de la historia. De hecho, a pesar de titularse *Adoración*, la pieza no tiene un carácter estrictamente religioso, ya que sus protagonistas son todos animales. El autor lleva a cabo, así, una operación intertextual en la cual aprovecha y modifica una tradición presente en las artes visuales, la adoración, para crear un hipertexto en sentido laico.

Las imágenes son alegres y tiernas y su trazo, que, en coherencia con el destinatario de la obra, parece provenir de una mano infantil que las hace asemejar a recortes de tela.



Figura 11. Escena final de *La adoración de los animales*.

Como se puede observar, aunque algunos de los animales estén dibujados con rasgos humanos (tienen pies y manos), estos no llegan a identificarse con los actores ni a estar al servicio de la puesta en escena. La presencia del componente iconográfico es secundaria, siendo el elemento primordial las acotaciones que, como se ha dicho, proporcionan a los actores numerosos detalles sobre cómo llevar a cabo la puesta en escena. Esta carencia nos había hecho dudar sobre la conveniencia de incluirla en este corpus de álbumes ilustrados, considerando además que su clasificación en el mercado no es unívoca: se le adscribe al género “poesía” (Chundarata), “cuento” (Casa del Libro), “pieza de teatro infantil” (Pasajes), pero nunca se describe como álbum ilustrado. Y, de hecho, creemos que no se trata de un verdadero álbum ilustrado, si entendemos como tal un texto en el que las ilustraciones priman sobre el texto (Bosch 2007; Duran 2000). De cualquier forma, la decisión de presentarla finalmente en esta selección deriva del interés del componente escenográfico, que como hemos visto condiciona toda la obra, dándonos informaciones sobre el tiempo de la representación o el espacio escénico⁹.

⁹ Estas dos etiquetas se refieren a las circunstancias reales de la representación. Por lo que se refiere a la dimensión temporal, distinguiendo entre tiempo de la historia, del discurso y de la representación, indicaremos con este

La bruja Piruja es una pieza de teatro infantil en verso, como leemos en el propio subtítulo. La obra está escrita en versos de arte menor con rima asonante y presenta numerosos recursos de repetición, de acumulación, así como un lenguaje típico del discurso oral. La trama, que se desarrolla en tres actos más el acto final, es bastante sencilla: la malvada y centenaria bruja Piruja se pone enferma y su cuervo la cura con un brebaje mágico. Todo lo ocurrido nos lo cuenta un personaje testigo de la historia, indicado en el texto como “Narrador” y que intenta otorgar verosimilitud a su relato dirigiéndose al lector: “Fue todo verdad, tal como que os lo cuento”. Sabemos que es una figura infantil por lo que cuenta (por ejemplo, habla de sus peluches) y por su lenguaje:

¡Qué tarde más guachi!
 ¡Lo pasé genial!
 [...] Entré decidido
 en mi habitación
 y busqué a “Monita”
 por cada rincón.
 De entre mis muñecos,
 es mi preferido
 y, bajo la cama,
 se me había caído.

Por tanto, una vez más, tenemos la presencia de un narrador, recurso procedente del género narrativo, que aquí se suma al código lírico que sustenta toda la estructura del libro.

La historia está repleta de divertido humor, así como de recursos intertextuales: el nombre del cuervo Calixto hace un guiño a la *Celestina*, un famoso cocinero pronunciando su conocida frase nos remite al mundo de la pequeña pantalla...

[...]
 Le quedó un brebaje,
 del todo, exquisito,
 si lo ve Arguiñaño,
 diría:
 “Rico, rico”.

Las ilustraciones, ricas y coloridas, tienen una función de ampliación al texto escrito, en cuanto nos proporcionan nuevos detalles sobre el ambiente y los personajes. Dichas imágenes, aunque no sean funcionales a la diégesis dramática, ayudan a contextualizar lo que transmiten los versos, a enfatizar y clarificar el mensaje del texto escrito. Solamente

último el tiempo real de la representación. Por lo que atañe a la dimensión espacial, Vitse (1985: 8-9) separa el espacio dramático del espacio escénico y Bobes Naves los denomina, respectivamente, “creado por la obra” y “anterior a la obra” (2007: 242 y siguientes).

en el desenlace la ilustración posee un verdadero papel significativo, produciéndose un fenómeno de “contradicción” (Nikolajeva y Scott 2001: 6-8): con un irónico mecanismo, mientras el texto escrito nos comunica que en su habitación el niño está a salvo de la bruja, en la página a la derecha vemos Piruja dibujada como una sombra en la pared, otorgando un final abierto a la obra, misterioso y a la vez burlón. Se trata, en cierto modo, de una provocación hacia el lector, que tendrá que asumir el juego literario propuesto por los autores:

Allí no había brujas,
ni ogros, ni fantasmas...
solo este muñeco,
que ahí me esperaba.
Guardé bien mi ropa.
Me puse el pijama.
Me acosté tranquilo
y, solo, en mi cama,
estuve soñando hasta la mañana.
Todavía recuerdo
aquellas palabras
que dijo Piruja
sentada en su cama:
BRUJA.-
- Hoy no haré más picias.
¡Je, je, je!
¡Ya veréis mañana!



