



Estudio del álbum sin palabras

Emma Bosch Andreu

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

ESTUDIO DEL ÁLBUM SIN PALABRAS

EMMA BOSCH ANDREU



Facultat d'Educació

Directoras

Dra. TERESA DURAN ARMENGOL

Dra. LYDIA SÁNCHEZ GÓMEZ

Programa de Doctorado (2006-2008)

Formación del profesorado: Práctica Educativa y Comunicación

Línea de Investigación

Comunicación, Imagen y Aprendizaje

Barcelona, marzo 2015

03 | GUÍA DE VIAJE PARA EXPLORAR EL PAÍS DEL ÁLBUM SIN-PALABRAS

Descripción, caracterización y tipologías del álbum sin-palabras

El terreno que tienen que descubrir en realidad no existe.
Ese terreno son las huellas que dejan mientras caminan en el vacío.

Santiago GARCÍA

Una vez confeccionado el mapa del «Territorio de los Libros Sin-Palabras», es hora de adentrarnos en el «País del Álbum Sin-Palabras» y explorarlo con detalle. Usamos el verbo explorar en el sentido de reconocer minuciosamente un lugar. Cual exploradores, penetramos en este fascinante territorio para examinarlo, describirlo y conocerlo mejor.

En la primera parte de este capítulo mencionamos algunas «guías» sobre libros ilustrados y álbumes, realizadas por autores de diferentes ámbitos (académico, divulgativo, escolar...), como muestra de posibles organizaciones de los términos y conceptos que conforman estos objetos editoriales y que han de «guiar» en su análisis.

En la segunda parte desplegamos la «Guía de Viaje para explorar el Álbum Sin-Palabras». Dividida en cinco apartados: peritextos, aspectos narrativos (historia y discurso), aspectos formales (libro e imagen), vías comunicativas y fórmula descriptivo-narrativa, tiene la misma estructura que la ficha de análisis que hemos diseñado. En esta «guía» definimos los términos de análisis, contextualizamos los más destacados, creamos tipologías y ejemplificamos las categorías con obras representativas.

Anexos a este capítulo proponemos unos posibles análisis según la fragmentación y composición; y según las transiciones entre escenas; citamos algunos usos de la fórmula descriptivo-narrativa; y describimos cinco rutas realizadas con exploradores de distintas edades (itinerarios de lectura de imagen) que pueden servir de ejemplo como aplicaciones prácticas de la teoría descrita.

En definitiva, este capítulo muestra las «huellas» dejadas mientras caminábamos explorando el terreno.

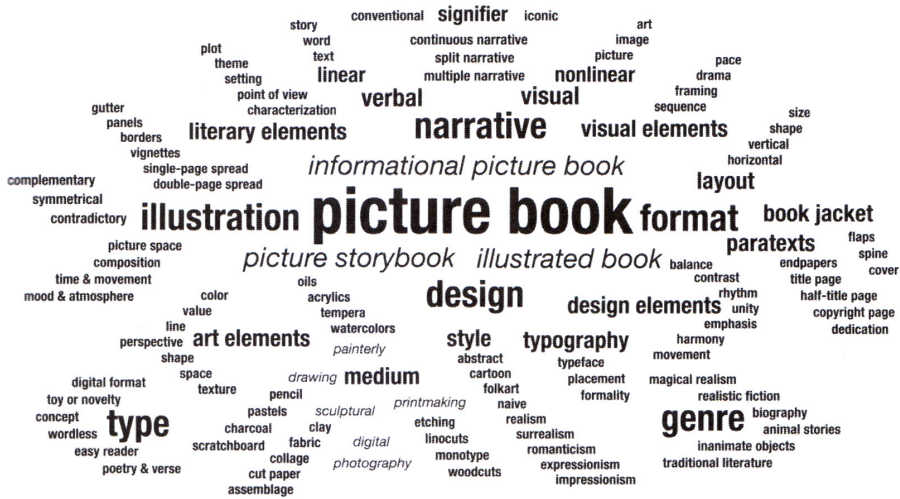
3.1 | GUÍAS PARA EL ANÁLISIS DE LIBROS ILUSTRADOS Y ÁLBUMES

Ya hemos advertido de la ausencia de una guía para el análisis de álbumes sin-palabras, por lo que en este apartado presentaremos algunos recursos para el análisis de libros ilustrados y álbumes que podrían servirnos de referencia. Excepto los apartados sobre el texto y sus relaciones con la imagen, –marcados en tipografía gris–, que son específicos para los álbumes con palabras, el resto podría aplicarse a los álbumes sin-palabras. La muestra es heterogénea e incluye índices de libros académicos, guías para mediadores, instrumentos de análisis para niños, y bases de datos en línea. No los comentaremos ni analizaremos ahora, simplemente nos sirven, una vez más, para evidenciar las múltiples aproximaciones posibles al álbum y la diversidad de organización de los elementos que lo componen.

–Aunque el popular *How Picturebooks Work*, de Maria NIKOLAJEVA y Carole SCOTT (2006 (2001)), se centra especialmente en analizar la relación entre texto e imagen, es interesante observar su índice¹:

SETTING (1)	CHARACTERIZATION (2)	NARRATIVE PERSPECTIVE (3)	TIME & MOVEMENT (4)	MIMESIS & MODALITY (5)	FIGURATIVE LANGUAGE METACTION INTERTEXT (6)	PARATEXTS (6)
----------------	-------------------------	---------------------------------	---------------------------	------------------------------	--	------------------

–Denise I. MATULKA (2008:5) presenta el siguiente mapa mental para los «*picture books*» («*informational picture book*», «*picture storybook*», e «*illustrated book*») como «*an attempt to organize the terms and create relationship between narrative (text), art (picture), and design*»:



1 (1) SETTING: *Minimal or reduced setting; Symmetrical & duplicative settings; Redundancy; Enhanced & expanded setting: creation of mood; More complex setting: contributing to plot development; Complex setting: –as Actor, –Intraiconic text, –Establishing genre expectations.* (2) CHARACTERIZATION: *Minimal characterization; Characterization in relationship; Object characters; Animal characters; Human beings in disguise; Psychological characterization; Setting as support for characterization; Gender construction; Complex characterization through dialogue and action.* (3) NARRATIVE PERSPECTIVE: *Omniscient perspective; Focalization in words & pictures; Dilemmas of a first-person perspective; The detached «I»; Contradiction & Counterpoint in perspective.* (4) TIME & MOVEMENT: *Temporality and Movement within the individual static picture: simultaneous succession; Temporality and movement on one spread with a sequence of pictures; Temporality and movement in the interaction of verso and recto; Pageturners; Episodic development and direction decoding; Temporal duration in words & pictures; Movement: direction & counterdirection; More complex temporal relations (analepses, prolepses, paralepses, achrony, syllepses).* (5) MIMESIS & MODALITY: *Mimetic and nonmimetic representation; Symmetrical indicative: verbal & visual narratives both present the events as true; Symmetrical optative: both verbal and visual narrative present the events as desired; Verbally provoked dubitative: a few statements undermine the credibility of the iconotext; Interplay of visual & verbal: words & pictures vie with each other to create a shifting spectrum of modality; Visually provoked dubitative: pictorial details that undermine the credibility of the iconotext; Two parallel modalities; Unresolved ambiguous modality.* (6) FIGURATIVE LANGUAGE, METACTION, & INTERTEXT: *Signifier without signified & signified without signifier: figurative language in words & images; Metafiction; Framing; Intertextuality; Intraiconic texts.* (7) PICTUREBOOKS PARATEXTS: *Format; Titles; Titles & covers; Endpapers; Title page; Back cover; Posmodern play with paratext; Picturebook sequels & series.*

Las siguientes tablas son una traducción del mapa anterior:

PICTURE BOOK					
GENRE	TYPE	NARRATIVE (1)	ILLUSTRATION (2)	FORMAT (3)	DESIGN (4)
biography realistic fiction magical realism animal stories inanimate objects traditional literature	digital format toy or novelty concept wordless poetry & verse easy reader				

(1) NARRATIVE				
LITERARY ELEMENTS	VERBAL	SIGNIFIER (conventional / iconic)	VISUAL	VISUAL ELEMENTS
plot theme setting point of view characterization	LINEAR story word text	continuous narrative split narrative multiple narrative	NON LINEAR art image picture	pace drama framing sequence

(2) ILLUSTRATION			(3) FORMAT		
gutter panels borders vignettes single-page spread double page spread	complementary symmetrical contradictory	picture space composition time & movement mood & atmosphere	LAYOUT	BOOK JACKET	PARATEXTS
			size shape vertical horizontal	flaps spine cover	endpapers title page half-title page copyright page dedication

(4) DESIGN				
ART ELEMENTS	DESIGN ELEMENTS	MEDIUM	STYLE	TYPOGRAPHY
color value line perspective shape space texture	balance contrast rhythm unity emphasis harmony movement	painterly oils gouache acrylics tempera watercolors drawing pencil pastels charcoal scratchboard sculptural clay fabric collage cut paper assemblage printmarking etching linocuts monotype woodcuts printmarking photography	abstract cartoon folk art naive realism surrealism romanticism expressionism impressionism	typeface placement formality

–Isabel TEJERINA (2008) presenta los siguientes aspectos² para analizar un álbum:

AUTOR	ELEMENTOS MATERIALES	CONSTRUCCIÓN NARRATIVA	ILUSTRACIONES	LENGUAJE
	Formato Tipo de papel Fondo de la página Texto como imagen	Argumento Tema Otros temas Título Estructura narrativa Narrador Tiempo Espacio	Técnica Procedimientos gráficos y visuales (colores, contrastes, tamaños, formas, metáforas visuales...)	

–Matilde PORTALÉS (2009) diseña la siguiente ficha³ para analizar libros ilustrados y álbumes:

EL LIBRO COMO OBJETO (1)	ANÁLISIS DE LA IMAGEN (2)	ANÁLISIS DEL TEXTO
Características físicas Partes constitutivas Tipo de libro	Estilo de la imagen Diseño de personajes Técnica utilizada Otras variables de análisis Tipo de composición Línea / grafismo Construcción de los volúmenes Color Espacio (...)	

2 Pautas que aplica al álbum *Siete ratones ciegos*, de Ed YOUNG (2009 [1992]).

3 (1) EL LIBRO COMO OBJETO: CARACTERÍSTICAS FÍSICAS: tipo de papel, acabado (encuadernación), impresión, sensorialidad (papel, cubierta, glasofonado brillante o mate), calidad de impresión. PARTES CONSTITUTIVAS: portada, guardas, portadilla, créditos, páginas interiores (pliegues), contraportada. TIPO DE LIBRO: libro ilustrado o álbum ilustrado. (2) ANÁLISIS DE LA IMAGEN: ESTILO: documental (realista), subjetivo (interpretativo, poético), irónico (divertido, ingenioso), dulce (emotivo, sutil, empático), otros (pictórico, onírico, conceptual...), estructura abstracta vs estructura representativa. DISEÑO DE PERSONAJES: sencillo, divertido, sintético, gráfico, expresivo, caricaturesco-exagerado, irónico, dulce, geométrico, conceptual, femenino, naïf... TÉCNICA: pura (lápiz, rotulador, cera, *gouache*, acuarela...), mixta (*collage*, digital...), digital (tratamiento de imagen o dibujo vectorial). OTRAS VARIABLES: COMPOSICIÓN: horizontal, centrada, estática, encuadre fotográfico, diagonal, vertical, equilibrada, sencilla, fragmentada, serena, dinámica, caótica... Identificar principales focos de atracción y «direcciones» compositivas (jerarquía y ritmo). Maquetación. Combinación de la tipografía (con o sin serifa) y la imagen. LÍNEA/GRAFISMO: línea fina o gruesa; gestual o contenida (racional); temblorosa, perfecta o limpia; orgánica o redondeada; digital; geométrica, angulosa o dura; fluida o fresca. Línea de lápiz, pincel, rotulador, vectorial... VOLÚMENES: sintéticos y compactos; redondeados o angulosos; simples; grandes o pequeños; abiertos o cerrados; perfectos o imperfectos... COLOR: suaves y pastel; fuertes o contrastados; básicos o complementarios; uso de la tinta plana, aguadas y colores difuminados; gama cromática cálida o fría; importancia del blanco... ESPACIO (escenografía, paisaje...): fondo plano (tinta plana), uso de la perspectiva clásica (espacio continuo), uso forzado y exagerado de la perspectiva (picado y contrapicado), espacio fragmentado (*collage*). Consultado en agosto 2010 en <http://www.scribd.com/doc/14288374/La-imatge-en-els-llibres-illustrats-El-libre-illustrat-Matilde-Portales>.

–En el banco de recursos australiano en línea para estudiantes y docentes *SKwirk Interactive Schooling*⁴ hay un espacio dedicado a la lectura de «*picture books*» con unas actividades⁵ y una ficha⁶ para ayudar a analizar libros ilustrados:

Aspect	DESIGN	WRITTEN TEXT	ILLUSTRATION
Elements of Design	FRONT COVER BACK COVER END PAPERS FRONT MATTER END MATTER BORDERS GUTTERS MOTIFS	STYLE SIZE TYPEFACE COLOUR LAYOUT	COLOUR SPACE PERSPECTIVE (Angles and Shots) TEXTURE LAYOUT
Description	(...)	(...)	(...)
Effect	(...)	(...)	(...)

–Mònica BADIA y Cecília LLADÓ (2013) presentan en su dossier *Els llibres il·lustrats: una descoberta, diverses veus. Guia per al professorat* una ficha dividida en nueve apartados:

FORMAT (1)	PARATEXTS (2)	IL·LUSTRACIONS (3)	TEMPS (4)	FINAL (5)	PROTAGONISTA (6)	TEXT	TEXT i IMATGE	NARRADOR
Forma Mida Textura Altres elements	Títol Cobertes Guardes Presentació portada Dedicatòries Crèdits Biografia Tipografia	Situació a la pàgina Angulacions o perspectives Plans o enquadraments Seqüències i ritme Procediment tècnic Ús color Tipus imatge						

4 Consultado en agosto 2014: http://www.skwirk.com/p-c_s-54_u-255_t-653_c-2436/hints-for-study-and-advanced-analysis/nsw/hints-for-study-and-advanced-analysis/skills-by-text-type-picture-books/picture-book-overview

5 «Write down the written text and examine this first (there are usually only 100 or so words in a picture book). Decide upon the tone and style of the text and write these down. Write down your expectations of what the illustrations will be like. While viewing the picture book think about how the illustrations have changed or added to the style of the written text. Write down how the tone has changed. As picture books are usually only 32 pages long you can easily re-read them many times. As you are re-reading the picture book, make a note of all the elements of design and how they contribute to the tone, meaning, characters, plot and themes of the picture book.

6 You might like to use a table similar to this: (...) Make a note of the elements that have similar effects and any elements that do not seem to fit in with the overall design. Compare these effects with the overall effect. You should have a list of reasons for how the picture book has been constructed to create particular effects.

Para cada uno de estos apartados formulan una serie de preguntas⁷ que han de servir para ayudar a reflexionar sobre la función de los diferentes elementos constitutivos de los libros ilustrados.

7 (1) FORMAT: És apaïsat o vertical?; FORMA: És quadrat? És rodó? És esbiaixat?... La forma està relacionada amb el contingut del llibre, amb l'argument?; MIDA: És gran? És un llibre en miniatura? És un llibre gegant?... Quin propòsit deu tenir que tingui aquesta mida?; TEXTURES: Quin tipus de paper s'ha triat per imprimir-lo? Combina textures diverses (acetat, cartoné, paper mat, de ceba, paper brillant...)? Aquestes textures tenen algun propòsit especial? Es relacionen amb el títol, amb els personatges, amb l'argument, amb la tipografia del llibre...?; ALTRES ELEMENTS: Elements en relleu. Pestanyes que s'estiren. Desplegables. Rodes que giren. ¶ (2) PARATEXTS: TÍTOL: És temàtic? És nominatiu? És misteriós? És onomatopèic? És interrogatiu? Presenta un oxímoron (contradicció)? Permet anticipar la problemàtica de la història? Quina tipografia utilitza? Quina trajectòria segueixen les lletres? Ho fan per algun motiu especial?; COBERTES: Hi ha il·lustracions? Quina relació tenen amb el títol? Quins tons utilitza? Quina sensació transmet? Quines informacions es poden inferir a partir de la informació que ens ofereix la coberta?; GUARDES: Són Il·lises? De quin color són? Aquest color té algun significat especial? Es pot relacionar amb la temàtica del llibre? Són iguals la primera i la darrera? Tenen algun dibuix o motiu relacionat amb la història que s'explicarà? Ajuden a fer alguna hipòtesi sobre el contingut de la història? La història comença a les guardes del llibre? La història acaba a les guardes del llibre? La guarda final: introdueix algun motiu que faci pensar que el final de la història es modifica?; PRESENTACIÓ, PORTADA: Reprodueixen el mateix que la coberta? Donen alguna informació més sobre la història? Permeten fer hipòtesi o anticipar algun conflicte? L'autor/a o l'il·lustrador/a han escrit alguna dedicatòria? L'acompanya algun element o il·lustració? Permeten fer alguna hipòtesi sobre el contingut de la història?; DEDICATÒRIES: L'autor/a o il·lustrador/a han escrit alguna dedicatòria? L'acompanya algun element o il·lustració?; CRÈDITS: Hi ha algun element, text o il·lustració que permeti anticipar el contingut de la història?; BIOGRAFIA: Ens afegeix alguna dada rellevant?; TIPOGRAFIA: Quin tipus de lletra s'ha escollit? La mida de les lletres és igual a tot el llibre? Hi ha canvis de mida? Amb què es relacionen? Es produeixen ondulacions, pujades, baixades,... del text? Quin color s'ha triat per escriure el text? Es manté al llarg de l'obra? Per què es deu haver triat aquest color/s? ¶ (3) IL·LUSTRACIONS: SITUACIÓ A LA PÀGINA: Són a tota plana? Estan delimitades per un marc, causant així un efecte estàtic i convidant el lector a aturar-se més temps per observar-les? Sobrepassa aquest marc? Estan centrades a la pàgina o descentrades? Es troben a les pàgines parelles o senars? A cada pàgina n'hi ha una o n'hi ha més? Com s'organitzen els diferents elements de la il·lustració? Segueixen algun ordre, un ritme? Quin efecte pretén aconseguir l'il·lustrador? Amb quina finalitat utilitza aquests recursos?; ANGULACIONS o PERSPECTIVES: Qui figura que veu el que es mostra a la il·lustració, el protagonista o el lector? El lector veu l'escena de dalt (pla picat), com si dominés la situació? El lector veu l'escena des de baix (contrapicat), se li presenta una situació que potser li pot resultar intimidatòria? Fa la sensació d'immensitat? El lector s'ho mira des de davant (pla frontal), de cara amb algun personatge amb qui es vol que creï empatia? Hi ha zooms a la imatge? Amb quina finalitat els ha introduït l'il·lustrador?; PLANS o ENQUADRAMENTS: Usa el pla general, potser amb la finalitat de mostrar el marc espacial i temporal de la narració? Fa servir el pla mitjà i el pla americà, potser per substituir la descripció d'algun personatge o detalls d'una escena? Utilitza el primer pla per copsar els sentiments d'un personatge, les expressions facials? Usa el pla detall per focalitzar l'atenció en aspectes molt concrets, que són significatius per a la història?; SEQÜÈNCIES i RITME: Les imatges s'orienten a la pàgina en el sentit de la lectura, convidant el lector a seguir un recorregut, definint moviment? Són en canvi estàtiques, amb un marc, convidant el lector a aturar-se i contemplar? Com ho aconsegueix l'autor? S'utilitza la il·lustració a doble pàgina per donar una sensació de temps dilatat? –S'utilitza una seqüència d'imatges a la mateixa pàgina per accelerar el ritme de la història? Tenen lloc diferents accions dins de la mateixa pàgina?; PROCEDIMENT TÈCNIC: Quina tècnica ha utilitzat l'il·lustrador? (guaix, aquarel·la, collage, fotografia, tècniques mixtes...)? Utilitza materials transparents o més aviat compactes? Quines sensacions transmet? Quin efecte deu voler aconseguir amb aquesta tècnica? Es tracta d'una història poètica o més aviat d'una història real? S'hauria aconseguit el mateix efecte utilitzant una altra tècnica?; ÚS DEL COLOR: Quins colors predominen al llarg de l'obra? Utilitza tons pastels? Usa colors intensos? Utilitza colors saturats? Fa servir les mateixes tonalitats al llarg de la narració? Els ambients que es recreen tenen tonalitats càlides? Són suaus? Són fosques? Les imatges són en blanc i negre? Utilitza algun color de forma simbòlica al llarg de l'obra? Quins efectes deu voler aconseguir l'il·lustrador utilitzant aquestes tonalitats? Podria aconseguir els mateixos efectes utilitzant una gamma cromàtica ben diferent? Utilitza la llum i les ombres per ressaltar algun aspecte concret, per jerarquitzar personatges? Fa un ús personal i simbòlic del color?; TIPUS D'IMATGE: Les imatges que es reprodueixen, s'assemblen a la realitat? Són figuratives (identificables amb la realitat)? Són realistes? Són hiperrealistes (amb molts detalls i molt semblant a la realitat)? S'utilitza una imatge abstracta per transmetre el missatge? L'il·lustrador ens mostra la seva particular visió de l'escena? Són imatges simplificades de la realitat, amb la finalitat d'aproximar-se més als infants (formes arrodonides, ulls grossos, figures desproporcionades...)? Les escenes que es recreen contenen imatges o altres escenes «amagades» al rerefons, que esperen ésser descoberts pel lector? ¶ (4) TEMPS: Els fets s'expliquen per ordre cronològic, tal com passen a la realitat? Es descriuen flashbacks? Transcorre molt de temps entre l'inici i el final de la narració? El pas del temps segueix el mateix ritme al llarg de la narració? Hi ha moments en què corre més o menys? ¶ (5) FINAL: La història acaba bé, té un final feliç? Acaba malament? Té un final tancat, en què la majoria de conflictes queden resolts? Té un final obert, en què no es tanquen tots els conflictes quan s'acaba la història? Té un final ambigu, que pot conduir a diferents interpretacions? Ofereix diversos finals? El final era previsible des del començament de l'obra? És un final totalment inesperat? ¶ (6) PROTAGONISTA: Quins trets distintius se'n destaquen? Com es representen aquests trets per mitjà de la il·lustració? Com evoluciona al llarg de l'obra? Se'n mantenen constants les virtuts i els defectes? Milloren? Empitjoren? El narrador mostra empatia pel protagonista?