Figura 12. Desenlace de *La bruja Piruja*.

Por último, mencionaremos brevemente la sugestiva obra de Javier Sáez Castán, *Picospelosplumas y el hombre pájaro*. Esta es la historia de un hombre pájaro cautivo de un ogro que, liberado por Picospelosplumas, tras la tristeza de la hija del ogro, acaba por ser devuelto a su verdugo, enamorándose finalmente de la hija de este.

Su inclusión en la colección “Pequeño teatro doméstico” nos sitúa ya dentro del género dramático. La voluntad de conectar el texto con el mundo teatral se hace patente también en la portada del libro, de color rojo como si de un telón se tratase, y en las guardas inicial y final, donde aparecen las imágenes del protagonista, el pájaro Picopelosplumas, de pie en un escenario. Asimismo, las ilustraciones, enmarcadas en un espacio cuadrado dentro de escenarios que se repiten, parecen decorados teatrales con los personajes actuando en su interior. Dichos personajes poseen connotaciones específicas (vestimenta, peinado, voz, etc.) cuyos detalles aprendemos gracias al texto visual, ya que el texto escrito no nos informa sobre ellos: dato que confirma una fuerte compenetración entre palabra e ilustración.

A nivel estructural, la pieza presenta una disposición gráfica dividida en dieciocho escenas organizadas con números ordinales y en las que, debajo de la ilustración, aparece un breve texto narrativo. He ahí que, una vez más, se manifiesta una conmixión de géneros, desdibujándose los rasgos puramente teatrales de la obra y dejando paso a los elementos narrativos. Primero entre todos, un narrador extradiegético y omnisciente, que cuenta la historia en el pasado, relatando los acontecimientos e informando sobre el estado anímico de los personajes: la felicidad del protagonista tras liberar al hombre pájaro de su jaula, la consecuente tristeza de la hija del ogro, seguida de la del propio pájaro, y finalmente, la alegría de todos los personajes en el desenlace.

El código narrativo se manifiesta también a través de varios diálogos en estilo directo e indirecto libre:

Picopelosplumas se fue muy triste; si no encontraba pronto una solución, la hija del ogro moriría de hambre y tristeza.

No muy lejos encontró al hombre pájaro y, dando un fuerte suspiro, le dijo:
- Tengo que contarte algo muy triste: ¡o vuelves a tu jaula o la hija del ogro se morirá de hambre! (Escenas decimotercera y decimocuarta).

Por último, una tripartición en comienzo, desarrollo y tradicional *happy ending*, con la mestiza boda de la hija del ogro y con el hombre pájaro, completa la lista de elementos procedentes del universo narrativo, recordándonos la estructura típica del cuento tradicional.



Figura 13. Escenas decimosexta y decimoséptima de *Picospelosplumas*.

4. CONCLUSIONES

Esta investigación pretendía estudiar el álbum ilustrado teatral de la actualidad. A través del examen de un corpus de siete libros publicados en España en los últimos años, se ha constatado que en el álbum ilustrado dramático de hoy se reflejan varias de las características que identifican otros géneros de la literatura infantil y juvenil actual: a nivel temático, el humor y la presencia de valores inclusivos; a nivel estilístico, el juego metaliterario e intertextual y la heterogeneidad. Así, se ha podido conseguir el objetivo principal de este estudio, que era indagar sobre cómo se plasman, en el formato del álbum, las características específicas del género dramático, observando un contagio del género narrativo y, a veces, del lírico e incluso del musical: fenómeno que da vida a obras que podríamos definir 'híbridas al cubo', si consideramos que el álbum en sí, al reunir lenguaje textual e icónico, se coloca ya en una posición heterogénea. En esta hibridación nos parece ver un elemento de enriquecimiento y no de pérdida, así como una oportunidad para familiarizarse con la pluralidad de las manifestaciones literarias de hoy en día, visible no solo en la literatura infantil y juvenil, sino en todo el sistema cultural en el que estamos inmersos.

Además, analizando el corpus manejado, se ha demostrado que en el álbum ilustrado dramático la vertiente iconográfica puede contribuir a representar el texto teatral, apoyando y fortaleciendo esa relación entre texto y representación que es la prerrogativa del género dramático. Y supliendo, a veces, la pérdida del componente espectacular en la obra impresa, como si la ilustración sustituyera parcialmente la puesta en escena. Podríamos atrevernos a interpretarla como una experiencia parecida a la de asistir a una representación, donde el pequeño lector se convierte en un virtual espectador al recibir todos los signos del lenguaje visual e icónico de la pieza que, con la simple lectura de la obra escrita, se perderían.

Como conclusión, remarcamos la utilidad y la conveniencia del álbum ilustrado, cuyas ventajas son numerosas; entre ellas, la de promover la participación activa y el proceso afectivo de la lectura (Duran 2009: 220), de fundamental importancia para el crecimiento emocional de los jóvenes de hoy. Sin olvidar la capacidad de facilitar la descodificación del mensaje gracias al poder de la imagen, vehículo de fácil identificación y de gran atractivo para los lectores de la actualidad acostumbrados a los cómics, a las pantallas y, en general, a una cultura visual (Gutiérrez García 2005). En el caso específico del álbum teatral, creemos que se trata, además, de una excelente oportunidad para educar al teatro, ampliar el intertexto lector (Mendoza Fillola 2008) y fomentar el interés por el género dramático.

OBRAS CITADAS

- Barò, Mònica. 2021. "Libros informativos para niños y jóvenes en España: evolución y tendencias de la producción". *Bollettino As.Pe.I. Educare è crescere insieme* 191: 36-48. <https://doi.org/10.7346/aspei-022021-04>
- Barthes, Roland. 1983. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Bernard, Fred y Roca, François. 2003. *La comedia de los ogros*. Traducción de Christiane Reyes. Barcelona: Editorial Juventud. [Edición original: 2001. *La comédie des ogres*. París: Albin Michel Jeunesse].
- Blanco Sánchez, Carlos. 2014. *La bruja Piruja*. Ilustraciones de Daniel Montero. León: Amigos de papel, Colección Hechizos de papel.
- Bobes Naves, María del Carmen. 1985. "Lengua y Literatura en el texto dramático y en el texto narrativo". *Bulletin Hispanique* LXXXVII, 3-4: 305-335.
- _____. 2007. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros.
- Bosch, Emma. 2007. "Hacia una definición del álbum". *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil* 5: 25-45.
- _____. 2015. *Estudio del Álbum Sin Palabras*. Tesis doctoral dirigida por Teresa Duran y Lydia Sánchez. Barcelona: Universitat de Barcelona. <http://www.tdx.cat/handle/10803/297430>.
- Boutevin, Christine. 2017. "Les livres de poèmes illustrés: production littéraire et lecture de quelques maitres en formation". *Pratiques: théorie, pratique, pédagogie*, Ejemplar dedicado a: Didactiques et médiations des arts et de la littérature 175-176. <http://journals.openedition.org/pratiques/3596>.
- Colomer, Teresa. 1996. "El Álbum y el texto". *Peonza* 39: 27-31.
- _____. 1999. *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis.
- _____. 2006. "La protección de 'Buenas noches, luna' y otros valores actuales". *Peonza* 75-76: 41-51.
- Cortizas Varela, Olalla. 2020. "El álbum ilustrado: espacio fronterizo de aprendizaje múltiple". En Paulo Alexandre Pereira, Emanuel Madalena e Inês Costa, Eds., *MIX&MATCH. Poéticas do Hibridismo*. Braga: Edições Húmus. 159-172.