–La base de datos *online* sobre álbum *Picture Book Database*⁸ informa que «*We developed a typology to organize picture books into categories specific to the format, tracking data for over 40 fields. We strive to obtain as much information about each title in our database as possible. The database is an always-growing-ever-changing type of service. When additional information is discovered, existing records are updated*». He aquí las categorías que considera:

AGE RANGE (1)	APPLICATION (2)	ARTISTIC MEDIUM (3)	ARTISTIC STYLE (4)	AUTHOR (writer)
AWARDS	CATEGORY (5)	CHARACTER EDUCATION (6)	CHARACTERS	CONTENTS (if applicable)
CURRICULUM CONNECTIONS (7)	DESIGNER	DATE	FORMAT	GENRE (8)
ILLUSTRATOR	ILLUSTRATION NOTES	IMPRINT	LITERACY TIES (9)	LITERACY DEVICES (10)
MATCH CONNECTIONS	NARRATIVE FORMAT	NOTES	ORIGINAL TITLE	ORIGINAL LANGUAGE
ORIGINAL PUBLISHER	ORIGIN (place of publication)	POETIC FORMS	PUBLISHER	SERIES (11)
SUBJECTS (12)	SUMMARY	THEME (13)	TRANSLATOR	WORD COUNT

8 (1) AGE RANGE: 0-4 = babies, toddlers and preschoolers; 4-6 = preschool and kindergarten students; 5-10 kindergarten through grade 4; Older Readers = elementary, middle and high school students. Can be interpretes as «all ages». Content in picture books is often sophisticated. (2) APPLICATION: ideas for use and/or additional information. (3) ARTISTIC MEDIUM: medium refers to the type of material used to make the artwork, technique is the way a medium is applied: Acrylics; Chalk; Charcoal; Collage; Colored pencils; Crayons; Gouache; Ink; Oils; Pastels; Scratchboard; Tempera, Water-colors; Many more. (4) ARTISTIC STYLE: Abstract Expressionism; Cartoon Style; Folk Art; Graphic; Impressionism; Naive; Representational; Retro Style; Romanticism; Stylized; Surrealism. (5) CATEGORY: Illustrated; Informational Picture Book; Picture Book; Picture Storybook; Traditional Literature; Verse. (6) CHARACTER EDUCATION: Acceptance (understanding); Caring; Citizenship (community); Compassion; Conduct of Life; Contentment; Cooperation; Courage; Courtesy; Discernment; Empathy; Fairness; Forgiveness; Fortitude; Generosity; Gratitude; Helpfulness; Honesty; Hope; Humility; Initiative (effort); Integrity; Justice; Kindness; Loyalty; Patience; Perseverance; Prudence; Resourcefulness; Respect; Responsibility; Self-acceptance; Self-actualization; Self-confidence; Self-discipline; Self-esteem; Self-perception; Self-reliance; Self-respect; Self-sacrifice; Tolerance. (7) CURRICULUM CONNECTIONS: Arts Education (including Performing Arts); Economics; Health and Wellness; Language Arts; Mathematics; Music; Science; Social Sciences. (8) GENRE: genres associated with their categories: Illustrated (Adaptations; Beggining readers; Graphic novels; Narrative poetry); Informational Picture Book (Biographies); Picture Book (Concept books; Wordless/almost books; Stories in rhyme); Picture Storybook (Historical fiction; Realistic fiction); Traditional Literature (Folktales; Fairy tales; Fractured tales, etc.); Verse (Poetry; Lullabies; Nursery rhymes). (9) LITERACY TIES: Audience participation; Cause and effect; Chain or Circular; Chronological pattern; Compare and contrast; Conflict resolution; Critical thinking; Decision making; Drawing conclusions; Interlocking patterns; Letter knowledge; Main idea; Multiple narratives; Parallel story; Phonological awareness; Predictable pattern; Question and answer; Repetition; Rhytm and rhyme; Sequence; Story elements; Story-within-a-story; Summarizing; Wordplay. (10) LITERACY DEVICES: techniques or methods used by authors to enliven or inform their prose. They are identifiable conventions or structures employed in literature and storytelling: Allegory; Alliteration; Allusion; Ambiguity; Analogy; Anecdote; Antihero; Ambiguity; Aphorism; Aptronym; Archetype; Cliché; Colloquialism; Connotation; Counterpoint; Dialogue balloons; Flashback; Flash forward; Foreshadowing; Hyperbole; Idiom; Imagery; Inference; Irony; Metafiction; Metaphor; Motif; Onomatopoeia; Oxymoron; Paradox; Parallelism; Parody; Personification; Poetic justice; Point of view; Portman-teau; Postmodern; Pun; Revus; Satire; Serendipity; Simile; Stereotype; Symbolism; Understament. (11) SERIES: official series name and not an official name (character). (12) SUBJECTS: more specific and particular than themes. The database has over 3000 subjects, including many designed to help to find books with special attributes, such as: Alphabet books; Based on actual events; Celebrity authors; Folk literature variants; Movie adaptations; Recipes; Wants and needs, etc. (13) THEME: to expand content description: Adventure; Animal (not anthropomorphic); Emotions (feelings); Environmental; Humorous; Intergenerational; Interpersonal; Multicultural (both fiction and biography); Religious; Spooky (sacryl); Sports (both fiction and biography); Transportation. ¶ En el momento de la consulta la base de datos contaba con 24.605 «picture books». Consultado en noviembre 2013: <http://www.picturebookdatabase.com/help/literary-devices.html>

3.2 | UNA GUÍA PARA LOS ÁLBUMES SIN-PALABRAS

Explicar un «país» de forma lineal es una tarea compleja. Separar los diferentes elementos, ordenarlos y desarrollarlos isotópicamente conlleva muchas dificultades. Estos problemas también los han tenido otros estudios sobre álbum y cómic similares al nuestro. En este sentido, las palabras de Miguel Ángel MURO (2004:166) en su *Análisis e interpretación del cómic* serían perfectamente aplicable a nuestro estudio: «las tipologías se plantean como clasificaciones efectuadas con criterios (por lo general, formales y funcionales) percibibles y manejables, que sirven para distinguir los componentes de algo)» (...) «la función del análisis es mostrar separados, para su mejor comprensión componentes que se encuentran naturalmente unidos en el mismo enunciado, tan trabados o solidarios, en ocasiones, que se hace difícil distinguirlos».

A la dificultad de desgranar los diferentes elementos, se suma el problema de ordenarlos para su presentación. En algunos estudios sobre álbum y cómic pueden apreciarse las dificultades de los autores para no ofrecer la información reiteradamente. Teniendo presente que la mayoría de los elementos descritos en este capítulo no necesitan estar conectados con una línea discursiva, hemos tanteado muchas ordenaciones para su presentación. Nos planteamos, por ejemplo, hacerlo desde una visión exterior del objeto hacia el interior (*zoom-in*), es decir, desde los aspectos materiales generales del libro hasta la particularidad de los álbumes sin-palabras. Este sistema, conllevaría tratar en primer lugar los aspectos comunes a otras modalidades de libro, temas que, aún siendo importantes, no son representativos de los álbumes sin-palabras. También valoramos la posibilidad de hacerlo desde la peculiaridad de los álbumes sin-palabras hacia lo común (*zoom-out*). Cualquiera de las dos posibilidades ofrecía ventajas y desventajas.

Finalmente nos hemos decantado por presentar la información a partir de la organización de la ficha de análisis. Hay que tener presente que, al ser nosotros mismos los diseñadores de la ficha, la hemos confeccionado teniendo en cuenta tanto la coherencia interna del instrumento, como la comprensión del documento que debía describirla. Se trata de una ordenación práctica que permite entender mejor el funcionamiento de este instrumento y facilita, por ejemplo, que el lector pueda analizar una obra apoyándose en la información ofrecida en la «Guía de Viaje del Álbum Sin-Palabras».

El orden de la ficha es el siguiente: en la franja superior hay un primer bloque sobre los peritextos de la obra; seguido de un resumen del argumento de unas 100 palabras; debajo hay un segundo bloque con los aspectos narrativos referentes a la historia y al discurso; un tercer bloque trata de los aspectos formales, tanto del libro como de la imagen; un cuarto bloque está dedicado a las vías comunicativas aunando de este modo aspectos de contenido y formales. En la parte inferior de la ficha aparece la fórmula⁹ descriptivo-narrativa que recoge sintéticamente algunos datos ya presentados en forma de texto. En el margen inferior izquierdo hay un espacio reservado para las imágenes de la cubierta anterior y de una doble página interior significativa, y en el margen inferior derecho aparecen algunos gráficos que resumen información relevante dada previamente por escrito.

De todos modos, el lector de esta guía es libre de leerla de un modo no lineal y saltar por los apartados según su conveniencia. Tanto si se lee de manera ordenada como si no, hemos insertado numerosos esquemas que, junto a la compaginación del texto en sangrías, ayudan a visualizar la estructura de la información. A modo de los menús desplegables de las páginas *web*, los cuadros se van desplegando a lo largo de los distintos apartados, por lo que puede apreciarse la estructura de un rápido vistazo.

La tercera dificultad hace referencia a la extensión en la explicación de cada apartado. Es habitual que las secciones de las guías turísticas no sean isotópicas. Dependiendo de distintos factores e intereses (tamaño, popularidad, relevancia...) se suele dar diferente atención a cada uno de los enclaves. Nuestra

9 Sobre la fórmula, cabe decir que para interpretarla y confeccionarla habrán de conocerse las abreviaturas situadas junto a algunos de los ítems explicados en este capítulo y en el anterior.

guía, como la mayoría, tampoco está construida uniformemente. En ella nos explayamos en los emplazamientos que consideramos más turísticos, pero también en aquellos menos visitados e incluso desconocidos, pasando rápidamente por los lugares comunes que pueden ser de poco interés. Aunque algunos sean tratados de forma muy superficial, hemos preferido incluirlos ya que no queríamos pasar por alto ningún elemento constituyente del álbum, por insignificante que pudiera parecer. Por otra parte, hemos preferido no extendernos en cada uno de los apartados porque, si lo hiciéramos, podría perderse la perspectiva global que deseamos ofrecer. Por ello, describimos los elementos sintéticamente, procurando que nuestras explicaciones sean lo más claras y concisas posibles.

Respecto a las categorías de análisis, adoptamos aquellas que pueden sernos de utilidad, y adaptamos o creamos aquellas que necesitamos¹⁰. Para la mejor comprensión de las categorías las ejemplificamos con álbumes sin-palabras representativos. En alguna ocasión, también nos nutrimos de ejemplos tomados entre los álbumes casi-sin-palabras¹¹. Cualquiera de los elementos tratados pueden estar al servicio de la narración. En este sentido y siempre que es posible, ilustramos los diferentes temas con ejemplos expresivos y narrativos.

Aquí, como en el resto de capítulos de la tesis, también hemos aligerado el cuerpo del texto utilizando numerosas notas a pie de página. En ellas, pueden encontrarse explicaciones adicionales, traducciones, ampliaciones, preguntas para la reflexión y, en muchas ocasiones, referencias a otros libros sin-palabras de «países vecinos» (falsos-sin-palabras) y de «territorios más lejanos» (cómic, imagiarios, libros-juego y flipbooks).

He aquí el cuadro resumen de este apartado:

3.2.1 PERITEXTOS P	3.2.2 ASPECTOS NARRATIVOS H / D	3.2.3 ASPECTOS FORMALES L / I	3.2.4 VÍAS COMUNICATIVAS V	3.2.5 FÓRMULA DESCRIPTIVO- NARRATIVA
TÍTULO CRÉDITOS AUTOR AÑO DE EDICIÓN LUGAR, EDIT., COL. IDIOMA ISBN COMENTARIOS INSTRUC. DE JUEGO	H historia GÉNERO TRAMA MATERIA PERSONAJE ESPACIO TIEMPO D discurso ESCENAS TRANSICIÓN ESCENAS ESTRUCT. NARRATIVA	L libro FORMA MEDIDAS ENCUADERNACIÓN PAPEL DISEÑO DE PÁGINA TINTAS PARTES DEL LIBRO I imagen ESTILO GRÁFICO TÉCNICA MOTIVO GRÁFICO ELEMENTOS LENG. VISUAL TIPOGRAFÍA INTERICONICIDAD	INTROSPECTIVA DOCUMENTAL EMOTIVA FORMAL	

10 En las dos clasificaciones adoptadas y adaptadas señalamos su fuente. Cuando ésta no consta, se entiende que son las que universalmente se utilizan o las hemos creado nosotros.

11 En estos casos lo indicamos en el texto.

He aquí un ejemplo de ficha con los datos de *Korokoro*, de Emilie VAST (2009 [2007]):

AUTOR GUIÓN

AUTOR IMAGEN

AÑO

TÍTULO

EDITORIAL, COL.

IDIOMA

VAST, Emilie

VAST, Emilie

(2009) [2007]

Korokoro [*Korokoro*]

[s.l.]: Barbara Fiore

(ES) [JA]

ISBN

978-84-936778-3-1

CÓDIGO BARRAS

normal

Un erizo cae rodando desde una rama de un castaño. En su rodar atraviesa diferentes parajes en los que se encuentra con otros animales (hormigas, peces, un ave acuática, renacuajos, un conejo, un búho, un pájaro, una ardilla, una araña, una mantis religiosa, un topo, un pato, un gusano y un ratón). Con cada encuentro y, generalmente en cada doble página, se le engancha en sus púas flores, hojas, semillas y frutos (hasta 12 elementos distintos). Al final, un ratón ayuda al protagonista a salir de la castaña en la que había quedado atrapado. Por lo que se descubre que el «erizo» era, realmente, un ratón.

TÍTULO

CRÉDITOS

COMENTARIOS

INST. JUEGO

función: **temático, seductora** | ubicación: **habitual** | traducción: **respetado** | sujeto: –

núm. autores: **1** | editorial: **mixta** | colección: – | nombre colección: –

autor: – | editorial: – | obra: –

–

MODALIDAD

GÉNERO

TRAMA

MATERIAS

álbum | tipo según palabras: **sin-palabras** | núm. historias: **1**

ficción, original | **aventuras**

verosimilitud: **inverosímil** | tipo de conflicto: **acción (trayecto) + ambigüedad**

erizo + ratón + animales + plantas + ayuda

PERSONAJE

ESPACIO

TIEMPO

naturaleza: **animal + animal humanizado** | género: – | edad: – | complejidad: **plano**

núm. protagonistas: **1** | voz: **silencioso (animal)**

verosimilitud: **verosímil** | representación: – | variabilidad: **fragmentado** | presentación: –

período histórico: **indeterminado** | duración historia: **aproximada (horas)**

ESCENAS

TRANSICIÓN

EST. NARRATIVA

fragmentación: **irregular** | nivel de fragmentación: **36esc/22pal=1,6** | delimitación: **a sangre**

punto de vista: **objetivo** | encuadre: **variabilidad significativa** | ángulo de visión: **variable**

AC 97,1% + TE 2,8%

compleja acumulación | orden: **cronológico** | núm.: **1** | dirección: **unidireccional occidental**

final: **cerrado inesperado**

FORMA

MEDIDAS

ENCUADERNACIÓN

PAPEL

DISEÑO PÁGINAS

TINTAS

PARTES DEL LIBRO

cuadrado

C 14,8 x 14,8 | **pequeño**

acordeón

especial (alto gramaje)

–

3T (significativas) | **BK + BN + GD**

envase | **faja**

ESTILO GRÁFICO

TÉCNICA

LENGUAJE VISUAL

TIPOGRAFÍA

INTERICONICIDAD

personajes: **sintético** | espacio: **sintético**

digital vectorial

color + ritmo

título: **expresiva** | TXT: –

autor: – | naturaleza: – | amplitud: – | rescate: –

VÍA COMUNICATIVA

forma: **formal (señalética)** | contenido: **documental + formal (ingeniosa)**

FÓRMULA

F(lisBLØ TXTpor) + En(ilu obj) + 1Pal(ilu per TXTpor) + 1dPal(5esc) + 1dPal(4esc) + 1dPal(3esc) + 1dPal(2esc) + 1dPal(3esc) + 1Pal(2esc) + 1dPal(4esc) + 1dPal(4esc) + 1dPal(4esc) + 5Pal + 1Pal(ilu obj TXT cred ded) + En(ilu per) + F(lisØ TXTcred)

188

3.2.1 | PERITEXTOS

Los peritextos son aquellos textos entorno a la obra, ubicados dentro del libro, que son producidos, principalmente, por el editor. Hay peritextos imprescindibles, como el título y los créditos; y otros prescindibles, como el resumen del argumento, críticas, consejos de lectura... ¶ En la ficha constan los peritextos en la referencia bibliográfica, en los respectivos apartados, y también en la fórmula descriptivo-narrativa. ¶ He aquí el cuadro resumen de esta sección:

P1 TÍTULO	P2 CRÉDITOS	P3 COMENTARIOS	P4 INSTRUCCIONES DE JUEGO
función	AUTOR	AUTOR	
IDENTIFICADORA	AUTOR TEXTO	BIOGRAFÍA	
DESIGNATIVA	GUIONISTA	LIBROS DEL MISMO AUTOR	
TEMÁTICO	ADAPTADOR	EDITORIAL	
REMÁTICO	RECREADOR	INFORMACIÓN EDITORIAL	
MIXTO	TRADUCTOR	INFORMACIÓN COLECCIÓN	
SEDUCTORA	AUTOR IMAGEN	OTROS LIBROS EDITORIAL	
ubicación	AÑO DE PUBLICACIÓN	OBRA	
HABITUAL	LUGAR DE EDICIÓN	contenido	
INUSUAL	NOMBRE EDITORIAL	PERSONAJES	
traducción	MIXTA	ARGUMENTO	
RESPETADO	ESPECIALIZADA	TEMA	
TRANSGREDIDO	COLECCIÓN, NÚMERO	forma	
	según palabras álbum	MÚLTIPLES HISTORIAS	
sujeto	MIXTA	texto	
AUTOR	ESPECIALIZADA	SIN-PALABRAS	
LECTOR	nombre de la colección	UBICACIÓN TEXTO	
	EDAD	opinión	
	PROTAGONISTA	CRÍTICA	
	AUSENCIA PALABRAS	PREMIO	
	ACTIVIDAD LECTORA	proceso de creación	
IDIOMA		CONTEXTO	
ISBN		ORIGEN	
		PROCESO CREATIVO	
		TÉCNICA	
		receptor	
		EDAD	
		RECEPCIÓN LECTORA	
		USO	

189

P1 | TÍTULO

Tradicionalmente se ha considerado el título como un peritexto (GENETTE, 2006 [1987]). Aceptando esta premisa, en los álbumes sin-palabras «puros» el título sería el peritexto más importante, ya que es la única fuente textual de información. Ya hemos comentado la afirmación de que, quizás, no existan «álbumes sin-palabras» porque todos tienen al menos las palabras del título¹². De hecho, habría que preguntarse si en los álbumes sin-palabras o casi-sin-palabras el título debería considerarse un peritexto o un texto que forma parte de la narrativa¹³. ¶ Especialistas en álbum coinciden en señalar la influencia del título en la recepción lectora de los álbumes sin-palabras diciendo que afectan en la manera en que serán leídos ya que son el único texto en todo el libro¹⁴. Ya hemos comentado que el título influye en la actitud del lector frente al libro y, según el título, una misma obra podría considerarse un imagiario, un libro-juego o un álbum. ¶ Por todas estas razones hemos decidido separar el título del resto de los créditos del libro. ¶ En la ficha indicamos el título de la obra del siguiente modo:

Título de la obra ¶ En cursiva y negrita el título de publicación de la obra consultada.

[*Título de la obra original*] ¶ En el caso en que la obra sea una traducción, entre claudator y en cursiva aparece el título original.

—He aquí el cuadro resumen de este apartado:

función	ubicación	traducción	sujeto
IDENTIFICADORA	HABITUAL	RESPETADO	AUTOR
DESIGNATIVA	INUSUAL	TRANSGREDIDO	LECTOR
TEMÁTICO			
REMÁTICO			
MIXTO			
SEDUCTORA			

- En referencia a la función¹⁵ del título:

—Gérard GENETTE, en *Umbrales* (2006:69-70 [1987]), cita a Charles GRIVEL (1973: 166-

12 Valga como ejemplo el comentario de Judith GRAHAM (1998:38) respecto al largo título *How Santa Claus had a Long and Difficult Journey Delivering his Presents*, de Fernando KRAHN (1971), que lo «descalificaría» como libro sin-palabras.

13 Respecto a este tema, Sandra BECKETT (2012:117) manifiesta que «*if the title is considered a paratextual element, it is certainly the most important and the most intimately linked to the text itself*». Pero esta afirmación podría ampliarse a todos los álbumes, tengan o no palabras. ¶ Ya Perry NODELMANN (1988:103) enunciaba que, en los álbumes, el proveedor de contexto más importante es el título. Por ello, podríamos decir que, siendo el título el único texto de un álbum sin-palabras *puro*, éste se convertiría en el contextualizador por excelencia.

14 Por ejemplo, BECKETT (2012:117) afirma que el título «*offers an invaluable decoding tool for readers. In some cases, it may provide the only key to unlocking the story, while in less ambiguous narratives, it may merely corroborate the reader's interpretation of the pictures*». De todos modos, haría falta un estudio que evaluara la verdadera contribución del título en la recepción de un álbum sin-palabras. Evelyn ARIZPE (2011) comenta la anécdota de un niño de 5 años que al leer el álbum csp (ii) *The Red Book*, de Barbara LEHMAN (2004), creyó que debía buscar en el libro algo rojo, por lo que se dedicó a señalar todo aquello que era de este color ignorando por completo la historia.

15 Maria NIKOLAJEVA y Carole SCOTT (2006:242-245 (2001)) advierten que los títulos de los álbumes no difieren de las novelas en su función general. Nosotros añadimos que los de los álbumes sin-palabras, tampoco. Por esta razón partimos del estudio de Gérard GENETTE *Umbrales* (2006 [1987]) para repasar las funciones de los títulos en los álbumes sp.