- Dautremer, Rebecca. 2007. *La tortuga gigante de Galápagos. Tragedia en cinco actos para una mariquita, un mosquito y 8 animales de granja*. Traducción de Juan Ramón Azaola. Zaragoza: Edelvives. [Edición original: 2006. *La tortue géante des Galapagos. Tragédie en cinq actes pour une coccinelle, un moustique et 8 animaux de ferme*. Vanves: Gautier-Languereau-Hachette Livre].
- Duran, Teresa. 2000. *¡Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- _____. 2009. *Álbumes ilustrados y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Barcelona: Octaedro.
- Elam, Keir. 1980. *The semiotics of Theatre and Drama*. Londres-Nueva York: Methuen.
- Entrevista a Fred Bernard y François Roca, autores de «Anyá y Tigre Blanco». 2018. Web de Edelvives, 23 de enero. <https://www.edelvives.com/es/Noticias/d/entrevista-a-fred-bernard-y-francois-roca-autores-de-anya-y-tigre-blanco>.
- Gutiérrez García, Francisco. 2005. "La metáfora visual en el álbum ilustrado". *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ)* 183: 30-36.
- Kowzan, Tadeusz. 1992. *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. 2018. *The Routledge Companion to Picturebooks*. Londres: Routledge.
- Mayorga, Juan. 2012. *El elefante ha ocupado la catedral*. Ilustraciones de Daniel Montero, canciones de Pedro Sarmiento. Madrid: Veintisiete letras.
- Mendoza Fillola, Antonio. 2008. *El intertexto lector*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc988p7>.
- Morales, José Luis. 2013. *La adoración de los animales. Comedia infantil navideña en un acto*. Ciudad Real: Diputación provincial de Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos.
- Mounin, Georges. 1970. *Introduction à la sémiologie*. París: Minuit.
- Neira Piñeiro, María del Rosario. 2016. "Poesía e imágenes para la educación literaria: la construcción del significado poético en el álbum ilustrado lírico". En Antonio Díez Mediavilla, Vicent Brotons Rico, Dari Escandell Maestre y José Rovira Collado, Eds., *Aprendizajes plurilingües y literarios: nuevos enfoques didácticos*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante. 741-750.
- _____. 2018. "Posibilidades de secuenciación de las imágenes en el álbum ilustrado lírico". *Ocnos: Revista de estudios sobre lectura* 17, 1: 55-67.
- Nikolajeva, María y Scott, Carole. 2001. *How picturebooks work*. Nueva York: Routledge.
- Rosero, José. 2010. "Las cinco relaciones dialógicas entre el texto y la imagen dentro del álbum ilustrado". http://www.anniemate.com/ilustradorescolombianos/documentos/doc/LAS_CINCO_RELACIONES_DIALOGICAS-JOSE%20ROSERO.pdf.
- Sáez Castán, Javier. 2003. *Los tres erizos*. Ilustraciones de Javier Sáez Castán. Barcelona: Ekaré.
- _____. 2019. *Picopelosplumas y el hombre pájaro*. Sevilla: Barrett.
- Serpieri, Alessandro. 1978. *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena*. Milán: Il formichiere.

- Shimek, Courtney. 2018. "Sites of Synergy: Strategies for Readers Navigating Nonfiction Picture Books". *The Reading Teacher* 72: 519-522. <https://doi.org/10.1002/trtr.1754>.
- _____. 2021. "Recursive readings and reckonings: kindergarteners' multimodal transactions with a nonfiction picturebook". *English Teaching: Practice & Critique* 2: 149-162.
- Schulevitz, Uri. 1999. "¿Qué es un libro-álbum?". En Juan Ignacio Muñoz-Tebar y María Cecilia Silva-Díaz, Ed., *El libro-álbum: invención y evolución de un género para niños*. Caracas: Banco del Libro. 129-132.
- Silva-Díaz, María Cecilia. 2005. *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario*. Tesis doctoral dirigida por Teresa Colomer. Barcelona: Universitat Autònoma.
- Silva-Díaz, María Cecilia y Corchete, Teresa. 2002. "Ver y leer: historias a través de dos códigos". En Teresa Colomer, Ed., *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 19-36.
- Tabernero-Sala, Rosa, Colón-Castillo, María-Jesús, Sampérez-Hernández, Marta y Campos-Bandrés, Iris-Orosia. 2022. "Promoción de la lectura en la sociedad digital. El book-trailer del libro ilustrado de no ficción como epitexto virtual en la definición de un nuevo discurso". *Profesional de la información* 31, 2. <https://doi.org/10.3145/epi.2022.mar.13>
- Tejerina Lobo, Isabel. 2008. "Un modelo de análisis del álbum, *Siete ratones ciegos* de Ed Joung". *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ)* 215: 44-52.
- Van der Linden, Sophie. 2015. *Álbum[es]*. Barcelona: Ekaré.
- Vaughn, Vera Sotirovska, Darragh, Janine J. y Elhess, Mohamed. 2021. "Examining Agency in Children's Nonfiction Picture Books". *Children's Literature in Education* 53, 1: 33-51.
- Vitse, Marc. 1985. "Sobre los espacios de *La dama duende*: el cuarto de don Manuel." *Notas y Estudios Filológicos* 2: 7-32.
- Zaparáin, Fernando y González, Luis Daniel. 2010. *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.