181) cuando desglosa tres¹⁶ funciones de los títulos:

IDENTIFICADORA	DESIGNATIVA	SEDUCTORA
	TEMÁTICO REMÁTICO MIXTO	

función identificadora ¶ Es la función más importante. Tiene un uso meramente práctico y es necesario para que editores, críticos, bibliotecarios y público en general puedan referirse al libro. Éste es un dato indispensable en los procesos comerciales, de catalogación y de mediación de las obras. Hasta el momento no hemos encontrado ningún álbum sin-palabras ni casi-sin-palabras que no tuviera título¹⁷.

función designativa ¶ GENETTE (2006: 69-70 [1987]) rebautiza los dos tipos de títulos de Leo H. HOEK (subjetales y objetuales) y los amplía a tres:

TEMÁTICO	REMÁTICO	MIXTO
----------	----------	-------

temático ¶ Describen el contenido del texto, respondiendo a la fórmula «este libro habla de...»¹⁸. La descripción siempre será parcial y la relación entre título y texto puede ser ambigua y abierta a la interpretación. ¶ Son los más habituales en la literatura infantil y juvenil. En palabras de Gemma LLUCH (1998:86-90) «*la Literatura Infantil i Juvenil utilitza majoritàriament els títols construïts a partir del tema o del protagonista central de l'obra, que esdevenen una clau interpretativa del text, una informació important sobre com enfocar-ne la lectura*». ¶ En el ámbito de los álbumes sin-palabras también son los más usados. La variedad encontrada nos indica que los títulos de los álbumes sin-palabras no son más explícitos que los álbumes que sí las tienen. ¶ Estos títulos pueden acotar el tema, como *Vacaciones*, de Helen OXENBURY (2008 (1982) [1982]); señalar un elemento importante de la historia, como *Les chatouilles*, de Christian BRUEL y Anne BOZELLE (2012 (1980)); presentar a los protagonistas, como en *Un niño, un perro y una rana*, de Mercer MAYER (2008 [1967]); e incluso dar un nombre propio, como *L'ombre d'Igor*, de Juliette BINET (2009). ¶ Podría suponerse, que un álbum sin-palabras utilizaría el título, ya que es el único texto del libro, para presentar el nombre propio de los protagonistas de la historia, pero no siempre es así. Algunos títulos en los que el nombre propio está solo son: *Edmond*, de Juliette BINET (2007); *Trucas*, de Juan GEDOVIVUS (1997); *Monsieur Vadelavant*, de Philippe ROUX (2004); *Caperucita Roja*, de Pedro PERLES (2010) y *Caperucita Roja*, de Adolfo SERRA (2011). ¶ Encontramos también nombres propios acompañados de un complemento o frase explicativa, como *Pip i el color vermell*, de Ricardo ALCÁNTARA y GUSTI (1987) o *El coratge de Sant Jordi*, de Xavier BLANCH y Mikel VALVERDE (2002). ¶ También hemos podido identificar los llamados «*títulos dobles*» (GENETTE, 2006:75 [1987])

16 1 IDENTIFICADORA: identifica la obra. 2: DESIGNATIVA: trata del contenido de la obra. 3: SEDUCTORA: pone de relieve la obra. GENETTE objeta que de estas tres funciones solo la primera es obligatoria, ya que el título podría no designar el contenido y ser simplemente un número. Además, recuerda que muchos libros comparten el título. Respecto a la segunda función (dar cuenta del contenido) arguye que la relación entre ambos puede ser muy directa, pero también simbólica. Respecto a la tercera función, señala el carácter subjetivo de la seducción de un título. ¶ Miguel Ángel MURO (2004:219) señala estas funciones con estos nombres: identificación de la obra, tematización y estimulante de la lectura.

17 OTROS LIBROS SP: hemos localizado algunos IMAGIARIOS que no lo tienen, pero son casos excepcionales, puesto que se trata de productos editoriales y no de obras de autor.

18 Las cinco preguntas a las que podría responder el título son: 1 ¿Quién?: en referencia al protagonista, su nombre, naturaleza, estatus, carácter y especificidad; 2 ¿Qué?: en referencia a la acción; 3 ¿Dónde?: respecto al lugar; 4 ¿Cuándo?: respecto al tiempo; 5 ¿Cómo?: en referencia al modo.

en referencia a que son doblemente temáticos y que funcionan según la fórmula: en el título el nombre del héroe y en el subtítulo la indicación del tema. Es el caso de *Pau i Pepa. Festa Major*, de Montserrat GINESTA y Marta BALAGUER (1990); y *Sasha y Oli. De viaje*, de Katherine LODGE (2007 [2007]). ¶ En pocas ocasiones el título tiene una relación irónica con el contenido del libro. *La cerise*, de Olivier CHARPENTIER (2006), sería una excepción ya que el título centra la atención en un elemento que resultará irrelevante después de la lectura.

remático ¶ Títulos que ponen de relieve la naturaleza objetual del libro, se centran en la forma, son genéricos, son del tipo «este libro es...». Son escasos en la literatura infantil y juvenil y lo mismo sucede con los álbumes sin-palabras. ¶ *The Silent Book*, de Yae HAGA (2005); *X. Una storia senza parole*, de Niccolò ANGELI (2005), y la compilación de dos álbumes de Iela MARI (2006) bajo el título *Historias sin fin*, serían ejemplos. Cabe destacar que los dos primeros libros hacen notar la ausencia de palabras.

mixto ¶ Títulos que mezclan información sobre la forma y el contenido. No son muy habituales en el ámbito de los álbumes sin-palabras. ¶ Lo son *Friends in Nature. Fun for children*, de Katsumi KOMAGATA (1992); y también *In diesem Buch steckt eine Maus*¹⁹, de Monique FELIX (1980 [1980]).

función seductora ¶ Compartimos la opinión de GENETTE cuando declina comentar la función seductora de los títulos por implicar demasiada subjetividad. La mayoría de los títulos de los álbumes sin-palabras siguen la receta que puede ser la base de la función seductora: «*Un buen título dirá lo suficiente para excitar la curiosidad, y lo suficientemente poco para no saturarla*» (GENETTE, 2006:81 [1987]). La mayoría de álbumes sin-palabras tienen títulos poco explicativos. Ciertamente es que pueden orientar y contextualizar la lectura dando claves para la interpretación, pero exceptuando el ya mencionado *In diesem Buch steckt eine Maus*, de Monique FELIX (1980 [1980]), y alguno más, podría decirse que, en general, son poco esclarecedores. La ausencia de información provoca curiosidad y por tanto, atrae al lector. ¿Quién duda de que *Tels quels* de Juliette BINET (2008), y *Oeil pour oeil*, de Nicolas BIANCO-LEVRIN (2003), no incitan a la lectura? ¶ Para ilustrar esta función, podría citarse *Krochnouk Karapatack*, de Julien MARTINIÉRE (2006), y *Korokoro*, de Emilie VAST (2009 [2007]), por ser títulos muy enigmáticos y, en consecuencia, atractivos. Si nos centramos en el segundo ejemplo, el lector puede creer que se trata del nombre propio del «erizo» protagonista. Aquellos que sepan japonés leerán «rodar», un verbo que sintetiza a la perfección la aventura de este pequeño animal. Este ejemplo demuestra que el lector interpreta las claves que ofrecen los autores de los álbumes según su bagaje personal. Y, por supuesto, su bagaje personal influirá también en el efecto connotativo del título (GENETTE, 2006:79 [1987]).

- En referencia a la ubicación del título:

HABITUAL	INUSUAL
----------	---------

habitual ¶ Sobrecubierta, cubierta anterior, portada y lomo son los emplazamientos frecuentes, «casi obligatorios», del título.

inusual ¶ Hay ocasiones en que los títulos no aparecen en los emplazamientos habituales, «forzando» una lectura totalmente visual de la historia ya que el lector debe afrontar la

narración visual sin conocer previamente el título de la misma. ¶ En los álbumes de la colección «*Histoire sans paroles*» de Autrement, los libros están protegidos con una funda de cartón. En el dorso de ese contenedor está impreso el título, el nombre de los autores, la casa editorial y el nombre de la colección. La cubierta del libro no tiene texto alguno. Por ello, cuando se retira la funda, el libro queda liberado de todo texto. Esta sería una brillante idea para promover una lectura sin-palabras «real», si no fuera porque al abrir el libro, en la portada encontramos esa información que se había eliminado de la cubierta anterior. Las ediciones en otros idiomas de algunos de estos libros prescinden de la funda e imprimen el título en la cubierta, como es el caso de la versión en castellano *Ladrón de gallinas*, de Béatrice RODRIGUEZ (2009 [2005]). ¶ Cabe destacar la colección de libros «*Sense mots*» de la editorial catalana La Galera, en cuyas cubiertas anteriores no aparecen ni título ni autor, solo la casa editorial y el nombre de la colección, que da una pista al lector de la razón de la ausencia de palabras. Al hallarse toda la información en la cubierta posterior, incluso los créditos, se potencia una lectura narrativa «pura» de las imágenes, sin influencia de ninguna palabra. Solo cuando el lector acaba la lectura totalmente visual, puede reafirmar o reconsiderar su interpretación gracias a esta información textual. Probablemente este hallazgo provocará una relectura del libro. ¶ Otro ejemplo en el que el título está escondido es *Un día en la playa*, de Bernardo CARVAHLO (2010 [2008]). Éste es un caso excepcional ya que el único lugar donde puede leerse el título es en el lomo. De hecho, el título solo aparece una vez más y en su versión original, en la página de créditos al final del libro. Gracias a estos desplazamientos, el autor ha conseguido construir una narración enteramente visual. El título, «obligatorio» en los procesos editoriales, desempeña aquí solamente una función práctica de identificación del libro. Además, en este caso, se trata de un título poco significativo y poco aporta al lector. Por ello, es una lástima que, en la cubierta posterior, un comentario del editor explique «demasiado» el contenido del mismo. ¶ La ausencia de título en la cubierta puede ser una estrategia para llamar la atención cuando el libro está expuesto en los puntos de venta. Este podría ser el caso del álbum casi-sin-palabras (ii) *The Red Book*, de Barbara LEHMAN (2004), en que no aparece el título en la sobrecubierta. Éste está grabado en seco en la cubierta, y puede leerse en el lomo.

- En referencia a la traducción del título:

RESPETADO	ALTERADO
-----------	----------

respetado ¶ Habitualmente, cuando los títulos se adaptan a la nueva lengua, respetan el original. ¶ *Secret of Love*, de Sarah BURG (2006), traducido al catalán por *El secret d'estimar* (2009 [2006]) sería un ejemplo.

alterado²⁰ ¶ La traducción del título ha sufrido alteraciones significativas. ¶ A veces se trata de una ligera variación, como *Cena da rua*, traducido por *De noche en la calle*, de Ángela LAGO (1999 [1994]). ¶ Pero, a veces es mayor, como *Trois chats*, de Anne BROUILLARD (1990), que en la versión alemana recibe el título de *Flum, Flo und Pascha*²¹ (1992 [1990]). ¶ *Chiuso per ferie*, de Maja CELIJA (2006), además de sufrir un cambio en la imagen de

¹⁹ Traducción: «En este libro hay un ratón atrapado». ¶ Originariamente publicado en francés con el título: *Histoire d'une petite souris qui était enfermée dans un livre*.

²⁰ ÁLBUM FSP: el ratoncito de la serie de libros de Hanne TÜRK es bautizado como Philipp en alemán, Alex en castellano, Àlex en catalán y Max en inglés. La serie a su vez recibe los nombres: «*Philipp die Maus*», «*La biblioteca de Alex*», «*La biblioteca de l'Àlex*» y «*Max the Mouse*». ¶ OTROS LIBROS SP: IMAGIARIO: *Sasha and Olly Get busy*, de Katherine LODGE ha sido traducido como *Sasha y Oli. A jugar* (2007 [2007]). Este título condiciona al lector que interpretará como juegos las actividades que realizan la osita panda y la jirafa protagonistas de esta serie. Así, tocar un instrumento musical, disfrazarse, pintar, cocinar y leer se interpretarán como «juegos».

²¹ Traducción: «*Flum, Flo y Pascha*».

cubierta, ha sido traducido al francés como *Les grandes vacances* (2006 [2006]). En nuestra opinión este cambio perjudica la obra porque avanza demasiada información. ¶ *Loup noir*, de Antoine GUILLOPPÉ (2004), también ha padecido una modificación considerable al ser traducido como *One Scary Night* (2005 [2004]). Este relato narra cómo un joven atraviesa el bosque en una fría noche de invierno. Cuando empieza a nevar acelera el paso. Unos extraños gruñidos le hacen huir despavorido del que cree que es su perseguidor. Pero en este relato las apariencias engañan. El título inglés provoca una predisposición en el lector avisándole de que se afrontará a una narración terrorífica. Se destapa el juego ambiguo en el que se basa la obra. *Loup noir*, en cambio, es neutro y más adecuado al final sorprendente que nos depara esta historia. El autor nos confesó en una conversación informal que no se le había consultado del cambio de título²². ¶ En la serie de álbumes casi-sin-palabras (ii) sobre los viajes de ANNO, las versiones castellana y catalana respetan los títulos originales (solo se indica el número del viaje I, II, III, IV), en cambio, en inglés, el título informa por dónde viaja el jinete: *El viatge d'Anno IV* (1983 [1982]) = *Anno's USA*, *El viatge d'Anno III* (1982 [1981]) = *Anno's Britain*. De este modo se pierde el «juego» de descubrir dónde transcurre la acción. ¶ También es excesivamente explícita la traducción alemana del álbum-casi-sin-palabras *Zoom den Hut*²³ del álbum *Alt vi ikke vet*²⁴, de Kristin ROSKIFTE (2003).

- En referencia al sujeto:

AUTOR	LECTOR
-------	--------

autor ¶ En el título de la obra aparece el nombre del autor. ¶ Los álbumes casi-sin-palabras (ii) de la serie de Susanne Rotraud BERNER, que en su edición original incluye el nombre completo de la autora: p.e. *Rotraut Susanne Berners Winter-Wimmelbuch*²⁵, y que en su edición castellana se ha traducido simplemente por: *El libro del invierno*. ¶ La serie de viajes de Mitsumasa ANNO (1977-2009) comparten el mismo título «*El viaje de Anno*», al que se le añade el número del viaje en números romanos. ¶ *Lomp's Auto Wimmelbuch*²⁶, de Stephan LOMP (2012).

lector ¶ Títulos que apelan al lector. ¶ Los títulos de la colección «*Mirem*», ilustrados por Roser CAPDEVILA, implican una acción compartida entre el mediador y el lector de imágenes: *Mirem la festa* (2008 (1996)), *Mirem l'hipermercat* (2008 (1996)), etc. ¶ *Anem al zoo*, de Violeta DENOÛ (2008 (2004)) podría interpretarse como una invitación al lector. ¶ En el caso de algunos títulos interrogativos como *Warum?*²⁷, de Nikolai POPOV (1995), nos planteamos si también podrían apelar al lector.

22 Conversación en el *Salon du livre et de la presse jeunesse* de Montreuil, París 2 de diciembre de 2012.

23 Traducción: «*Zoom al sombrero*».

24 Traducción: «*Todo lo que no sabemos*».

25 Traducción: «*El álbum coral del invierno de Rotraud Susanne Berner*».

26 Traducción: «*El libro coral del coche de Lomp*».

27 Traducción: «*¿Por qué?*».

P2 | CRÉDITOS

Los créditos son peritextos imprescindibles. Además del título, que hemos tratado aparte, los créditos son aquella información que identifica una obra y a quienes han intervenido en su creación, edición, producción y publicación. El nombre de los autores, nombre y dirección del editor, año de publicación, número de ejemplares editados, depósito legal, etc. son textos indispensables para la identificación de un libro y suelen estar ubicados en las primeras o en las últimas páginas del mismo (en la llamada página de créditos), aunque también los hemos encontrado en las guardas o, incluso, en la cubierta posterior (como ocurre en la colección «*Sense mots*» de La Galera). ¶ En la ficha usamos la siguiente abreviatura:

créditos (**cred**)

He aquí el cuadro resumen de este apartado:

P2.1 AUTOR/ES	P2.2 AÑO EDICIÓN	P2.3 EDITORIAL y COLECCIÓN	P2.4 IDIOMA	P2.5 ISBN
AUTOR TEXTO GUIONISTA ADAPTADOR RECREADOR TRADUCTOR AUTOR IMAGEN		LUGAR DE EDICIÓN NOMBRE EDITORIAL MIXTAS ESPECIALIZADAS COLECCIÓN álbum sin/con palabras MIXTA ESPECIALIZADA nombre de la colección EDAD PROTAGONISTA AUSENCIA PALABRAS ACTIVIDAD LECTORA OTROS	CA = catalán CS = checo DE = alemán EN = inglés ES = castellano FI = finlandés FR = francés GL = gallego IT = italiano JA = japonés KO = coreano NL = neerlandés PL = polaco PT = portugués	

P2.1 | AUTOR/ES

No conocemos ningún álbum sin-palabras cuyo autor no aparezca en los créditos²⁸. A excepción de *Meine Freunde die Entchen*²⁹, firmado por el colectivo STUDIO BOOKS (1988), en todos los demás aparecen siempre los nombres de los autores. A este respecto, serían perfectamente aplicables al álbum las palabras de Miguel Ángel MURO (2004:219) cuando en el ámbito del cómic afirma que «*el nombre del autor supone responsabilidad ante la creación y, en su caso, prestigio utilizable como reclamo editorial*». ¶ Siguiendo con el paralelismo en el ámbito del cómic, Lewis TRONDHEIM y Sergio GARCÍA (2009:15 [2006]) comentan que el autor de cómic «*es a la vez guionista, dibujante, diseñador, iluminador, maquillador, modista, montador, actor y decorador*». En los álbumes sin-palabras estas funciones las suele desempeñar una sola persona que es quien concibe el guión y realiza las imágenes del libro. ¶ No valoraremos aquí si las obras realizadas por un solo autor son «mejores» o «peores» que las de autoría compartida. A este respecto son claras las posturas de Will EISNER (2003:111 [1996]) cuando afirma que «*La escritura ideal se da cuando el guionista y el dibujante son una misma persona*»; y de John NASH (en COLVIN, 1986) cuando dice que «*The best books to illustrate are those written by the illustrator - a matter between him and his artistic conscience. The next best those by defunct authors - the artist and the published only are involved. The most difficult, those written by living authors - this means either a tripartite conflict or a dangerous two to one against the illustrator*». ¶ Cuando contábamos con 150 álbumes sin-palabras pudimos constatar que solo 19 eran de autoría compartida³⁰, seis de los cuales eran obra de la contribución de tres autores. En esta colaboración las tareas suelen estar diferenciadas en: autor del guión y autor de las imágenes. ¶ El nombre de los autores, título y casa editorial suelen ubicarse en la sobrecubierta, cubierta anterior, portada y lomo. Excepciones a esta regla serían *Cinderella*, de Claudia POLIZZI y Michelle GALLUZZO (2012), en donde los nombres de los autores se encuentran en la portada, pero no en la cubierta anterior; y *El globus*, de Pia VILLARRUBIAS (1997), donde los autores solo aparecen en la cubierta posterior. ¶ Generalmente el nombre del autor del guión aparece primero y el del ilustrador después. Una excepción sería la colección «*Pau i pepa*» de Publicacions de l’Abadia de Montserrat. En la cubierta anterior las autoras aparecen en este orden: Marta BALAGUER y Montserrat GINESTA, pero en la cubierta posterior se especifica que Marta BALAGUER tiene el *copyright* «*per a les il·lustracions*» y Montse GINESTA «*per al disseny i la idea*». ¶ Hay ocasiones en que ambos autores comparten la autoría de la concepción e imágenes. Por ejemplo, en el dorso de la funda del libro en formato acordeón ¿*Un mundo? ¿Muchos mundos?*, de Gastón HAUVILLER y Roberto GATTI (2012), se especifica que «*concepto, diseño e ilustraciones*» son de los dos autores. ¶ He aquí el cuadro resumen de este apartado:

AUTOR TEXTO	AUTOR IMAGEN
GUIONISTA	
ADAPTADOR	
RECREADOR	
TRADUCTOR	

autor del guión y del texto (si lo hubiera) (**APELLIDO, Nombre (guión)**) ¶ En las narraciones en las que el canal visual es imprescindible (cómic y films) el autor suele recibir el nombre de

28 OTROS LIBROS SP: IMAGIARIO: en nuestra colección contamos con algunos catálogos fotográficos de animales de las editoriales Schwager & Steinlein y Pestalozzi y *In Haus und Hof* (1977) (trad. *En la casa y en la granja*), con ilustraciones de animales de granja, de la editorial Siebert und Engelbert.

29 Traducción: «*Mis amigos los patitos*».

30 Sin embargo, en el ámbito del cómic es habitual que se cuente con un equipo de trabajo, en palabras de Alan McKENZIE (2006:78 [2005]): «*En algunos casos, el boceto de un cómic lo puede hacer un dibujante, el dibujo a lápiz otro, y un tercer dibujante se encargaría del entintado, antes de que un cuarto colaborador, el rotulista añadiera el texto. Además, en cada una de las fases puede haber más de un dibujante implicado*». De todos modos, no sucede así en los denominados «cómic de autor».

guionista. En el mundo del álbum, por tradición, se usa la palabra «autor», aunque bien podría usarse guionista, sobre todo en los álbumes sin-palabras. ¶ En la colección «*Sense Mots*» de la editorial La Galera, en la cubierta posterior, aparece el nombre de los guionistas precedidos del término «*guió*». ¶ Además del autor del texto original distinguimos:

ADAPTADOR	RECREADOR	TRADUCTOR
-----------	-----------	-----------

adaptador (adapt) ¶ En el caso de que la obra sea una adaptación añadimos después del nombre del autor la abreviatura de adaptador. ¶ Xavier BLANCH adapta la leyenda de Sant Jordi a una narración sin-palabras en *El coratge de Sant Jordi* (2002), ilustrada por Mikel VALVERDE.

recreador (recre) ¶ Añadimos después del nombre del autor la abreviatura de recreador en el caso de que la obra sea una recreación. ¶ Brinton TURKLE es el autor e ilustrador de *Deep in the Forest* (1976) un álbum casi-sin-palabras (ii) que recrea la historia de Ricitos de Oro y los tres Osos. En esta ocasión un oseño visita la cabaña de la niña en ausencia de la familia.

traductor (trad) ¶ En el caso de que la obra sea una traducción añadimos después del nombre del autor la abreviatura de traductor. ¶ La única referencia al nombre del traductor en un álbum sin-palabras de nuestra colección es *L'arbre*, de Gilles ÉDUAR (2010 [2009]), cuya traductora es Núria FONT.

autor de la imagen (APELLIDO, Nombre (ilu)) ¶ En el ámbito de los libros ilustrados y álbumes suele designarse al autor de las imágenes con el nombre de ilustrador. ¶ En el mundo del cómic se le suele denominar dibujante. Respecto a esta diferencia Will EISNER (2002:155 [1990]) indica que «*en los cómics, los dibujos son visuales. En los libros de texto, son ilustraciones. Lo visual substituye al texto... La ilustración se limita sencillamente a repetir o ampliar, a decorar o a crear una atmósfera*». Y alienta a los autores de cómic con estas palabras: «*Recuerda tu cometido como dibujante y no de ilustrador*». Nosotros preferiríamos el genérico «autor de la imagen» porque engloba las ilustraciones (sean o no dibujos) y la concepción gráfica del libro. De todos modos también nos referiremos a esta figura con el nombre de ilustrador y en la ficha utilizamos esa abreviatura.

P2.2 | AÑO DE EDICIÓN

El año de edición de un libro es una información imprescindible en la citación de las obras y de gran importancia en los estudios diacrónicos. ¶ Conocer el momento de creación ayuda a contextualizar la obra y, en el caso de una reedición o de una traducción, es relevante conocer el año de la primera edición. ¶ El año de edición lo indicamos en la referencia bibliográfica del siguiente modo:

(1111)	(2222) (1111)	(2222) [1111]
--------	---------------	---------------

(1111) ¶ Entre paréntesis el año de publicación de la obra consultada. ¶ En *El lápiz*, de Paula BOSSIO, sería: (2011) ya que se trata de una primera edición.

(2222) (1111) ¶ Si la obra es una reedición, añadimos en un segundo paréntesis el año de publicación de la primera edición. ¶ En *Les chatouilles*, de Christian BRUEL y Anne BOZELLE, sería: (2012) (1980). En la cubierta posterior se hace referencia a que se trata de una reedición con este texto: «*Une réédition de ce classique incontournable de la littérature jeunesse à mettre dans toutes les mains puisqu'il n'y a pas d'âge pour les chatouilles*».

(2222) [1111] ¶ Si la obra es una traducción, añadimos entre claudator el año de publicación de la edición original. ¶ La versión francesa de *Chalk*, de Bill THOMPSON, publicada con el título *Dessine!* para el mercado francés sería: (2011) [2010]. ¶ En el caso de que la obra consultada sea una reedición de una obra traducida, como es el caso de *Vacaciones*, de Helen OXENBURY, lo indicaríamos así: (2008) (1982) [1982].

P2.3 | LUGAR DE EDICIÓN, EDITORIAL Y COLECCIÓN

El lugar de edición y nombre de la casa editorial y de la colección (si la obra perteneciera a alguna) lo indicamos en la referencia bibliográfica del siguiente modo:

Lugar de edición: Editorial, Colección; núm

Además de en la referencia bibliográfica, hay un espacio en la ficha para ampliar información sobre la editorial y colección. ¶ He aquí el cuadro resumen de este apartado:

LUGAR DE EDICIÓN	EDITORIAL	COLECCIÓN
	MIXTA ESPECIALIZADA	álbum sin/con palabras MIXTA ESPECIALIZADA nombre de la colección EDAD PROTAGONISTA AUSENCIA PALABRAS ACTIVIDAD LECTORA OTROS

lugar de edición ¶ En el caso de que no aparezca impreso en el libro el lugar de edición de la obra y no consigamos esa información, lo indicamos con estas siglas: [s.l.]. ¶ En el caso de que consigamos esta información por otra fuente, lo indicamos entre claudator. Por ejemplo, el lugar de edición de *The night book*, de Yae HAGA (2001), de la editorial 8plus es: [Japón].

editorial ¶ Nombre de la casa editorial. ¶ En referencia al tipo de libro publicado (álbum con y sin-palabras) podríamos distinguir dos grupos:

MIXTAS	ESPECIALIZADAS
--------	----------------

mixta ¶ Editoriales con producción de álbumes con y sin-palabras. ¶ De nuestra colección, algunas editoriales españolas que publican álbumes sin-palabras son: A Buen Paso, Barbara Fiore Editora, Baula, Grupo Anaya, ItsImagical, Juventud, Kalandraka, Kókinos, La Galera, Libros del Zorro Rojo, Lóguez, Los cuatro azules y Publicacions de l'Abadia de Montserrat; del mercado latinoamericano: Babel Libros, Ekaré, Fondo de Cultura Económica y Océano Travesía; y del resto del mundo: 8plus, Aladdin Paperbacks, Babalibri, Bajazzo Verlag, Beltz Kinderbuchverlag, Carlsen Verlag, Éditions Autrement, Edizioni Corraini, Gerstenberg Verlag, Houghton Mifflin, La Joie de Lire, Middelhaue Verlag, Mijade, Moritz Verlag, One Stroke, Peter Hammer Verlag, Thierry Magnier, Sauerländer Verlag, Thieneman y Topipittori.

especializada ¶ Editoriales cuyo fondo editorial está formado exclusivamente por obras sin-palabras. ¶ Es el caso de «*Le Textuaire*», especializada en «*album graphique sans texte*», y Treseditores, en cuya página *web*³¹ puede leerse: «*Libros ilustrados para todos los públicos, sin palabras, en una lectura no lineal sino abierta a la sugerencia y a la recreación. Una lectura que pide otra lectura. Y otra más. Y otra posible lectura más*».

31 Consultado en diciembre 2012: <http://www.treseditores.com/inicio.php>

colección; núm || La mayoría de álbumes sin-palabras no forman parte de una colección³². ¶ Es excepcional que una misma editorial tenga varias colecciones de libros sin-palabras, como ocurre en La Galera que tiene tres: dos de álbum: «*Mirem*» y «*Sense mots*» y una de imagiarios³³. ¶ He aquí el esquema de este apartado:

ÁLBUM SIN/CON PALABRAS	NOMBRE DE LA COLECCIÓN
MIXTA ESPECIALIZADA	EDAD PROTAGONISTA AUSENCIA PALABRAS ACTIVIDAD LECTORA OTROS

- En referencia al tipo de libro (álbum con o sin-palabras) que forma parte de la colección:

MIXTAS	ESPECIALIZADAS
--------	----------------

mixta³⁴ || Colecciones constituidas de álbumes con y sin-palabras. ¶ «*Els teus llibres d'en Tèo*» de Editorial Planeta; «*Los especiales de A la orilla del viento*» de Fondo de Cultura Económica; «*Sopa de Libros*» del Grupo Anaya; y «*Les Albums Casterman*» de Casterman.

especializada || Colecciones constituidas exclusivamente de obras sin-palabras. ¶ La colección más prolífica de álbumes sin-palabras que conocemos es «*Histoire sans paroles*» de Éditions Autrement, con unos 23 títulos hasta el momento. En el dorso de las fundas de cartón que protegen los libros puede leerse: «*Histoire sans paroles. Pour lire avant de savoir lire. Dès 3 ans. Sans un mot, les albums de cette collection sont pourtant bel et bien à “lire”! Les personnages prennent vie et évoluent au fil des pages. L'enfant non-lecteur les suit, entre dans leur univers, y mêle son imaginaire. Les images qui se succèdent lui racontent une histoire, il découvre le plaisir de lire...*».

- En referencia al nombre de la colección:

EDAD LECTOR	PROTAGONISTA	AUSENCIA PALABRAS	ACTIVIDAD LECTORA	OTROS
-------------	--------------	-------------------	-------------------	-------

edad del lector || Nombres que hacen referencia a la edad del lector. ¶ «*Little Eyes*» de One Stroke; «*Petiteca*» de Baula; y la serie de libros de Helen OXENBURY «*Els llibres del nen petit*» en su versión catalana, «*Los libros del chiquitín*» en castellano o «*Das Baby-Bilder-Buch*»³⁵ en alemán.

protagonista || Nombres de los personajes de la serie. ¶ «*Tina-Ton*» de Juventud; y «*Pau i Pepa*» de Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

ausencia de palabras || El nombre de la colección indica que la obra no tiene palabras. ¶ «*Stories without Words*» de Enchanted Lion Books; la ya mencionada «*Histoire sans*

paroles» de Éditions Autrement; y la colección «*Sense mots*» o «*Sin palabras*» ambas de La Galera, en sus versiones catalana y castellana respectivamente. En la cubierta posterior de cuyos libros puede leerse: «*La colección Sin Palabras brinda a los más pequeños la oportunidad de leer antes de saber leer. Las secuencias de imágenes, ricas en detalles, les permiten seguir con facilidad el hilo narrativo de la historia. Una ayuda para descubrir el placer de la lectura en solitario*».

actividad lectora || El nombre hace referencia a la acción a realizar. ¶ En la cubierta posterior de los libros de la colección «*Mirem*» de La Galera puede leerse: «*Mirem és una col·lecció oberta al món dels infants. A través de les imatges, els nens i nenes poden: observar escenes de la vida de cada dia i reconèixer objectes que els són familiars, expressar el que veuen, pensen, desitgen o els suggereixen els dibuixos, exercitar l'esperit d'observació i comparar les imatges amb el seu entorn real, recordar situacions que han viscut o imaginat, inventar històries, dibuixar ells mateixos...*».

otros || Nombres que no pueden clasificarse en las casillas anteriores. ¶ En la cubierta posterior de los libros de la colección «*Bombolles*» de La Galera puede leerse: «*Bombolles és una col·lecció de contes d'imatges sense text amb un fil argumental que l'infant ha de descobrir. L'objectiu d'aquesta col·lecció és que els nens i nenes, enduts pel gust de mirar i remirar, descobreixin gradualment la trama del conte i a poc a poc també facin seus tots els personatges. La descoberta, però, ha d'anar més enllà del simple coneixement del fil de la història; pretenem que els lectors arribin a entendre allò que pensen i senten els protagonistes, encara que no siguin del tot capaços d'explicar-ho verbalment*».

32 Gemma LLUCH (2003:15): «La colección crea una identidad material y visual perfectamente reconocida en la que los elementos paratextuales de la cubierta tienen como finalidad incitar al lector a un gesto repetido: comprar un nuevo libro. (...) La colección, o la compra de un nuevo libro de la colección ya conocida, genera ciertas satisfacciones porque anticipa el placer que el lector sentirá cuando abra la página».

33 La colección «*Espais*» con títulos de Cristina LOSANTOS.

34 ÁLBUM CSP y ÁLBUM FSP: «*Libros para soñar*» de Kalandraka; «*Pixi-Serie*» de Carlsen Verlag; «*Col·lecció Quadrada*» de Juventud; «*Fuelle*» de Pequeño editor.

35 Traducción: «*El libro ilustrado del bebé*».

P2.4 | IDIOMA

Debido a la ausencia de palabras, podría pensarse que los editores publicarían sus libros en ediciones multilingües. Sin embargo, hemos podido comprobar que son muy escasas las ediciones en varios idiomas. ¶ El idioma de publicación lo indicamos utilizando las siglas del código de representación de los nombres de las lenguas ISO 639-1:

CA = catalán
CS = checo
DE = alemán
EN = inglés
ES = español
FI = finlandés
FR = francés
GL = gallego
IT = italiano
JA = japonés
KO = coreano
NL = neerlandés
PL = polaco
PT = portugués

Indicamos el idioma del siguiente modo:

(LE)	(LE) [VO]
(LE1, LE2)	

(LE) ¶ Lengua de edición. Entre paréntesis aparece la lengua de la versión consultada. ¶ En *Bouh!*, de François SOUTIF (2012), sería: (FR), porque se trata de una obra original en francés.

(LE1, LE2) ¶ En las obras plurilingües se indican todos los idiomas. ¶ El único álbum sin-palabras³⁶ de nuestra colección es la obra trilingüe *Time flies. Le temps s’envole. El tiempo vuela*, de Susana REISMAN (2009) que se indicaría así: (EN, FR, ES). ¶ El álbum casi-sin-palabras *Aïda et le lit vert. Aïda and the green bed*, de Yunme KYONG (2004) con el título en francés e inglés se indicaría así: (FR, EN).

[VO] ¶ Versión original. Si la obra ha sido traducida, entre claudator indicamos la lengua original. ¶ En *¡Oh!*, de Josse GOFFIN (2007 [1991]), aparecería: (ES) [EN], porque se trata de una publicación en castellano de un libro editado originariamente en inglés.

36 ÁLBUM FSP: *Rabbit and Turtle*, de Waasaburo ISHIWARA, Kazue DAIKOKU y Yukari MIYAGI (2007 (2005), con el texto en inglés y japonés. ¶ OTROS LIBROS SP: LIBRO-JUEGO: *Il gioco delle favole. The fable game. El juego de las fábulas*, de Enzo MARI (2009 [1965]), editado en cuatro idiomas. ¶ FLIPBOOK: bilingüe es la serie de flipbooks de Jean-Vincent SÉNAC (2000-2006), en inglés y francés; trilingüe es *Kali. Le Petit Vampire. Kali. The Little Vampire*, de Regina PESSOA (2012); y en cuatro idiomas, el flipbook de promoción *Museu del joguet de Catalunya* (2004).

P2.5 | ISBN

El número de identificación ISBN (*International Standard Book Number*) que identifica una edición concreta de una obra publicada (idioma, editorial y título más un dígito de control), es asignado por la Agencia Nacional del ISBN y se basa en la norma ISO 2108. El número ISBN permite la búsqueda rápida del libro en las bases de datos. ¶ Además de colocarlo en la ficha en un lugar preferente, dejamos un espacio para indicar aquellos casos en los que el autor ha jugado con el código de barras, la representación gráfica del ISBN.

número ¶ 00 00 000 00000

código de barras ¶ El número se traduce en un gráfico que suele imprimirse, generalmente, en la parte inferior de la cubierta posterior del libro. El código de barras debe ser suficientemente contrastado para que un lector electrónico lo pueda reconocer. Por ello, si el color de fondo no es suficientemente claro, se suele imprimir en tinta negra sobre un rectángulo blanco.

integración del código de barras en la ilustración³⁷ ¶ El carácter lúdico de algunos autores, más el acuerdo con el diseñador gráfico, que es quien ha de preparar los originales para la imprenta, puede dar como resultado que en algunos casos el código esté integrado en la ilustración. ¶ Entre los álbumes sin-palabras de nuestra colección, encontramos sencillas soluciones como la de introducirlo en una nube, en *La fábrica de nubes*, de Arianne FABER (2010); o que sirva de apoyo de un personaje, como en *Le déluge*, de Roberto PRUAL-REAVIS (2005). El código puede ser un buen escondite, como en *Chiuso per ferie*, de Maja CELIJA (2006); transformarse en las algas de una pecera, como en *Too late*, de Mar CERDÀ (2011); ser el «texto» de un globo en *Komunikation zéro*, de Henri MEUNIER (2003); o tener la forma de un objeto, como en *El lápiz*, de Paula BOSSIO (2011).

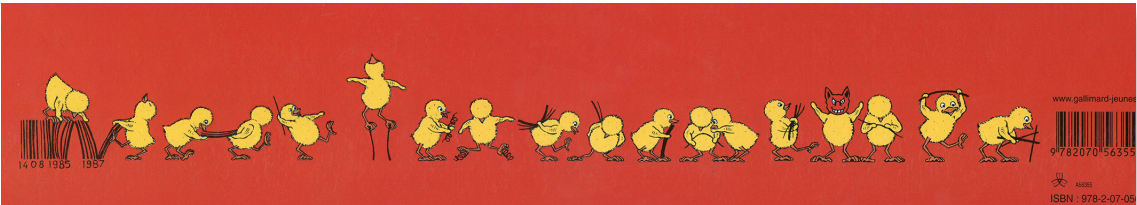


¶ También hay ejemplos de juegos gráficos entre los álbumes casi-sin-palabras. Sirve de respaldo en *The red Book*, de Barbara LEHMAN (2004), se convierte en el estampado de una bandera en *Waterloo & Trafalgar*, de Olivier TALLEC (2012 [2012]); es la etiqueta de una manzana en *Gravenstein*, de Øyvind TORSETER (2011 [2009]); o es el texto de un poste señalizador en *Bus Linie 24*, de Guy BILLOUT (1999 [1998]).



37 OTROS LIBROS SP: IMAGIARIO: Cristina LOSANTOS integra el código de barras en un cartel que lleva un payaso en la pista de un circo en *El circ* (2005); en una valla publicitaria en la pista de nieve, en el zoológico y en el parque de atracciones en *La neu* (2003), *El zoològic* (2004) y *El parc d’atraccions* (2003); y en un autobús que llevará de regreso a los niños que han estado de acampada en *Els campaments* (2005). En *Praia mar*, de Bernardo CARVALHO (2011) el código de barras es la espina de un pez. ¶ CÓMIC: Shaun TAN envejece el código de barras en *Emigrantes* (2007 [2006]), y Matthew FORSYTHE lo convierte en el ojo de un gigantesco pulpo en *Ojingo* (2010 [2009]).

¶ Muy divertida es la solución de *Adele s'en mele*, de Claude PONTI (2010 [1987]), en donde unos traviesos pollitos arrancan las barras del código para jugar con ellas.



P3 | COMENTARIOS

Bajo el término comentarios consideramos aquellos peritextos complementarios publicitarios que presentan y comentan la obra resumiendo el argumento, aconsejando modos de lectura, apelando a la participación del lector, etc. Son producidos generalmente por el editor, a veces, sin el conocimiento del autor. Habitualmente suelen encontrarse en las solapas de las sobrecubiertas (cuando las hay) o en la cubierta posterior. ¶ En general, los peritextos editoriales tienden a «cobijar» las narraciones visuales temiendo que el lector no será capaz de entenderlas por sí solas. A pesar de las buenas intenciones que puedan tener algunos editores, es recomendable no leer esos comentarios hasta después de haberse enfrentado a la obra tal y como, seguramente, la concibió el autor³⁸. ¶ He aquí el cuadro resumen de este apartado:

AUTOR	EDITORIAL	OBRA
BIOGRAFÍA LIBROS DEL MISMO AUTOR	INFORMACIÓN EDITORIAL OTROS LIBROS COLECCIÓN OTROS LIBROS EDITORIAL	contenido PERSONAJES ARGUMENTO TEMA forma MÚLTIPLES HISTORIAS texto SIN-PALABRAS UBICACIÓN TEXTO opinión CRÍTICA PREMIO proceso de creación CONTEXTO ORIGEN PROCESO CREATIVO TÉCNICA receptor EDAD RECEPCIÓN LECTORA USO

• En referencia al autor:

BIOGRAFÍA	LIBROS DEL MISMO AUTOR
-----------	------------------------

biografía (bio) ¶ Datos biográficos u otra información sobre el autor. ¶ En el mundo editorial anglosajón es más habitual aportar esta información. ¶ En *Ein Häuschen im*

38 Por ejemplo, en la cubierta posterior del álbum casi-sin-palabras *Der standhafte Zinnsoldat* [trad. «*El soldadito de plomo*»], de Jörg MÜLLER (1996), se informa que esta obra está basada en el cuento del mismo título de Hans Christian ANDERSEN y se recuerda brevemente el argumento. Se dice que el autor ha realizado una recreación y se explica el viaje de los protagonistas de esta nueva historia. Se añade que se trata de «*ein Roman ohne Worte*» [trad. «*una novela sin palabras*»], se avisa de que en cada imagen hay una historia, y que éstas están encadenadas y explican un relato. Se comenta que a partir de los múltiples detalles de las ilustraciones, el lector puede, incluso, «inventar su propia historia». Además se adjunta una hoja con la historia original de ANDERSEN. Los editores pensaron que toda esa información era indispensable para que el lector comprendiera la obra. En la cubierta posterior de la edición española (2005), se ha traducido parte del texto de la edición alemana, pero no se ha incluido el relato de ANDERSEN. De hecho, la obra de MÜLLER puede leerse perfectamente aún sin conocerse la fuente original. Aunque, como en cualquier otra recreación, la lectura es más rica si el receptor conoce el hipotexto en el que se ha basado. Otra cosa es que éste tenga que presentarse junto a la recreación.

Grünen³⁹, de Hans HILLMANN (1988), puede leerse: «*Diese Geschichte ist ein Ausflug des Grafikers Hans Hillmann in das Gebiet des Kinderbuches. Hans Hilmann ist seit 25 Jahren weltweit als Plakatgestalter und Illustrator bekannt. Er lehrt als Professor für Grafik-Design an der Gesamthochschule Kassel*».⁴⁰

libros del mismo autor (lib-autor) || Otros libros publicados del autor. ¶ En la página de créditos de *Mangia che ti mangio*, de Iela MARI (2010 (1980)), se listan los libros publicados con su marido o únicamente por ella: «*Di Iela e Enzo Mari: L'uovo e la gallina. La mela e la farfalla. Di Iela Mari: L'albero. Il palloncino rosso*». ¶ En la cubierta posterior de *Otoño*, de Gerda MULLER (2008 [1994]), aparece el siguiente texto: «*Primavera. Verano. Otoño. Invierno. Serie de cuatro libros en cartóné donde Gerda Muller acompaña a los más pequeños a conocer las características de las estaciones del año*».

- En referencia a la editorial:

INFORMACIÓN EDITORIAL	OTROS LIBROS COLECCIÓN	OTROS LIBROS EDITORIAL
-----------------------	------------------------	------------------------

información editorial (info-ed) || Textos producidos por el editor que hacen referencia a la editorial. ¶ En la cubierta posterior de *Times flies*, de Eric ROHMANN (1994), junto a las imágenes de las cubiertas anteriores de tres títulos de la misma colección, puede leerse: «*Dragonfly Books allow children to think... to imagine... to dream. The theme of this book is: nature and our environment. Need help choosing books your child will enjoy again and again? look for other books with this theme. Look inside for more themes!*».

otros libros de la colección (lib-col) || Otros libros de la colección. ¶ En la cubierta posterior de *Ni una gota!*, de Teresa RIBAS y Fina RIFÀ (1989), se listan seis títulos de la colección «*Bombolles*».

otros libros de la editorial (lib-ed) || Listado de otros libros de la editorial. ¶ En una de las últimas páginas del álbum casi-sin-palabras (ii) *La maestranza. Toros en Sevilla*, de Arturo REDONDO (2011), se listan los «*Títulos publicados*», los «*De próxima aparición*» y los que están «*En preparación*».

- En referencia a la obra:

contenido	forma	texto	opinión	proceso creación	receptor
PERSONAJES ARGUMENTO TEMA	MÚLTIPLES HSTAS.	SIN-PALABRAS UBICACIÓN TEXTO	CRÍTICA PREMIO	CONTEXTO ORIGEN PROCESO CREA. TÉCNICA	EDAD REC. LECTORA USO

- En referencia al contenido:

PERSONAJES	ARGUMENTO	TEMA
------------	-----------	------

personajes (pers) || Comentario sobre los personajes de la historia. ¶ En la serie de libros de Chigüiro, de Ivar DA COLL (1985-1987), se dedica una doble página para describir el personaje protagonista, el carpincho, un roedor gigante en peligro de

extinción que habita en Panamá, Brasil, Argentina, Colombia y Venezuela. En este último país recibe el nombre de chigüiro.

argumento (arg) || Resumen del argumento del libro con más o menos detalle. ¶ Desde la mera enumeración de los personajes protagonistas, como ocurre en *En el silencio del bosque*, de Cristina PÉREZ NAVARRO (2010), donde se lee: «*Una pelota perdida, una niña, un oso, un pájaro y un bosque*», hasta una descripción detallada de los acontecimientos que narran las imágenes. ¶ Esta práctica es contradictoria al sentido que tiene afrontarse a una narración sin-palabras. Ignoramos si los autores aceptarían estos comentarios si fuesen consultados. Por ejemplo, ¿es necesario recordar el argumento del cuento de Caperucita como ocurre en la versión de Adolfo SERRA (2011)? ¿Explicar la sorprendente estrategia narrativa de *Ein Häuschen im Grünen*⁴¹, de Hans HILLMANN (1988), cuando lo emocionante es descubrirla por uno mismo⁴²? ¿O avisar que la historia tiene un final inesperado, como en *Wave*, de Suzy LEE (2008); *Ladrón de gallinas*, de Béatrice RODRIGUEZ (2009 [2005]); o *Plus één*, de John BURNINGHAM (1983 [1983])?

tema (tem) || Alusión al tema de la obra. ¶ Las «*sumas*» en *Plus één*, de John BURNINGHAM (1983); «*sobre encuentros y desencuentros*» en *Formas*, de Claudia RUEDA (2009); y «*the can-do spirit*» en *Ice*, de Arthur GEISERT (2011).

- En referencia a la forma:

múltiples historias (+hstas) || Aviso de la existencia de múltiples historias. ¶ En la cubierta posterior del álbum coral casi-sin-palabras (ii) *Unser Schiff. Eine Bilderbuchreise mit Suchspiel*⁴³, de Antje VON STEMME (2011), puede leerse: «*Ein Bilderbuch zum Aufklappen, Schauen und Geschichten finden*»⁴⁴.

- En referencia al texto

SIN-PALABRAS	UBICACIÓN TEXTO
--------------	-----------------

sin-palabras (SP) || Se menciona la ausencia de palabras en la narración. ¶ Algunos de los términos utilizados que hemos identificado en castellano son: «*álbum sin palabras*», «*cuento sin palabras*», «*libro sin palabras*», «*libro ilustrado sin palabras*», «*álbum que relata con imágenes*», «*narrada sin utilizar ni una sola palabra*», «*libros de imágenes*»⁴⁵.

ubicación del texto (ubica-TXT) || Advertencia sobre la ubicación del texto. ¶ Solo puede darse en los álbumes falsos-sin-palabras.

39 Traducción: «Una casita rodeada de verde».

40 Traducción: «Esta historia es una incursión del diseñador gráfico Hans Hillman en el mundo del libro infantil. Hans Hillmann es conocido mundialmente desde hace 25 años como cartelista e ilustrador. Es profesor de diseño gráfico en la Universidad de Kassel».

41 Traducción: «Una casita rodeada de verde».

42 El texto que puede leerse es: «Ein kleines Haus in einem kleinen Garten, idyllisch und abgeschieden – das ist der erste Eindruck, der sich beim Umblättern der Seiten mehr und mehr verändert, je größer die Entfernung des Betrachters wird. Eine Entdeckungsreise, die vom kleinen Ausschnitt zum großen Zusammenhang führt, die man aber auch umgekehrt antreten kann». Traducción: «Una casita en un pequeño jardín, idílica y aislada. Esta primera impresión se altera más y más a medida que se pasan las páginas y el espectador se aleja de la imagen. Un viaje de descubrimiento que va desde una pequeña sección a la imagen global, que también puede realizarse de manera invertida».

43 Traducción: «Nuestro barco. Un viaje-álbum con un juego de búsqueda».

44 Traducción: «Un álbum para destapar solapas, mirar y encontrar historias».

45 En inglés: «wordless picture book», «wordless tale», «wordless novel», «absolutely no words». En alemán: «Geschichte ohne Worte» (trad.: historias sin palabras), «ganz ohne Worte» (trad.: enteramente sin palabras). ¶ En francés: «histoire sans texte», «histoire sans paroles». ¶ En catalán: «sense mots», «narració en imatges».

- En referencia a la opinión:

CRÍTICA	PREMIO
---------	--------

crítica (crit) || Alabanzas firmadas, citas de críticos de prestigiosas publicaciones que, con una función propagandística, elogian al autor y/o a la obra. ¶ En la primera solapa de *One Scary Night*, de Antoine GUILLOPPÉ (2005 [2004]), puede leerse: «*A story with powerful graphics and emotion*». *Pariscope*. «*Charming and suspenseful*». *Top*. «*A real tour de force*». *l'Yonne Republican*. Y en la cubierta posterior: «*These images graphically evoke the dark, snowy night and bring to mind the expression “less is more”*». *Leo and Diane Dillon, Caldecott Award-winning artists*».

premio (prem) || Referencia a los premios recibidos. ¶ *La casa sull'albero*, de Marije y Ronald TOLMAN (2010 [2009]), tiene una etiqueta adhesiva en la cubierta anterior con el texto: «*The winner Fiction Bologna Ragazzi Award 2010*».

- En referencia al proceso de creación:

CONTEXTO	ORIGEN	PROCESO CREATIVO	TÉCNICA
----------	--------	------------------	---------

contexto (context) || Contextualización de la obra. ¶ En *El último día de verano*, de Cristina PÉREZ NAVARRO (2003), la autora sitúa la obra en un marco autobiográfico con estas palabras: «*Siempre recordaré aquel último día de verano. Fue diferente, nunca pensé que pudiera suceder algo semejante*». La duda es saber con certeza si quien habla es la autora o el protagonista.

origen (orig) || Información sobre el origen de la obra. ¶ En una de las páginas finales de *Cinderella*, de Claudia POLIZZI y Michele GALLUZZO (2012), Teresa DURAN explica de manera magistral y con su erudición desenfadada habitual las diferentes versiones de la historia de Cenicienta.

proceso creativo (proc-crea) || Explicación del proceso creativo de la obra. ¶ La autora Ora EITAN comenta *Cycle*, de Ruth GWILY (2008), con estas palabras: «*El trabajo de Ruth está basado en fotografías dirigidas por ella misma e interpretadas junto a su colega. Pero estas fotografías sufren una profunda transformación al trasladarse a papel, y de este modo se elimina información irrelevante o se resumen las cualidades de los personajes. Los movimientos o gestos marcados de los personajes, así como el empleo económico de los medios cromáticos, recuerdan al mundo de la pantomima y de la Comedia del Arte*». ¶ Es de destacar el álbum casi-sin-palabras *Reflejo*, de Jeannie BAKER (2011 [2010]), que incluye imágenes del proceso creativo.

técnica (tecn) || Explicación de las técnicas e instrumentos utilizados para realizar las ilustraciones o alguna referencia al estilo gráfico. ¶ En la cubierta posterior de *Changes, changes*, de Pat HUTCHINS (1987 (1971)), una cita alude a los dibujos de colores brillantes: «*bright-colored drawings*». ¶ En el dorso de la cubierta anterior de *Looking down*, de Steve JENKINS (1995), se hace referencia a las ilustraciones realizadas en *papier collé*: «*with stunning cut-paper illustrations*». ¶ Y en la primera solapa de *Last night*, de Hyewon YUM (2008), se nombra la técnica de grabado utilizada: «*with brilliant linocut illustration*».

- En referencia al receptor:

EDAD	RECEPCIÓN LECTORA	USO
------	-------------------	-----

edad (edad) || Referencia a la edad recomendada. ¶ Puede indicarse la edad del destinatario con palabras: «*niños*», «*els més menuts*», «*Kinder*»⁴⁶; usando la fórmula «*a partir d'un any*», como en los libros de Helen OXENBURY, o «*dès 3 ans*» en la colección «*Histoire sans paroles*»; o indicando que el libro es para todas las edades usando la frase «*ein Buch für Kleine und Große*»⁴⁷, como en *Der nackte Bär*⁴⁸, de Daan REMMERTS DE VRIES (2000 [1998]).

recepción lectora (rec-lec) || Consejos de lectura, apelación a la participación activa del lector. ¶ Es habitual la frase «*para leer antes de saber leer*» que puede encontrarse en todos los idiomas, a menudo con la palabra leer entre comillas o en cursiva. Así aparece en *Ladrón de gallinas*, de Béatrice RODRIGUEZ (2009), «*Un álbum sin palabras, un final inesperado, una historia para «leer» antes de saber leer*». En *Sasha y Oli. De viaje*, de Katherine LODGE (2007), «*para que el niño “lea” e invente su propio cuento*». En los libros de la colección «*Sense mots*» de La Galera: «*ofereix als més menuts la possibilitat de llegir abans de llegir*». Y en la colección «*Histoire sans paroles*» de Autrement: «*pour lire avant de savoir lire*»,

uso (uso) || Explicación de los beneficios que produce la lectura del libro. ¶ Silvia CASTILLÓN, en la colección de libros de «*Chigüiro*», de Ivar DA COLL (2005-2006), hace apología de los libros sin-palabras. Según ella «*los libros de imágenes desempeñan un papel fundamental en la relación que los niños establecen con la lectura desde la más temprana edad, pues se dirigen directamente a su sensibilidad y marcan profundamente su futura vida afectiva e intelectual*».

46 Traducción: «niños».

47 Traducción: «un libro para pequeños y mayores».

48 Traducción: «El oso desnudo».

P4 | INSTRUCCIONES DE JUEGO

Algunos álbumes sin-palabras y casi-sin-palabras incluyen juegos que fomentan la relectura de las obras. Estos juegos son un complemento, dado que, si el juego fuera la esencia del libro, etiquetaríamos la obra como libro-juego. En este sentido, en los álbumes, los textos que expliquen el funcionamiento del juego pueden considerarse peritextos. ¶ Como ya se avanzó en un trabajo anterior (BOSCH, 2008b), en muchas ocasiones no basta una sola lectura para conseguir una recepción óptima de un álbum sin-palabras. Los autores de estas obras saben que algunos lectores no se toman el tiempo necesario para atenderlas, y quizás, por ello, algunos incorporan un juego de observación al final de sus libros. Mientras el lector juega, repasa las diferentes escenas con mayor atención, y durante esa lectura más minuciosa puede descubrir algún signo gráfico que se le hubiera pasado por alto en la primera lectura. De este modo se complementa la primera interpretación del lector. Esta estrategia para fomentar la relectura es habitual en los álbumes corales que presentan múltiples narrativas.

instrucciones del juego = (**inst-J**) = textos que explican un juego o inducen al lector a jugar. ¶ En la cubierta posterior de los álbumes corales de Thé TJONG-KHING, *Die Torte ist weg!*⁴⁹ (2006 [2004]) y *Picknick mit Torte*⁵⁰ (2008 [2005]), hay un listado de preguntas que, a modo de juego de búsqueda, estimulan la relectura y lectura atenta. En la cubierta posterior del primero puede leerse: «*Die Torte von Herrn und Frau Hund ist weg! Wer hat sie gestohlen? Warum weint das Hasenkind? Wo nur steckt das elfte Entlein? Und weshalb hat das Chamäleon einen roten Po? All das und viel mehr verrät dies preisgekrönte Suchbilderbuch denjenigen, die genau hinschauen und dabei auf die Details achten*»⁵¹. ¶ Cornelia RÉMI (2011:127) señala que estos textos «*are far from phrasing explicit search tasks like those typical puzzle books*» y además «*often specifies a character's thoughts or feelings*». De hecho, se trata de presentar algunos de los protagonistas del libro, por lo que en los breves comentarios suelen aparecer sus nombres propios. RÉMI añade que «*Only very few of these comments are phrased as direct questions, and even those refer to narrative connections rather than simply prompting the reader to find a specific element*» (ibíd.). ¶ Es habitual que estos breves textos se concentren en una página (generalmente la cubierta posterior) y acompañen unas ilustraciones⁵². Así sucede en la serie de álbumes casi-sin-palabras (ii) sobre las estaciones de Rotraut Susanne BERNER. Estas frases y preguntas tienen el objetivo de que el lector busque, encuentre, relacione, interprete..., en definitiva, juegue y relea la historia. ¶ Los nombres de los niños y niñas de la cubierta posterior de *La guerra de almohadas más grande del mundo*, de Vincent CUVELLIER y Vincent MATHY (2009 [2008]), también podrían interpretarse como un juego de búsqueda.



49 Traducción: «*El pastel ha desaparecido*».

50 Traducción: «*Merienda campestre con pastel*».

51 Traducción: «*Ha desaparecido el pastel del señor y la señora Perro. ¿Quién lo habrá robado? ¿Por qué llora la pequeña liebre? ¿Dónde está el onceavo patito? Y, ¿por qué tiene el camaleón el culo rojo? Este premiado álbum de búsqueda revelará todo esto y mucho más a aquellos que lo miren bien y se fijen en los detalles*».

52 Hay excepciones como el álbum falso-sin-palabras *La playa*, de Germano ZULLO y ALBERTINE (2009 [2008]), donde los personajes a buscar no están acompañados de ningún texto.

3.2.2 | ASPECTOS NARRATIVOS

Antes de tratar los aspectos narrativos, hemos dejado un espacio en la ficha para incluir los ítems explicados en el capítulo anterior: «modalidad de libro»⁵³; «tipo de obra según las palabras narrativas que incluye»; y «número de historias que contiene el volumen»:

MODALIDAD DE LIBRO	PALABRAS	NÚMERO DE HISTORIAS
no narrativo IMAGIARIO LIBRO-JUEGO	SIN-PALABRAS SIN-PALABRAS + COM CASI-SIN-PALABRAS (ii)	UNA VARIAS
narrativo ÁLBUM CÓMIC FLIPBOOK	CASI-SIN-PALABRAS EX SIN-PALABRAS CON PALABRAS	

Respecto a los aspectos narrativos:

–Mieke BAL (2009 [2004]) acomete los textos narrativos desde tres aspectos básicos⁵⁴:

TEXTO	HISTORIA	FÁBULA
-------	----------	--------

–Para simplificar, nosotros los abordamos desde dos dimensiones: una referente a la «historia» (entendida como el contenido narrativo); y otra referente al «discurso» (entendido como la forma en que se presenta ese contenido):

HISTORIA	DISCURSO
----------	----------

A esta primera gran división y, a partir de la definición clásica según la cual una narración «*es el relato de quién hace qué, dónde y cuándo*» (DURAN, 2008), y de que el contenido de un texto narrativo «*consiste en una serie de acontecimientos conectados que causan o experimentan los actores*» (BAL, 2009:16-32 [2004]), construimos el siguiente cuadro que empareja las preguntas con las definiciones de los «acontecimientos» que ofrece BAL y que ayudarían a desgranar el concepto «historia»:

QUÉ	<i>Los acontecimientos son las transiciones de un estado a otro y deben estar lógicamente conectados.</i>
QUIÉN	<i>Los acontecimientos se pueden agrupar sobre la base de la identidad de los actores implicados que son quienes llevan a cabo las acciones y no tienen por qué ser humanos.</i>
DÓNDE	<i>Los acontecimientos se pueden agrupar sobre los lugares en los que éstos suceden.</i>
CUÁNDO	<i>Los acontecimientos se pueden agrupar frente al lapso temporal.</i>

Para completar el esquema, a estas preguntas debería añadirse el «CÓMO» que correspondería al «discurso». Valga decir que en las artes visuales la diferencia entre contenido y forma (entre el «qué» y el «cómo») es un artificio y en las narrativas gráficas sin-palabras se acusa mucho más la imposibilidad de separar estas dimensiones. En este sentido, somos conscientes de que el «qué», «quién», «dónde» y «cuándo» son insolubles del «cómo» se representan. ¶ He aquí el cuadro resumen de este apartado:

53 Para el caso de que se amplíe la ficha a otras modalidades de libro.

54 1 TEXTO: «*es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos*»; 2 HISTORIA: «*es una fábula presentada de cierta manera*»; 3 FÁBULA: «*es una serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan*».

H HISTORIA	D DISCURSO (montaje)
¿qué? H1 GÉNERO H2 TRAMA verosimilitud tipo de conflicto H3 MATERIAS	¿cómo? D1 ESCENA D2 TRANSICIONES D3 ESTRUCTURA NARRATIVA
¿quién? H4 PERSONAJE naturaleza género edad complejidad rol número voz	
¿dónde? H5 ESPACIO verosimilitud modo de representación variabilidad presentación espacio en relato	
¿cuándo? H6 TIEMPO periodo histórico duración historia	

ASPECTOS NARRATIVOS I: HISTORIA

He aquí el cuadro resumen de este apartado:

H HISTORIA					
¿qué?			¿quién?	¿dónde?	¿cuándo?
H1 GÉNERO	H2 TRAMA	H3 MATERIA	H4 PERSONAJE	H5 ESPACIO	H6 TIEMPO
FICCIÓN ADAPTACIÓN NOVELA CUENTO CLÁSICO FÁBULA MITO O LEYENDA RECREACIÓN NOVELA CUENTO POPULAR CUENTO CLÁSICO CANCIÓN FILM ORIGINAL AVENTURAS FANTASÍA DRAMA AMOR HUMOR DOCUMENTAL CRÓNICA PANORÁMICO EXPLICATIVO/CON- CEPTUAL	verosimilitud VEROSÍMIL INVEROSÍMIL tipo de conflicto ACCIÓN TRAYECTO PERSECUCIÓN AGRESIÓN CREACIÓN TRANSFORM. SUEÑO y ENSUEÑO RELACIÓN OBJETO REFLEJO AMBIGÜEDAD		naturaleza PERSONA ANIMAL / HUMANIZADO ELEMENTO NATURAL HUMANIZADO ARTIFICIAL HUMANIZADO ESPACIO SER FANTÁSTICO género MASCULINO FEMENINO edad NIÑO JOVEN ADULTO ANCIANO complejidad PLANO REDONDO rol PROTAGONISTA AYUDANTE ADVERSARIO FIGURANTE número UNO PAREJA COLECTIVIDAD COMUNIDAD MULTITUD voz tipo de voz SILENCIOSO requerimiento narrativo PERSONAJE SOLO SIN CONVERSACIÓN ACCIÓN SUEÑO incapacidad para hablar ANIMALES OTROS SERES SILENCIADO EXPRESIÓN FACIAL LENGUAJE CORPORAL SIGNOS GRÁFICOS IMAGOPARLANTE IMAGEN ICÓNICA ESCENA OBJETO PICTOGRAMA IMAGEN ICÓNICO-SIMB. IDEOGRAMA SENSOGRAMA SÍMBOLO GRÁFICO ININTELIGIBLE presentación mensaje SIN GLOBO EN GLOBO NEUTRO EXPRESIVO	verosimilitud REAL VEROSÍMIL IMAGINARIO METAFICCIONAL estrategias de represent. GRADIENTES PROFUND. PERSPECTIVA LÍNEA DE BASE MULTIFRAGMENTADO PLANOS ABATIDOS EFECTO RAYOS X variabilidad INVARIABLE FRAGMENTADO VARIABLE presentación espacio en el relato PRINCIPIO FINAL	periodo histórico INDETERMINADO DETERMINADO PASADO PRESENTE FUTURO duración de la hsta. CERO INDETERMINADO DURACIÓN APROX. DURACIÓN EXACTA

Antes de presentar las tres categorías (género, trama y materia) en que hemos diferenciado el contenido de las historias de nuestro objeto de estudio y que responderían a la pregunta «¿QUÉ?», nos gustaría avanzar que las narraciones esencialmente visuales en formato álbum pueden tratar cualquier asunto. Para ejemplificar esta afirmación, tomaremos prestado el texto que Teresa DURAN (2000) escribió para los plafones de la exposición «*¡Hay que ver! Una aproximación al álbum ilustrado*» y substituiremos sus ejemplos por álbumes sin-palabras y casi-sin-palabras⁵⁵:

«*Un álbum puede narrar historias muy antiguas [Time flies, de Eric ROHMANN (1994)] o muy actuales [Silent Observer, de Marc MARTIN (2011)]. Un álbum puede narrar cosas fantásticas [Dinosaur!, de Peter SÍS (2005 (2000))] o narrar cosas reales [El baño, de Lotta PERSSON (2004)]. Y, claro está, como en toda obra literaria, un álbum puede narrar cosas que podrían ser más ciertas que la misma realidad [Le voyageur et les oiseaux, de Anne BROUILLARD (2006)]. Un álbum puede narrar historias de amor [Tels quels, de Juliette BINET (2008)], relatos de ternura [Du temps, de SARA (2004)] o historias de guerra o de destrucción [Warum?⁵⁶, de Nikolai POPOV (1995)]. Un álbum puede narrar historias de misterio o relatos policíacos [¿Dónde está el pastel?, de Thé TJONG-KHING (2008 [2004])] o reportajes de viajes [Trainstop, de Barbara LEHMAN (2008)] o crónicas casera [Les chatouilles, de Christian BRUEL y Anne BOZELLE (2012 (1980))]. Un álbum también nos sirve para conocer la biología [L’uovo e la gallina, de Iela y Enzo MARI (2004 (1969)], el arte [La promenade au musée, de Simone REA (2011)], la matemática [Plus eén, de John BURNINGHAM (1983 [1983])], el mundo [El globus groc, de Charlotte DEMATONS (2011 [2003])] y las personas [Cycle, de Ruth GWILY (2008)]».*

Para abordar este apartado nos afrontamos a un importante problema terminológico. Cuando se habla del contenido narrativo de una obra, ya sea literaria, cinematográfica, etc... hay disparidad en la aplicación de designaciones. Nos referimos a etiquetas como «categoría», «modalidad», «género», «subgénero», etc. que los autores utilizan a discreción. Para ejemplificar esta disparidad presentamos varias clasificaciones que pretenden ordenar las narraciones cinematográficas según el «género»:

–Gilles DELEUZE (1983:145-172 en AUMONT, 1992:184 [1990]) distingue tres⁵⁷ tipos de imagen-movimiento que se encuentran en las diferentes tendencias del cine clásico según distribuciones variables:

IMAGEN – PERCEPCIÓN	IMAGEN – ACCIÓN	IMAGEN – AFECCIÓN
---------------------	-----------------	-------------------

–Rick ALTMAN (2000:47 [1999]) comenta que «*la esencia del género reside en la fusión específica de tema y estructura («semántica» y «sintaxis»)*» y señala (ibíd.:242) como los «géneros» cinematográficos más sobresalientes:

MELODRAMA	AVENTURAS	ROMÁNTICO
-----------	-----------	-----------

Añade (ibíd.:192) que el número de «géneros cinematográficos nuevos» es abrumador y cita los siguientes, que enumera más o menos de forma cronológica:

⁵⁵ Exceptuando las tramas que transcurren en épocas históricas muy antiguas y los relatos de misterio o policíacos, no hemos tenido dificultad en encontrar estos ejemplos.

⁵⁶ Traducción: «¿Por qué?».

⁵⁷ 1 IMAGEN-PERCEPCIÓN: predomina el proceso perceptivo; 2 IMAGEN-ACCIÓN: predomina el proceso narrativo; 3 IMAGEN-AFECCIÓN: predomina el proceso expresivo.

BOXEO	PERSECUCIÓN	EDUCATIVO	NOTICARIO	ESTUDIANTES	MUSICAL	GÁNGSTERS	SCREWWBALL (comedia pareja)
PERIODÍSTICO	BIOPIC	CINE NEGRO	STAG MOVIE (erótica 40's 50's)	ARTE Y ENSAYO	EXPLOITATION (eróticas)	BIG CAPER (atracos difíciles)	BLAXPLOITATION (protagonistas negros)
CONCIERTOS	CATÁSTROFES	CONSPIRACIONES POLÍTICAS	ROAD MOVIES	BUDDY FILMS	WOMAN'S FILM (weepie)	ACCIÓN	

Dice, además, que la lista se cuadruplicaría si se incluyeran «subgéneros» como:

PELÍCULAS DE ZOMBIS	SPAGUETTI WESTERNS	COMEDIAS EN CAMPUS UNIVERSITARIOS	...
---------------------	--------------------	-----------------------------------	-----

«Géneros menores» como:

SURF	BÉISBOL	CINE CARCELARIO DE MUJERES	...
------	---------	----------------------------	-----

O «géneros olvidados» como:

INDIOS (anterior a 1910)	DRAMAS SEXUALES años 20's	ESTRELLAS DE LA RADIO años 30's	...
--------------------------	---------------------------	---------------------------------	-----

Repasando el índice de géneros que presenta el autor al final del libro (ibíd.:319-321) podríamos añadir a las listas anteriores los siguientes «géneros» y «subgéneros»:

ANIMACIÓN (dibujos animados)	Artes marciales Agente Secreto Épico Espías BÉLICO Espada y Brujería	CIENCIA FICCIÓN FANTASÍA	CINE DEL MUNDO	COMEDIA Burlesco Romántica Slapstick	Criminal Thriller	DRAMA De época Policíaco Sexual	DOCUMENTAL Docudrama Naturaleza Scenic (viajes) Viajes
Ferroviano Festival Plantación Elecciones Midwestern	SUSPENSE TERROR	Melodrama Familiar Melodrama Materno Problemática social Chick Flick (amor) Lírica TRAGEDIA	PORNOGRAFÍA Humor adulto Gay Grossout (groseras) Video Nasties (obscenos)	TRAGICOMEDIA	WESTERN Cowboy cantante Indio Pennsylvania	VANGUARDIA Experimental Underground	

Aunque no se trate de una clasificación propiamente dicha, con este listado de géneros y temas claves podría definirse la producción cinematográfica. De esta clasificación nos sorprende que la «animación» se trate como género cuando es un término que hace referencia a la técnica utilizada y no al contenido.

–Cuatro son los géneros cinematográficos que distingue Luciana Della FORNARE (en ROMAGUERA, 1999:46 (1991)):

AVENTURAS	CÓMICO	DRAMÁTICO	DOCUMENTAL
AVENTURAS PURO WESTERN MITOLÓGICO FANTASTICOCIENTÍFICO ESPIONAJE POLICÍACO BÉLICO THRILLER CATASTRÓFICO	CÓMICO PURO CÓMICO ROMÁNTICO CÓMICO AVENTURESCO CÓMICO ERÓTICO COMEDIA ALL'ITALIANA FILM DE ANIMACIÓN	DRAMÁTICO PURO SENTIMENTAL ERÓTICO MUSICAL HISTÓRICO NEGRO APASIONADO TERRORÍFICO TRAGEDIA DE LA COMEDIA ALL'ITALIANA	solo permite variaciones técnicas según como se trate el material que se quiere mostrar

De esta clasificación vuelve a sorprendernos que el film de animación se incluya en el apartado cómico, cuando es una categoría que hace referencia a la técnica utilizada y no al contenido del film.

–*The Internet Movie Database* (IMDb)⁵⁸ discierne 22 «géneros principales» que combina entre ellos usándolos también como «géneros secundarios»:

ACCIÓN +Comedia +Crimen + <i>Thriller</i>	ANIMACIÓN +Aventuras +Comedia +Familia +Fantasía	AVENTURAS +Biografía + <i>Thriller</i> +Guerra	BIOGRAFÍA +Crimen +Misterio +Deporte	CIENCIA FICCIÓN +Animación +Comedia +Familia +Horror	CINE NEGRO +Crimen +Misterio +Romance + <i>Thriller</i>	COMEDIA +Acción +Horror +Romance	
CRIMEN +Drama +Misterio +Romance	DEPORTE +Biografía +Comedia +Documental	DOCUMENTAL +Biografía +Comedia +Crimen +Historia	DRAMA +Romance +Cine Negro +Musical +Guerra	FAMILIA +Aventuras +Comedia +Fantasía +Romance	FANTASÍA +Aventura +Comedia +Drama +Romance	GUERRA +Acción +Biografía +Comedia +Documental	
HISTORIA +Aventuras +Biografía +Drama +Guerra	HORROR +Comedia +Drama +Ciencia Ficción	MISTERIO +Aventuras +Comedia + <i>Thriller</i>	MÚSICA +Biografía +Documental +Drama	MUSICAL +Comedia +Historia +Romance	ROMANCE +Comedia +Crimen +Historia + <i>Thriller</i>	<i>THRILLER</i> +Comedia +Crimen +Horror +Misterio	<i>WESTERN</i> +Acción +Aventuras +Comedia

No se trata de 77 agrupaciones diferentes ya que, por ejemplo, la lista que contiene el grupo Acción + Comedia es idéntica a la que resulta de pinchar en Comedia + Acción; la de Biografía + Deporte es idéntica a Deporte + Biografía; etc. Este sistema de definir un film utilizando parejas de etiquetas permite definir mejor el film. De hecho, responde a la consigna de Rick ALTMAN (2000:174 [1999]) de «*emplear un número suficiente de categorías para asegurar que se abarcarán todas las películas, limitándose al menor número de etiquetas posible*».

–Roman GUBERN (1995) define «género» como «*una categoría temática, un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada género*». Y distingue tres grandes «géneros»:

NARRATIVO representativo o de ficción (diegético)	ANARRATIVO descriptivo (documental)	NO FIGURATIVO aicónico (abstracto)
---	---	--

Esta clasificación identifica la narración con ficción, por ello un film documental es calificado como no narrativo.

–Centrémonos ahora en el ámbito de los textos literarios. Los términos más utilizados para la designación del contenido de una obra son «género» y «subgénero» pero sus definiciones suelen ser tan «genéricas» que no suelen ser de gran ayuda. ¶ Por ejemplo en la RAE puede leerse para «género» «*cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras literarias*» y para «subgénero» «*cada uno de los grupos particulares en que se divide un género*». ¶ Margarida ARITZETA (1996:95-96) define «género» como «*conjunt de constants retòriques i semiòtiques enteses com a normes de cohesió, que es donen en un període històric i que són comunes a un cert nombre de textos literaris*». ¶ A pesar de esta indeterminación, se recomienda el análisis de las obras en clave genérica. Tzvetan TODOROV (1982:15 [1970]) advierte que «*no reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra*

58 Consultado en agosto 2014: http://www.imdb.com/genre/?ref_=nv_ch_gr_5

literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura». ¶ Y Juan CERVERA (1991:63) nos recuerda que «*los géneros, concebidos como la ordenación de las obras literarias en grupos de condición afin* (LÓPEZ ESTRADA) *o planteados como clasificación por tipos de organización o estructuras literarias* (WELLEK y WARREN, 1993 [1949]), *sirven indudablemente para que el estudioso pueda ejercer no solo una función nominadora, sino para que pueda establecer relaciones, semejanzas y diferencias que faciliten su estudio, comprensión y valoración. Pero tan importante o más que estas funciones es el análisis de los efectos que los distintos géneros producen sobre el lector*». ¶ He aquí algunas clasificaciones en el ámbito literario:

–Rick ALTMAN (2000:30 [1999]) advierte que el término «género» «*se puede referir, indistintamente, a distinciones derivadas de múltiples diferencias entre textos*», y pone como ejemplo los siguientes:

tipo de presentación	relación con la realidad	tipos históricos	nivel de estilo	paradigma del contenido
ÉPICA LÍRICA DRAMÁTICA	FICCIÓN NO FICCIÓN	COMEDIA TRAGEDIA TRAGICOMEDIA	NOVELA ROMANCE	NOVELA SENTIMENTAL NOVELA HISTÓRICA NOVELA AVENTURAS (...)

Comenta (ibíd.:79) además que los «géneros de la Grecia y Roma clásicas» eran:

COMEDIA	TRAGEDIA	SÁTIRA	ODA	ÉPICA
---------	----------	--------	-----	-------

Y más adelante señala (ibíd.:242) que los «géneros (neo)clásicos» más destacados fueron:

EPOPEYA	TRAGEDIA	COMEDIA
---------	----------	---------

–M. Rosa LÓPEZ LLEBOT (2007) al explicar el «*pack bàsic*»⁵⁹ de pictogramas que usan para identificar las novelas en las bibliotecas públicas de *la Xarxa de Biblioteques Municipals de la Diputació de Barcelona* comenta que los iconos «*corresponen també a encaççalaments de matèria de les notícies catalogràfiques del catàleg col·lectiu de la Xarxa i, així, diferencien les novel·les segons el gènere*». Los «géneros» que distinguen son:

AVENTURA	CIÈNCIA FICCIÓ	ERÒTICA	FANTÀSTICA	HISTÒRICA	HUMOR	POLICÍACA	ROMÀNTICA	TERROR
----------	-------------------	---------	------------	-----------	-------	-----------	-----------	--------

La autora comenta además que a este listado «*més endavant s’hi va afegir la categoria “interactiva”, que més aviat s’aplica a obres d’imaginació del fons infantil*».

–Dentro del «género» narrativo para niños y jóvenes, Ana F. BUÑUEL, Mireia MANRESA y Amàlia RAMONEDA (s.d.) presentan los siguientes siete⁶⁰ «subgéneros»:

CRÒNIQUES o NARRACIONS VIDA REAL	HISTÒRICA	FANTASIA LLEGENDES	HUMOR (<i>acudits, anè- dotes divertides</i>)	AVENTURES (<i>de viatges i expe- dicions, d’acció</i>)	POLICÍACA TERROR MISTERI	CIENTÍFIQUES CIÈNCIA FICCIÓ
--	-----------	-----------------------	--	---	--------------------------------	--------------------------------

–Teresa COLOMER (2003:42-43) distingue los siguientes «géneros» narrativos para la literatura infantil y juvenil que presenta en cuatro grandes grupos temáticos:

59 Consultado en: <http://bid.ub.edu/18lopez.htm>

60 Dicen las autoras que no incluyen las novelas románticas ni las de tema de crítica social porque entienden que puede darse en la narrativa histórica, en las narraciones de ciencia ficción o en las crónicas de la vida social.

MIEDO CONJURO TERROR FUERZAS SOBRENATURALES MOTIVOS CLÁSICOS	DESPLAZAMIENTO CUENTOS EXÓTICOS CULT. VIAJES CIENCIA FICCIÓN NOVELA HISTÓRICA	MISTERIO GRUPO NOVELAS POLICÍACAS ENIGMA NOVELA NEGRA	AVENTURAS AVENTURAS LOCALES ROBINSONADAS MAR, PIRATAS CONQUISTA DEL OESTE ÁFRICA
--	---	---	---

–En el ámbito de los libros ilustrados y álbumes, de la base de datos *Picture Book Database*⁶¹ hemos desgranado aquellas categorías que hacen referencia al contenido de las obras:

CATEGORY	CHARACTERS	CONTENTS	GENRE	THEME	SUBJECTS	SUMMARY
----------	------------	----------	-------	-------	----------	---------

Dentro de cada una de las seis «*categories*» que distinguen, listan los siguientes «*genre*»:

<i>illustrated</i>	<i>informational picture book</i>	<i>picture book</i>	<i>picture storybook</i>	<i>traditional literature</i>	<i>verse</i>
ADAPTATIONS BEGGINING READERS GRAPHIC NOVELS NARRATIVE POETRY	BIOGRAPHIES	CONCEPT BOOKS WORDLESS / ALMOST STORIES IN RHYME	HISTORICAL FICTION REALISTIC FICTION	FOLKS TALES FAIRYTALES FRACTURED TALES (...)	POETRY LULLABIES NURSERY RHYMES

Esta clasificación ya ha sido comentada en el capítulo anterior. Respecto a la etiqueta «*theme*», que utilizan para «*expand content description*» distinguen doce tipos:

ADVENTURE	ANIMAL (not anthropomorphic)	EMOTIONS (feelings)	ENVIRONMENTAL	HUMOROUS	INTERGENERATIONAL
INTERPERSONAL	MULTICULTURAL (fiction and biography)	RELIGIOUS	SPOOKY (sacry)	SPORTS (fiction and biography)	TRANSPORTATION

Y, en relación a la categoría «*subjects*», que definen como «*more specific and particular than themes*», dicen que tienen más de 3000, «*including many designed to help to find books with special attributes*», de los que solo presentan siete como ejemplo:

ALPHABET BOOKS	BASED ON ACTUAL EVENTS	CELEBRITY AUTHORS	FOLK LITERATURE VARIANTS	MOVIE ADAPTATIONS	RECIPES	WANTS AND NEEDS	(...) 3000
----------------	------------------------	-------------------	--------------------------	-------------------	---------	-----------------	------------

Revisando las diferentes etiquetas podemos apreciar que las aplicaciones de los conceptos «*categories*», «*genre*», «*theme*» y «*subjects*» difieren de los que nosotros proponemos.

–Después de este repaso por los diferentes usos e interpretaciones de la terminología referente a las historias en las obras narrativas y, teniendo en cuenta que mucha información sobre el contenido de la obra (personajes, localización, etc.) se halla presente en otros apartados de la ficha, nos hemos decantado por aproximarnos en este apartado al contenido de los álbumes sin-palabras desde una concepción más general. Resultado de esta aproximación son las tres categorías: género, trama y materia. ¶ He aquí el cuadro resumen de este apartado:

H1 GÉNERO	H2 TRAMA	H3 MATERIA
FICCIÓN (<i>telling</i>) ADAPTACIÓN NOVELA CUENTO CLÁSICO FÁBULA MITO O LEYENDA RECREACIÓN NOVELA CUENTO POPULAR CUENTO CLÁSICO CANCIÓN FILM ORIGINAL AVENTURAS FANTASÍA DRAMA AMOR HUMOR DOCUMENTAL (<i>showing</i>) CRÓNICA PANORÁMICO EXPLICATIVO/CONCEPTUAL	verosimilitud VEROSÍMIL INVEROSÍMIL <i>tipo de conflicto</i> ACCIÓN TRAYECTO PERSECUCIÓN AGRESIÓN CREACIÓN TRANSFORMACIÓN SUEÑO y ENSUEÑO RELACIÓN OBJETO REFLEJO AMBIGÜEDAD	

61 Consultado en noviembre 2013: <http://www.picturebookdatabase.com/help/literary-devices.htm>

H1 | GÉNERO

No aplicaremos aquí la definición clásica de género que entiende este término como grupos de obras que comparten argumentos, temas y características (tipologías de personajes, localizaciones, esquemas argumentales...).

–Maria NIKOLAJEVA y Carole SCOTT (2006 (2001)) distinguen dos tipos de álbumes fundamentados en dos tipos de acciones:

TELLING	SHOWING
---------	---------

Y tres tipos de álbumes, si la historia da más relevancia a:

PEOPLE	SETTING	STORY
--------	---------	-------

–Adoptando la clasificación de estas autoras y combinando los dos verbos (explicar y mostrar) y los tres centros de interés (personajes, escenario e historia) que presentan, hemos establecido unas categorías que hemos designado como: «álbum de ficción» y «álbum documental»⁶², y que cobijamos bajo la etiqueta «género»⁶³. ¶ He aquí el cuadro resumen de este apartado:

FICCIÓN telling	DOCUMENTAL showing
ADAPTACIÓN NOVELA CUENTO CLÁSICO FÁBULA MITO o LEYENDA RECREACIÓN NOVELA CUENTO POPULAR CUENTO CLÁSICO CANCIÓN FILM ORIGINAL AVENTURAS FANTASÍA DRAMA AMOR HUMOR	CRÓNICA PANORÁMICO EXPLICATIVO/CONCEPTUAL

ficción ¶ Obras en las que interesa la «historia», lo que ocurre a los personajes (*telling stories*).
¶ Distinguimos las categorías con el siguiente código:

ADAPTACIÓN	RECREACIÓN	ORIGINAL
●	●	●
NOVELA CUENTO CLÁSICO FÁBULA MITO o LEYENDA	NOVELA CUENTO POPULAR CUENTO CLÁSICO FILM	AVENTURAS FANTASÍA DRAMA AMOR HUMOR

62 Aunque el álbum documental lo identifiquemos con el verbo «*showing*», hay que recordar que para nosotros significa un «mostrar de manera narrativa».

63 Acogiéndonos a la libertad de uso del concepto «género» que hemos explicado en el apartado anterior.

adaptación ¶ Versiones gráficas de historias de ficción preexistentes. Evidentemente en ellas se altera el lenguaje (ahora exclusivamente visual) pero también pueden haber cambios en la longitud, el tono (irónico, satírico, paródico, ingenuo...), la estructura narrativa, etc. ¶ Exceptuando los álbumes falsos-sin-palabras, las adaptaciones sin-palabras o casi-sin-palabras no pueden leerse de manera óptima sin conocer previamente el hipotexto. Por lo que se trataría más bien de «rememoraciones», obras en que las imágenes ayudarán al lector a recordar la historia que ya conoce. Sin el conocimiento previo del texto, o bien le será imposible leer la narración o se perderá una información muy significativa. ¶ La colección «*Design*» de la editorial húngara Csimota está dedicada íntegramente a la publicación de adaptaciones sin-palabras y casi-sin-palabras de cuentos populares y clásicos. ¶ En nuestra colección hemos distinguido los siguientes hipotextos:

NOVELA	CUENTO CLÁSICO	FÁBULA	MITO o LEYENDA
--------	----------------	--------	----------------

novela⁶⁴ ¶ Adaptaciones de novelas literarias. ¶ Como bien indica su título, *Robinson Crusoe: una novela en imágenes inspirada en la obra de Daniel Defoe*, de AJUBEL (2008), es un álbum casi-sin-palabras que, por su gran extensión, bien podría ser heredera de las conocidas «novelas en grabados». En este caso es posible leer los acontecimientos que ocurren sin necesidad de conocer previamente el original aunque, por supuesto, el cambio de lenguaje conlleve un cambio en el contenido. En el comentario «*Un hombre en una isla*» que puede leerse al final del libro, Leonardo PADURA comenta que «*síntesis, sugerencia y connotación*» son las herramientas que tiene un narrador gráfico para adaptar un texto conocido.

cuento clásico⁶⁵ ¶ Los cuentos clásicos pueden tener su origen en cuentos populares, pero a diferencia de éstos, el autor –o recopilador– es conocido. ¶ *Caperucita Roja*, de Pedro PERLES (2010); *Caperucita Roja*, de Adolfo SERRA (2011); y el álbum casi-sin-palabras *Le petit chaperon rouge*, de RASCAL (2002), son adaptaciones de la historia de Caperucita Roja basadas en la versión de Charles PERRAULT. En cambio, *Rosetta*, de Jacobo MUÑIZ (2009) está basada en la versión de los Hermanos GRIMM.

fábula⁶⁶ ¶ Las fábulas son piezas breves de contenido moralizante o didáctico. ¶ El álbum casi-sin-palabras *The Lion and the Mouse*, de Jerry PINKNEY (2011 (2009)), adapta una de las fábulas de ESOPO.

mito o leyenda⁶⁷ ¶ Narraciones de tradición popular con elementos sobrenaturales o maravillosos. ¶ *El coratge de Sant Jordi*, de Xavier BLANCH y Mikel VALVERDE (2002), narra la leyenda del caballero que mató a un dragón para liberar una princesa.



64 OTROS LIBROS SP: LIBRO-JUEGO: *Alicia*, de Silvia ORTEGA (2010), consiste en cinco escenas representativas de la novela de Lewis CARROLL en forma de puzzle.

65 ÁLBUM FSP: *Le petit chaperon rouge*, adaptado por Gilles BIZOUERNE e ilustrado por BARROUX (2009), está basada en la versión de los hermanos GRIMM.

66 ÁLBUM FSP: *Els tres porquets*, adaptado por Marta QUERALT e ilustrado por Carles MARTÍ (2010); y la adaptación de la fábula de ESOPO *Rabbit and Turtle*, de Waasaburo ISHIWARA, Kazue DAIKOKU y Yukari MIYAGI (2007, 2005).

67 ÁLBUM FSP: *Noah's Arche*, de Peter SPIER (1978 1977), narra el episodio del Génesis en que Noé construye un arca para salvar a su familia y una pareja de cada especie animal.

recreación || El autor se basa en una obra existente para crear una nueva en la que el grado de alteración del argumento original es considerable. Conocer el hipotexto enriquece la lectura de esta nueva creación, pero no es imprescindible para leer la narración. ¶ No abriremos aquí un debate sobre si es o no lícito que un creador se base, se inspire o trabaje a partir de una obra ya creada e invente personajes, paisajes y sucesos⁶⁸. ¶ En nuestra colección hemos distinguido los siguientes hipotextos⁶⁹:

NOVELA	CUENTO POPULAR	CUENTO CLÁSICO	FILM
--------	----------------	----------------	------

novela || El álbum casi-sin-palabras *Alice in Wonderland*, de Suzy LEE (2005 (2002)), es la «respuesta» a la relectura, ahora como adulta, de la novela *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis CARROLL (1865). En su *Artist's Statement*⁷⁰, la autora escribe: «Self-referential methods, which reflect themselves such as the dream-within-a-dream, the picture-within-a-picture, and the book-within-a-book, potentially embody innate infinity; the representational experience puts the real world on trial. Based on this idea from the Alice book, I tried to produce a book that reflects upon subject matters like constructed illusions and realities and the dream-within-a-dream structure, which contains a circular regression and self-reflexivity» (...) «I may say that Lewis Carroll's book appealed to me in terms of illuminating the relationship between illusion and reality».

cuento popular || *El código de circulación*, de Mario RAMOS (2010 [2010]), explica «señaléticamente» el «peligroso» trayecto en bicicleta de una niña vestida de rojo cuando va a visitar a su abuela. Esta divertida historia, además de basarse en el cuento de Caperucita Roja, hace múltiples referencias a otros cuentos populares (*Ricitos de Oro y los tres osos*, *Los tres cerditos*, *Pulgarcito*, etc.). ¶ En el álbum casi-sin-palabras (ii) *Deep in the forest*, de Brinton TURKLE (1976), se invierten los papeles y es un oseño quien entra en la cabaña de Ricitos de Oro.

cuento clásico || En el álbum casi-sin-palabras *El soldadito de plomo*, Jörg MÜLLER (2005 [1996]) se ha basado en el cuento del mismo título de Hans Christian ANDERSEN (1838) usando los mismos personajes principales para realizar una crítica social y económica ubicada en nuestros días.

film || En *Le jacquot de Monsieur Hulot*, David MERVEILLE (2006) inventa una historia para el conocido personaje cinematográfico creado por Jacques TATI (1907-1982). En esta nueva aventura de Monsieur HULOT son numerosas las referencias a la filmografía de este cineasta y actor francés. En un trabajo anterior (BOSCH y DURAN, 2010) decíamos de este libro que «presenta múltiples niveles de lectura, ya que será leído de modo muy diverso si se conocen o no las referencias. Los niños que leyeron el libro antes y después de ver *Mon Oncle* (1958) subrayaron que, conociendo el film, la lectura era muy divertida. Reconocer el sobreático en el que vive Monsieur Hulot, el protagonista, o su bicicleta motorizada; hallar el perro de los señores Arpel entre los chuchos que hurgan en la basura, o a los niños traviesos, que con sus silbidos provocan que los transeúntes choquen contra una farola; identificar la fuente averiada en forma de delfín, o comprender la alusión a las mangueras; descubrir al cuñado de Hulot conversando con el barrendero remoloneante, o localizar el *Chevrolet verdi-rosa*; ver el choque de unos

automóviles, las huellas de pisadas blancas de pintura, o comprobar que el nombre del café Chez Margot es el mismo que en el film, consiguen una lectura más competente y por tanto, más satisfactoria. Y éstas son solo algunas alusiones a Mon Oncle, no vamos a desvelar aquí las de otros filmes del director, ni otros referentes televisivos o del mundo del cómic. Y añadíamos «Merveille ha realizado un espléndido homenaje a las obras de Tati. Los dos autores presentan gags visuales en los que prevalecen la mímica y el gesto, generando una comicidad poética a partir del desorden del entorno que produce el paso del protagonista».



original || A falta de una etiqueta mejor, los álbumes «originales» serían aquellos que presentan narraciones en que los autores no parten de un texto previo, son «inventadas», inéditas, por ello hay quien también las llama «obras de autor». Habitualmente se denominan con el genérico «obra de ficción». Pueden ser historias realistas, verosímiles o fantásticas pero, a diferencia de los documentales, interesa conocer la evolución de los personajes y ver cómo les afectan los hechos en los que están involucrados. ¶ Hemos identificado cinco «géneros literarios clásicos»⁷¹ que presentamos según su frecuencia. Nos gustaría especificar que no son géneros en el sentido «clásico» del término, es decir aquí no comparten estructura narrativa, espacio, personajes, tema, etc..., los tratamos más bien como etiquetas temáticas. ¶ Hay que tener en cuenta que las obras de los apartados anteriores –adaptaciones y recreaciones–, a su vez también están basados en narraciones «originales», por lo que también añadiríamos estas categorías de género. Por ejemplo, en la ficha del álbum casi-sin-palabras *Robinson Crusoe: una novela en imágenes inspirada en la obra de Daniel Defoe*, de AJUBEL (2008), aparecerían las siguientes etiquetas: «ficción», «adaptación de novela» y «aventuras».

AVENTURAS	FANTASÍA	DRAMA	AMOR	HUMOR
-----------	----------	-------	------	-------

aventuras || Los personajes protagonistas deben superar diferentes obstáculos para conseguir su objetivo. ¶ La mayoría de álbumes sin-palabras de ficción narran aventuras. como es el caso de *The night riders*, de Matt FURIE (2012), con una estructura de film de aventuras «clásico» en el que, a lo largo de la narración, se van incorporando acompañantes al personaje protagonista.

fantasía || En la narración aparecen elementos o situaciones fantásticos. ¶ En el álbum casi-sin-palabras (ii) *The Silver Pony*, de Lynd WARD (1973), el chico protagonista vuela montado en un pony alado.

drama || Los conflictos de los personajes (pérdida, soledad, pobreza, muerte...) pretenden conmover al espectador apelando a su sensibilidad y sentimientos. ¶ En *Un dia, un gos*, de Gabrielle VINCENT (2004 [1982]), un perro es abandonado por sus dueños en una carretera.

68 Nuestra posición a favor puede leerse en BOSCH (2010a) y (2011b).

69 ÁLBUM FSP: *La lluna, la pruna*, recreación de OriolTORO, con ilustraciones de Sebastià SERRA (2009) es una recreación de la canción popular catalana del mismo nombre.

70 Consultado en agosto 2013: <http://www.suzyleebooks.com/books/alice/statement.htm>

71 Como ocurre en *The Internet Database* (IMDb) una obra podría tener más de una etiqueta.

amor || Historias basadas en relaciones amorosas. ¶ En *Pip i el color vermell*, de Ricardo ALCÁNTARA y GUSTI (1987), un pinchazo con la espina de una rosa facilitará el encuentro y enamoramiento mutuo de Pip y su cuidadora.

humor || Historias cómicas que pretenden provocar la risa o la sonrisa. ¶ Un ejemplo de humor absurdo es *Des hauts et des bas*, de Nicole CLAVELOUX (1988), en donde no solo los pingüinos espectadores que aparecen en el libro están desconcertados y extrañados, también lo está el lector. Éste es un libro de difícil comprensión pues se basa en el disparate para crear un mundo fantástico e improbable. Cada doble página muestra el interior de los ascensores de los pisos de un edificio. La función original de estos elevadores es secundaria pues en ellos encontraremos a multitud de cerdos que los utilizan con otras finalidades: salita de estar, foto-matón, vestuario, etc. Cuando el lector descubre que se trata de un universo incongruente que se rige por unas reglas irracionales es cuando puede empezar a disfrutar de su lectura.



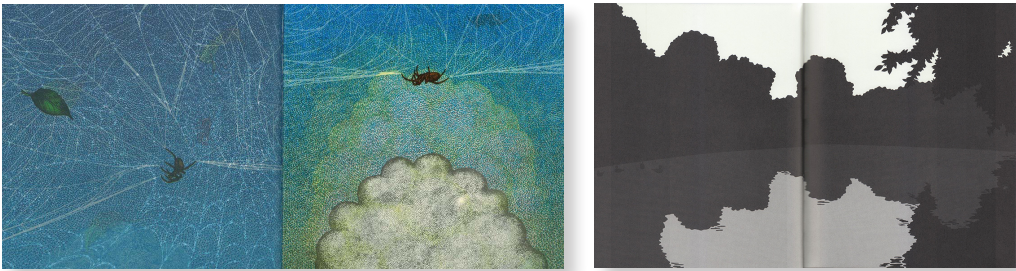
documental || No usaremos aquí el término documental en el sentido de que la historia que se narre esté basada en hechos reales o sea verosímil. Con esta etiqueta marcamos aquellas obras narrativas en las que interesa más el «*showing*» que el «*telling*». ¶ Esta designación incluye los siguientes grupos que identificamos con un círculo lila:

		
CRÓNICA <i>showing people/animals</i>	PANORÁMICO <i>showing settings</i>	EXPLICATIVO / CONCEPTUAL <i>showing concepts</i>

crónica || Secuencias narrativas que explican lo cotidiano, lo genérico. Historias en las que podría decirse que «no se narra nada excepcional». ¶ Relatos cotidianos en los que no ocurre ningún contratiempo destacable como *Vestint-se*, de Helen OXENBURY (2008 [1982]), en donde un bebé que solo lleva unos pañales va poniéndose una a una diferentes piezas de ropa; o *Tchibum!*, de Gustavo BORGES y Daniel KONDO (2009), donde un niño se tira a la piscina y la cruza a nado bajo la atenta mirada de un adulto.



¶ También son ejemplos de álbumes documentales del tipo crónica aquellos que muestran diferentes actividades en un entorno natural, como la araña que teje su telaraña en *L'araignée*, de Susumu SHINGU (2006 [1979]); o el amanecer en una laguna en *The silent book*, de Yae HAGA (2005).



panorámico || Independientemente de que se trate o no de una trama verosímil, en este tipo de álbum no importa tanto lo que le sucede a los protagonistas, sino que interesan los contextos y escenarios. El ambiente, el paisaje, el contexto y los personajes (secundarios y figurantes) comparten protagonismo con los personajes principales. De hecho, éstos últimos solo tienen la función de conectar las escenas y su historia no es más relevante que la de otros personajes. ¶ Un claro ejemplo sería la serie de álbumes casi-sin-palabras (ii) *Anno's Journey*, de Mitsumasa ANNO (1977-2009), en que un jinete atraviesa diferentes países y cuya interacción con los personajes y espacios es prácticamente nula; o *Krochnouk Karapatack*, de Julien MARTINIÈRE (2006), en que unos niños protagonizan una carrera subidos a extrañas naves voladoras atravesando un país surrealista. Un álbum documental en el que los extraños escenarios y fantásticos personajes que los habitan cobran más importancia que lo que pueda ocurrirles a los participantes de la competición.



¶ En el álbum coral documental *Mirem l'hipermercat*, de Roser CAPDEVILA (2008 [1996]), el lector conocerá cómo es un hipermercado siguiendo a una madre con sus dos traviesos hijos. Estos personajes son una excusa para mostrar al lector todos los departamentos de este establecimiento comercial. De hecho, es difícil percatarse que esta familia se repite en cada doble página, por lo que, en una lectura rápida, podría designarse este álbum como un imaginario.



explicativo / conceptual || Historias que explican conceptos de forma narrativa. ¶ Por ejemplo, el tema de los contrarios presentado de una forma poética en *L'autre côté*, de Elodie PASGRIMAUD (2006); la teoría de la mezcla de los colores en *The colors*, de Monique FELIX (1991); o el equilibrio en una balanza en *L'altalena*, de Enzo MARI (2008 [1961]).



H2 | TRAMA

Para completar la etiqueta anterior haremos referencia a la trama de la obra según dos aspectos: la verosimilitud y el tipo de conflicto. ¶ He aquí el cuadro resumen de este apartado:

verosimilitud	tipo de conflicto
VEROSÍMIL INVEROSÍMIL	ACCIÓN TRAYECTO PERSECUCIÓN AGRESIÓN CREACIÓN TRANSFORMACIÓN SUEÑO y ENSUEÑO RELACIÓN SUJETO OBJETO AMBIGÜEDAD

• En referencia a la verosimilitud:

–Enrique ANDERSON (1992 [1979]) presenta cuatro⁷² categorías en su *Teoría y técnica del cuento*:

REALISTAS	LÚDICOS	MISTERIOSOS	FANTÁSTICOS
-----------	---------	-------------	-------------

–Gemma LLUCH (1998:100) considera los siguientes tipos de textos para público infantil:

NO FICCIONAL		FICCIONAL <i>narratiu</i>
<i>expositiu</i>	<i>narratiu</i>	

El grupo «*no ficcional, expositiu*» nosotros lo incorporamos en la categoría de imaginario por no tratarse de un libro narrativo. Las otras dos categorías narrativas que distingue: «*no ficcional*» y «*ficcional*» son las que tradicionalmente se denominan «documental» y «de ficción». Aceptación que nosotros hemos utilizado en el apartado «género» aunque con un sentido diferente. En nuestro estudio «no ficcional» correspondería a «verosímil» y «ficcional» a «inverosímil».

–Tomás ALBALADEJO (1986:58-59 en LLUCH, 1998:106) propone tres tipos básicos de modelos de mundo:

REAL	VEROSÍMIL	INVEROSÍMIL
------	-----------	-------------

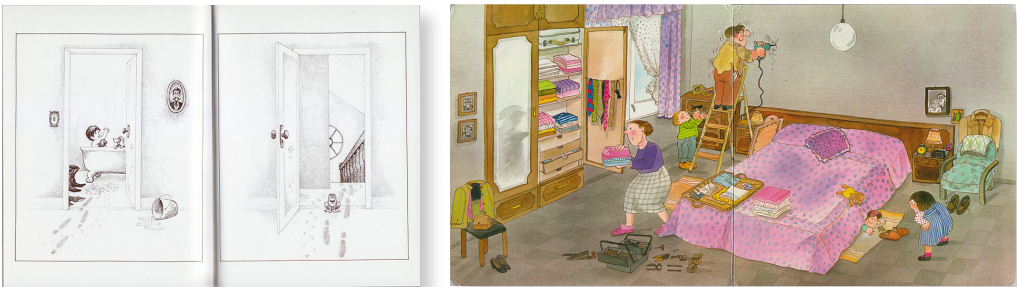
–A partir de esta última clasificación, pero, al no contar en nuestra colección con ningún álbum sin-palabras ni casi-sin-palabras con una trama real, ya sea histórica o biográfica, solo contamos los siguientes tipos:

VEROSÍMIL	INVEROSÍMIL
-----------	-------------

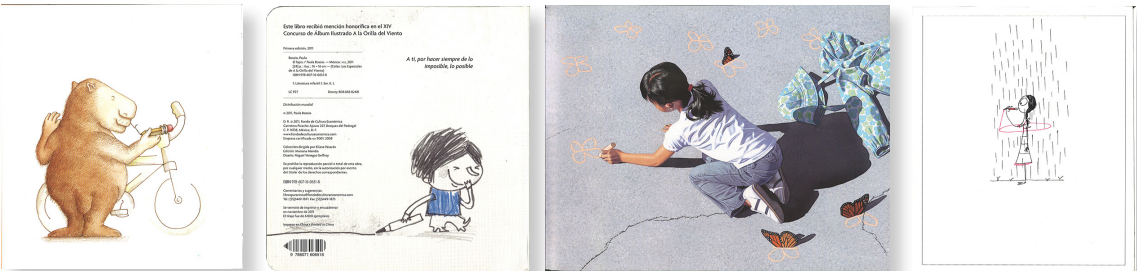
verosímil ¶ Trama probable, creíble. ¶ **Álbum de ficción con trama verosímil:** en *A boy, a Dog and a Frog*, de Mercer MAYER (1967), un niño y su perro intentan cazar una rana. Al no conseguirlo, desisten de su intento y la rana, que se ha divertido con el «juego», los sigue hasta donde viven. Al encontrarlos en la bañera se unirá a ellos para seguir jugando Aunque, poco probable, la trama es verosímil ya que no ocurre nada «fantástico». ¶ **Álbum**

72 1 REALISTA: lo ordinario, probable, verosímil. 2 LÚDICO: lo extraordinario, improbable, sorprendente. 3 MISTERIOSO: lo extraño, posible, dudoso. 4 FANTÁSTICO: lo sobrenatural, imposible, absurdo.

documental con trama verosímil: todas las actividades que se suceden en *Mirem la casa*, de Teresa RIBAS y Pilar CASADEMUNT con ilustraciones de Roser CAPDEVILA (1984), son perfectamente posibles en la vida real de una familia catalana de clase media de los años 80's. La voluntad documental de esta colección se explica en la cubierta posterior de los libros: «*A través de les imatges, els nens i nenes poden: –observar escenes de la vida de cada dia i reconèixer objectes que els són familiars, –expressar el que veuen, pensen, desitgen o els suggerixen els dibuixos, –exercitar l’esperit d’observació i comparar les imatges amb el seu entorn real, –recordar situacions que han viscut o imaginat (...)*».



inverosímil || Trama fantástica, extraordinaria, improbable, imposible que ocurra en nuestro mundo. ¶ **Álbum de ficción con trama inverosímil:** valgan como ejemplo los libros que narran qué ocurre cuando los personajes se encuentran un lápiz mágico que transforma en realidad lo que dibujan, como en *Chigüiro y el lápiz*, de Ivar DA COLL (2005 [1985]); *El lápiz*, de Paula BOSSIO (2011); y en los álbumes casi-sin-palabras *Dessine!*, de Bill THOMSON (2011 [2010]); y *La mutante*, de Cristina HERNÁNDEZ (2011). ¶ **Álbum documental con trama inverosímil:** el álbum documental explicativo *1, 2, 3 al Zoo. Aprende a contar*, de Eric CARLE (2006 [1968]), muestra un tren que se dirige al zoo. En el primer vagón viaja un elefante, dos rinocerontes en el segundo, tres jirafas en el tercero, cuatro leones en el cuarto, cinco osos en el quinto y así sucesivamente hasta llegar a diez aves en el décimo vagón.



• En referencia al tipo de conflicto:

–Norman FRIEDMAN (1975:79-101 (1955) en MURO, 2004) distingue los siguientes⁷³ tipos de tramas:

ACCIÓN	MELODRAMÁTICA	TRÁGICA	PUNITIVA	SENTIMENTAL	APOLOGÉTICA
--------	---------------	---------	----------	-------------	-------------

Y, centrándose en el personaje protagonista, distingue a su vez:

características y transformación del personaje protagonista	pensamiento del protagonista (visión del mundo, creencias, saber o conocimiento, actitudes, metas...)
MADUREZ REFORMA PRUEBA DEGENERACIÓN	EDUCATIVA REVELACIÓN AFECTIVA DESILUSIÓN

–Wendy LUKEHART (2011) identifica las siguientes tramas⁷⁴ entre los libros sin-palabras:

CHASES	DREAMS / FLIGHTS OF FANCY	FAMILIAR TALES	JOURNEYS	VIEWING	WONDROUS RELATIONSHIPS
--------	------------------------------	----------------	----------	---------	---------------------------

–A partir del estudio de nuestra colección hemos identificado cuatro tipos de tramas que, para una mayor definición de la obra, pueden combinarse entre sí:

ACCIÓN	SUEÑO y ENSUEÑO	RELACIÓN	AMBIGÜEDAD
TRAYECTO PERSECUCIÓN AGRESIÓN CREACIÓN TRANSFORMACIÓN		SUJETO OBJETO	

acción || La trama se fundamenta en la sucesión de acontecimientos y peripecias realizadas por los personajes.

TRAYECTO	PERSECUCIÓN	AGRESIÓN	CREACIÓN	TRANSFORMACIÓN
----------	-------------	----------	----------	----------------

trayecto || Los personajes realizan un recorrido, ya sea un corto paseo o un largo viaje. ¶ **Álbum de ficción con trama de trayecto:** *Día de pesca*, de Laurent MOREAU (2011 [2008]), explica el camino en bici que hace el protagonista desde su casa hasta la playa. ¶ **Álbum documental con trama de trayecto:** *Centígrados y paralelos*, de Víctor SOLÍS (2011), muestra el viaje de unos pingüinos por el continente americano. Los animales se limitan a recorrer los diferentes paisajes caminando en fila. Al no interactuar ni entre ellos ni con el medio, lo definimos como un álbum documental.

⁷³ 1 ACCIÓN: lo importante es saber qué le ocurrirá al personaje en cada momento. Se organizan en torno a un enigma y su solución. 2 MELODRAMÁTICA: el personaje gana en consistencia y padece una desgracia sin ser responsable de ella, lo que causa la compasión del receptor. 3 TRÁGICA: el personaje es en alguna medida responsable de su desgracia y reconoce su participación. 4 PUNITIVA: el protagonista es un ser repulsivo aunque pueda ser admirable. 5 SENTIMENTAL: el sufrimiento inicial da paso a un final feliz. 6 APOLOGÉTICA: similar a sentimental pero el receptor siente admiración y respeto porque el protagonista consigue reivindicar su honor.

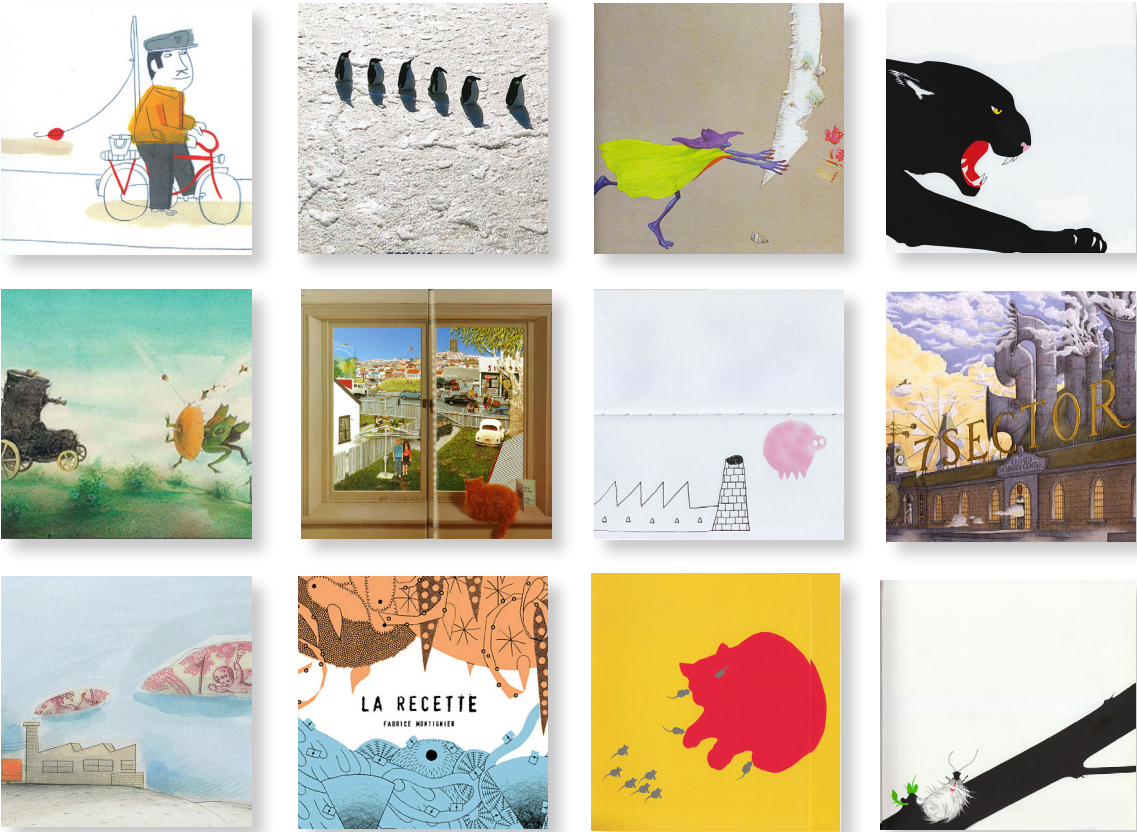
⁷⁴ La autora comenta que no se trata de una lista exclusiva y que las categorías no son excluyentes. 1 CHASES. 2 DREAMS/FLIGHTS OF FANCY. 3 FAMILIAR TALES: *riffs on familiar tales*. 4 JOURNEYS. 5 VIEWING: *calls attention to itself in books that feature lenses/cameras, silent movies, frames, shifting perspectives*. 6 WONDROUS RELATIONSHIPS: *these friendship tales often result in encounters between a child and/or those for whom it feels natural to need to invent language: animals, snowmen, aliens, robots*. Consultado en julio 2011: http://www.slj.com/2011/04/collection-development/wordless-books-picture-perfect/#_

persecución || Los personajes siguen a otros con ánimo de alcanzarlos. ¶ **Álbum de ficción con trama de persecución:** en *The Grey Lady and the Strawberry Snatcher*, de Molly BANG (1996 (1980)), un extraño hombrecillo persigue a una mujer para robarle las fresas que ésta acaba de comprar. ¶ **Álbum documental con trama de persecución:** *Mangia che ti mangio*, de Iela MARI (2010 (1980)), un libro circular en que los animales se persiguen unos a otros.

agresión || Unos personajes atacan a otros. ¶ **Álbum de ficción con trama de agresión:** *Warum?*⁷⁵, de Nikolai POPOV (1995), explica cómo un pequeño conflicto entre una rana y un ratón acaba en un gran desastre. ¶ **Álbum documental con trama de agresión:** el álbum casi-sin-palabras (ii) *Window*, de Jeannie BAKER (2002 (1991)), muestra la aniquilación de un entorno natural por la intervención humana.

creación || Los personajes crean, construyen y fabrican. ¶ **Álbum de ficción con trama centrada en un proceso de construcción:** *La fábrica de nubes*, de Arianne FABER (2010). Con el mismo tema, la fabricación de nubes, pero con otro tratamiento, encontramos también los álbumes casi-sin-palabras (ii) *Sector 7*, de David WIESNER (1999); y *La fabrique*, de BARROUX (2012). ¶ **Álbum documental con trama centrada en un proceso de construcción:** *La recette*, de Fabrice MONTIGNIER (2007), explica una curiosa manera de conseguir lana para tejer un gorro y una bufanda.

transformación || Los personajes y objetos sufren cambios. ¶ **Álbum de ficción con trama de transformación formal:** en *Cat & Rats*, una de las historias de *Friends in Nature*, de Katsumi KOMAGATA (1992), los mordiscos de unos ratones convierten una gran masa roja en un gato que, al final, espantará a los ratones que lo crearon. ¶ **Álbum documental con trama de transformación:** *La manzana y la mariposa*, de Iela y Enzo MARI (2006 [1969]), muestra la metamorfosis de una oruga en una mariposa.



75 Traducción: «¿Por qué?».

sueño y ensueño || Los personajes sueñan dormidos o despiertos. ¶ **Álbum de ficción con trama onírica:** esta es una trama frecuente entre los álbumes sin-palabras y casi-sin-palabras. Valgan como ejemplo: el sueño de una niña en *Last night*, de Hyewon YUM (2008), en el que su osito de peluche cobra vida; el sueño de una pequeña en *Lola: tooodo un día en el zoo*, de IMAPLA (2012), en el que revive de forma fantástica su paseo por el zoo; el sueño de un pescador en una taberna en *La rêve du pêcheur*, de Ronan BADEL (2006), que narra las aventuras oníricas para pescar un inmenso pez; el sueño de un chico en el álbum casi-sin-palabras (ii) *Free fall*, de David WIESNER (1988), en el que cobran vida los objetos y juguetes que tiene en su habitación; el sueño de unos indios frente a una hoguera en *Le songe*, de Édith CADOT (2009); y el ensueño de una niña en el álbum casi-sin-palabras *El extraordinario viaje de Prudence*, de Charlotte GASTAUT (2011 [2010]). ¶ **Álbum documental con trama onírica:** *Pau i Pepa al país dels contes*, de Montserrat GINESTA y Marta BALAGUER (1990 (1987)). En él, dos hermanos sueñan un viaje a un mundo irreal habitado por personajes de cuentos, leyendas, dibujos animados, etc. Consideramos este álbum dentro del grupo documental porque la intención del autor es mostrarnos los distintos hábitats y los personajes que los pueblan. Este álbum también compartiría la etiqueta de trama de trayecto.



relación || Narraciones que tratan de los vínculos (ya sean cordiales o no) entre los diferentes personajes o entre éstos con objetos:

SUJETO	OBJETO
--------	--------

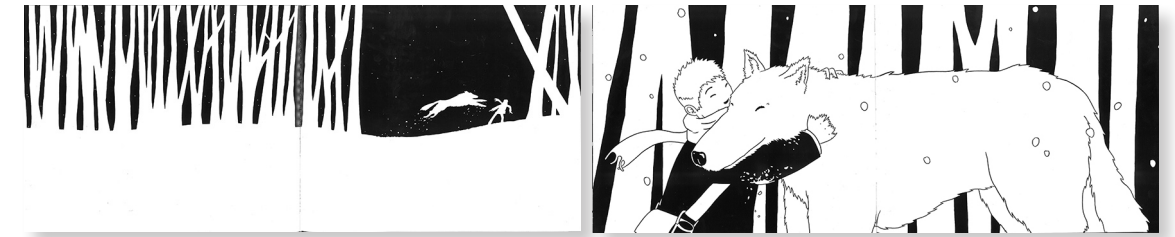
con otros sujetos || La trama se centra en la relación entre sujetos. ¶ **Álbum de ficción con una trama de relación entre varios sujetos:** ejemplos que narran una relación sentimental serían *El secret d'estimar*, de Sarah Emmanuelle BURG (2009 [2006]); *L'ombre d'Igor*, de Juliette BINET (2009); *A pas de pallasso*, de Teresa DURAN y Francesc ROVIRA (2008 (2004)); y *Pip i el color vermell*, de Ricardo ALCÁNTARA y GUSTI (1987). ¶ **Álbum documental con una trama de relación entre varios sujetos:** los álbumes corales entrarían dentro de este apartado puesto que presentan múltiples tramas de relaciones entre personajes. La diferencia con los álbumes de ficción recaería en que aquí estas relaciones son «anecdóticas», y se explican con poco detalle. Sería el caso de la serie de álbumes casi-sin-palabras (ii) de Susanne Rotraud BERNER (2003-2005) que muestran la vida de una pequeña ciudad alemana durante diferentes estaciones del año. No es tan «interesante» el enamoramiento entre dos corredores que se conocen mientras practican *footing*, o los novios que se encuentran en la plaza para

asistir al cumpleaños de su amiga en *Rotraut Susanne Berners Sommer-Wimmelbuch*⁷⁶ (2005), solo se «muestran» como ejemplo de posibles actividades estivales.

con objetos || La trama se centra en la relación entre sujetos y objetos. ¶ **Álbum de ficción con una trama de relación entre un personaje y un objeto:** por ejemplo, aquellos en los que el protagonista interactúa con el reflejo de un espejo, como ocurre con la niña protagonista en *Espejo*, de Suzy LEE (2008 [2003]); y con el lobo de *Oeil por oeil*, de Nicolas BIANCO-LEVRIN (2003). ¶ **Álbum documental con una trama de relación entre un personaje y un objeto:** en *Ariadna*, de Mercè CANALS (2009), se muestran las posibilidades de uso de un hilo de lana (una cinta roja que traspasa las hojas de cartón troqueladas con agujeros). Lo consideramos un álbum y no un imaginario porque los fines con qué se emplea (tender la ropa, correa, juegos diversos...) están unidos por el «hilo narrativo» de la niña.



ambigüedad⁷⁷ || Tramas basadas en la polisemia de las imágenes. En ellas el autor tiene en cuenta la interpretación «clásica» que hará el lector de las imágenes, por lo que juega con ellas para sorprenderlo con otra interpretación inesperada. En este sentido, podría decirse que el autor «engaña» al lector, o más bien le recuerda que no debe dejarse engañar por las apariencias. ¶ **Álbum de ficción con una trama que juega con la ambigüedad:** en *Loup noir*, de Antoine GUILLOPÉE (2004), la primera impresión hace creer al lector que la intención del lobo es atacar al joven que camina por el bosque, cuando, en realidad, lo que quiere es salvarle de morir aplastado por el árbol que cae a causa de la nevada.



¶ En otras ocasiones, el autor tiene en cuenta que, habitualmente, el lector lee las imágenes con rapidez, por lo que juega con ellas para sorprenderlo con otra interpretación inesperada. En este sentido reclama una lectura detenida de la imagen secuencial. ¶ El álbum casi-sin-palabras (ii) *Zoom*, de Istvan BANYAI (1995 [1995]), está formado por una secuencia de imágenes resultado de alejar el encuadre de visión. Al ir «alejándose», el lector descubre la «realidad» de esas imágenes: no era una granja de verdad, tampoco es una maqueta de una granja, ni un póster de un anuncio de juguetes, ni tampoco... Este libro nos recuerda que para «opinar» hay que mantener una cierta «distancia» de las cosas. Si el lector observa la imagen con detenimiento puede encontrar las pistas para leer la imagen correctamente.



⁷⁶ Traducción: «El álbum coral del verano de Rotraut Susanne Berner».

⁷⁷ Según Abraham MOLES y Luc JANISZEWSKI (1990:161), el índice de polisemia de una imagen está referido a la «ambigüedad de las interpretaciones». ¶ Lewis TRONDHEIM y Sergio GARCÍA (2009:33 [2006]) utilizan el término «ambivalencia de imágenes».

H3 | MATERIA

En muchos catálogos bibliográficos se usan descriptores de materia que, además de incluir términos que hacen referencia al contenido (personajes y objetos que aparecen en la narración, trama, género, subgénero, tema, tono...), también definen la forma (libro sin-palabras, libro de cartón...), ayudando de este modo a complementar la descripción de la obra y facilitar las búsquedas según los diferentes intereses. En nuestro caso, el apartado de «materia» estaría estrictamente reservado para descriptores de contenido ya que el resto de información se encuentra en otras partes de la ficha. ¶ Asignar descriptores a las obras es una tarea compleja. Revisando varios catálogos nos hemos percatado, una vez más, de la falta de consenso en la terminología utilizada. Para ejemplificar esta diversidad presentamos en forma de cuadro las materias de cinco libros sin-palabras extraídas de tres catálogos diferentes:

	<i>Associació de mestres</i> Rosa Sensat	<i>Xarxa de biblioteques escolars</i> Artur Martorell	Servicio de Orientación de Lectura S.O.L.	
			Personajes:	Este libro trata de:
<i>El globito rojo</i> MARI	Àlbum d'imatges Àlbum de lectura d'imatge Històries meravelloses	Natura Colors Llibres d'imatges per a infants	Juguetes Globos	Imaginación Juegos Juegos infantiles
<i>La ola</i> LEE	Àlbum de lectura d'imatge Mar-Narrativa infantil Jocs-Narrativa infantil Aigua-Narrativa infantil Oceà-Narrativa infantil Dia a dia	Mar Onades Jocs infantils Llibres d'imatges per a infants Llibres sense text	Niñas protagon.	Infancia Mar Juegos Amistad
<i>La primavera</i> BERNER	Llibres-joc Àlbums de lectura d'imatge Primavera-Narrativa infantil	Primavera Llibres de cartó Llibres sense text Llibres d'imatges per a infants	Niños protagon. Adultos Mascotas	Transporte Ciudades Estaciones del año Primavera
<i>Buenos días</i> ORMEROD	Àlbum il·lustrat Lectura de la imatge Dia a dia	Formació d'hàbits Contes infantils Llibres sense text Lectura de la imatge	Niños protagon.	Familia Infancia
<i>Korokoro</i> VAST	Ratolins-Narrativa infantil Viatges--Narrativa infantil Llibres sense text Àlbums de lectura d'imatge Històries meravelloses	Eriçons Ratolins Animals del bosc Llibres desplegable Llibres d'imatges per a infants Llibres sense text		

Al cierre de este estudio todavía no hemos decidido qué fuente de descriptores adoptar ya que éstos dependerían de la plataforma que acogiera nuestro banco de datos. Entre las palabras clave que definieran el contenido de la obra deberían constar también aquellas que definieran el tema⁷⁸.

78 Entendemos por tema «aquella idea de la qual arrenca el procés d'escriptura i el correlat en què s'expressa» (ARITZETA, 1996:197); es decir, el resultado del resumen y la abstracción de la historia. En palabras de Miguel Ángel MURO (2004): «la idea general del significado de un texto, la noción que resume su contenido» (...) «enunciado con el menor número de palabras posible, en un sintagma que contenga como palabra nuclear a un sustantivo abstracto: amor, muerte, ambición, venganza, insatisfacción...».

H4 | PERSONAJE

En el diccionario de términos literarios, Margarida ARITZETA (1996:152) define personaje como «element motor de l'acció narrativa. El personatge adquireix les seves qualitats mitjançant diversos procediments caracteritzadors. Si la veu narrativa en conta les qualitats, es tracta d'una caracterització directa; és indirecta quan el lector n'ha d'anar deduint els trets a través dels detalls escampats pel text, que descobreix per la lectura». ¶ En los álbumes sin-palabras sabemos de los personajes por su apariencia física, vestuario y complementos, y por las acciones que realiza.

—He aquí el cuadro resumen de este apartado:

naturaleza	género	edad	complejidad	rol	número	voz
PERSONA ANIMAL HUMANIZADO ELEMENTO NATURAL HUMANIZADO ARTIFICIAL HUMANIZADO ESPACIO SER FANTÁSTICO	MASCULINO FEMENINO	NIÑO JOVEN ADULTO ANCIANO	PLANO REDONDO	PROTAGONISTA AYUDANTE ADVERSARIO FIGURANTE	UNO PAREJA COLECTIVO COMUNIDAD MULTITUD	tipo de voz SILENCIOSO requerimiento narrativo PERSONAJE SOLO PERSONAJE SOLO SIN CONVERSACIÓN ACCIÓN SUEÑO incapacidad de hablar ANIMALES OTROS SERES SILENCIADO EXPRESIÓN FACIAL LENGUAJE CORPORAL SIGNOS GRÁFICOS IMAGOPARLANTE IMAGEN ICÓNICA ESCENA OBJETO PICTOGRAMA IMAGEN ICONO-SIMB. IDEOGRAMA SENSOGRAMA SÍMBOLO GRÁFICO ININTELIGIBLE presentación mensaje SIN GLOBO EN GLOBO NEUTRO EXPRESIVO

- En referencia a la naturaleza del personaje:

—Jacqueline HELD (1981:96 [1977]) distingue cinco tipos de personajes fantásticos:

ANIMAL	VEGETAL	MINERAL	MÁQUINA	OBJETO DOTADO DE RAZÓN
--------	---------	---------	---------	------------------------

—Nosotros hemos considerado las siguientes categorías:

PERSONA	ANIMAL HUMANIZADO	ELEMENTO	ESPACIO	SER FANTÁSTICO
		NATURAL HUMANIZADO ARTIFICIAL HUMANIZADO		

persona || Individuo de la especie humana. ¶ Son muchos los álbumes sin-palabras con protagonistas humanos. Lo son los miembros de la familia catalana protagonista de *Massa Vent! Una història d'en Guim*, de Teresa RIBAS y Fina RIFÀ (1989); y la pareja de *Cycle*, de Ruth GWILY (2008), álbum que explica metafóricamente en 62 imágenes la vida de una mujer desde el momento en que nace hasta su muerte. Este álbum, narrado en forma de representación teatral, recuerda la pantomima por el tratamiento del espacio y la caracterización de los personajes.



animal || Animales que actúan como tales. ¶ Es el caso de los gatos protagonistas de *A Cat Story. Told in Pictures*, de Elliot GILBERT (1963); y de *Chat*, de May ANGELI (2001).



animal humanizado || Antropomorfización del reino animal. Animales que se comportan como humanos. ¶ Usando esta estrategia, a menudo se diluye la edad, el sexo, o la raza del personaje. Rubén VARILLAS (2009:67) recuerda que: «desde los orígenes de la literatura, encontramos fábulas y cuentos protagonizados por animales parlantes. Su uso permitía a los escritores moralizar desde un plano alegórico y un contexto sin las restricciones sociales que tiene el humano»⁷⁹. ¶ Gráficamente pueden tratarse de representaciones zoológicas exactas, versiones bípedas y erguidas de animales o seres humanos con caras de animales. Valgan estos ejemplos para mostrar diferentes grados de «humanización» de un animal: los cerditos desnudos erguidos en *Par un beau jour*, de Dominique DESCAMPS (2012); los cerditos vestidos de *La grosse graine*, de Arthur GEISERT (2010); cerditos con manos humanas en el álbum casi-sin-palabras *La puerta*, de Michel VAN ZEVEREN (2008 [2008]); o los cuerpos enteramente humanos con cara y cola de cerdito en *Die torte ist weg!*⁸⁰, de Thé TJONG-KHING (2006 [2004]).



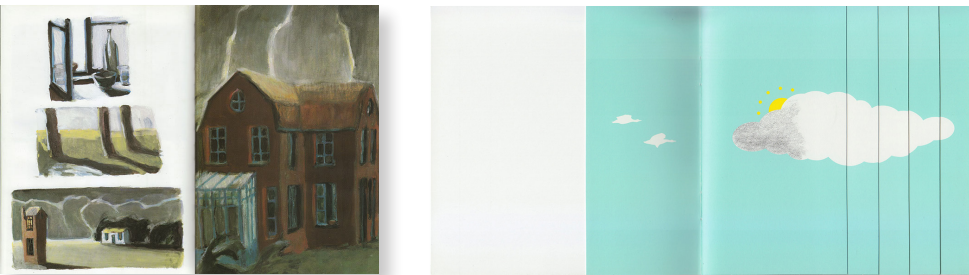
79 Sobre su uso en el cómic dice que: «los autores recurren a la caricatura animal no solo como factor humorístico (...) sino como vehículo de transmisión de ideas complejas a las que se quiere dotar de un cierto cariz simbólico-alegórico. (...) Se trataría de conseguir un efecto simbólico similar al que obtendrían las fábulas de ESOPO o LA FONTAINE en el S.XVIII; si bien ahora en los cómics prevalecería un espíritu crítico-satírico por encima de las intenciones moralizantes de aquellas».

80 Traducción: «El pastel ha desaparecido».

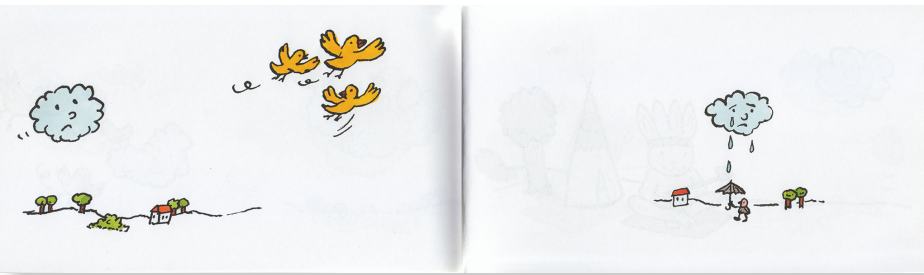
elemento || Objeto físico concreto. ¶ Según su naturaleza distinguimos entre:

NATURAL HUMANIZADO	ARTIFICIAL HUMANIZADO
-----------------------	--------------------------

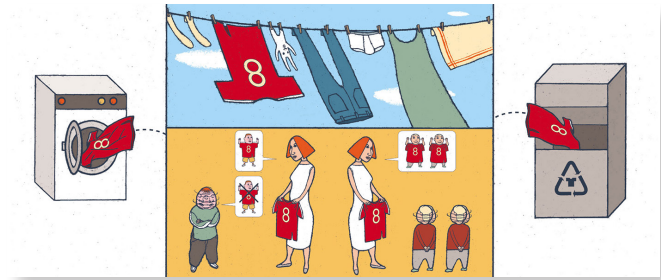
elemento natural || Elemento vegetal, mineral, atmosférico... ¶ No son habituales en los libros sin-palabras. Un ejemplo podría ser *L'orage*, de Anne BROUILLARD (1998), en que podría decirse que la tormenta es la protagonista de este álbum documental. ¶ Otro ejemplo es el librito *Sun & Clouds*, que se encuentra en el volumen *Friends in Nature*, de Katsumi KOMAGATA (1992), que muestra de manera muy sintética cómo se forma una tormenta.



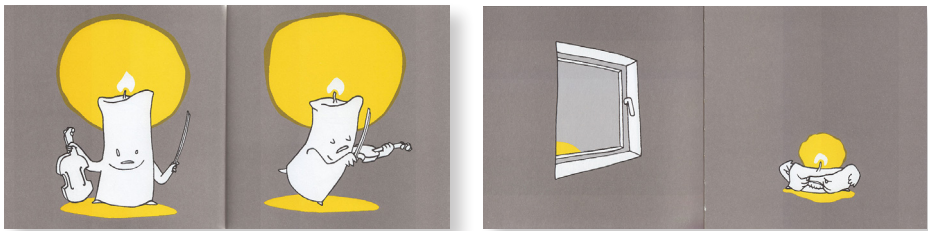
elemento natural humanizado || En *Un petit nuage*, de MUZO (2004), la protagonista es una nube con ojos, nariz y boca.



elemento artificial || En el álbum casi-sin-palabras *Ado-ka-frè*, de Sylvain VICTOR (2003), la protagonista es una camiseta. La historia empieza en el momento mismo de su fabricación y a lo largo del libro conocemos sus diferentes dueños y usos.



elemento artificial humanizado || El protagonista de *Pfff*, de Yann FASTIER (2004), es una vela que acompaña un encuentro romántico de una pareja y, pasados más de nueve meses, iluminará a la joven y recién formada familia en una noche en que una tormenta provoca un apagón en la casa.



espacio || Lugar o paisaje natural, rural, urbano... ¶ En el álbum documental casi-sin-palabras *Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft*⁸¹, de Jörg MÜLLER (2007 (1973)), podemos contemplar cómo un paisaje rural sufre una drástica transformación resultado de la acción humana.



ser fantástico || Son pocos los álbumes sin-palabras que tienen como protagonista una criatura fantástica. ¶ El monstruo verde de *Trucas*, de Juan GEDOVIOUS (1997) y los extraterrestres de *Komunikation zéro*, de Henri MEUNIER y Thierry MURAT (2003), serían dos excepciones.



• En referencia al género del personaje:

MASCULINO	FEMENINO
-----------	----------

masculino | femenino || A no ser que el nombre indique el sexo del personaje, y si no pueden verse sus genitales, en un álbum sin-palabras los signos que ayudarán a saber si se trata de un varón o una hembra son el vestuario, el peinado, y en algunas ocasiones las acciones que realiza. El lector se mueve, entonces, en el terreno de los estereotipos. Por ejemplo, el cabello largo, faldas o vestidos, y prendas de unos colores determinados indicarán que se trata de una mujer. ¶ De todos modos, en ocasiones, es difícil identificar el sexo de los protagonistas. Así sucede en *Trapo y Rata*, de Magdalena ARMSTRONG (2011). Sin leer

81 Traducción: «*Todos los años vuelve a zumbear el martillo neumático o la transformación del paisaje*».

el título del libro, la vestimenta del protagonista, ataviado con una capa larga raída y con la cara tapada por un trapo, nos decanta a identificarlo como una mujer. El nombre Trapo, sin embargo, nos dirige en otra dirección. La página *web* de la casa editorial lo reconoce como un hombre «*un indigente*»⁸², pero la filial española, igual que otras reseñas⁸³, lo distingue como una mujer, «*una indigente*»⁸⁴. Para solventar el malentendido, la autora anuncia en su *facebook* que se trata de «*UN pordioseroO.... suelen confundirlo, pobre..*»⁸⁵. ¶ No tenemos ninguna pista del sexo del protagonista de *Al llit*, de Helen OXENBURY (2008 (1982) [1982]). El nombre de la colección en castellano «*Los libros del chiquitín*» y en catalán «*Els llibres del nen petit*» determinan que los lectores lo traten como un varón. En cambio, en alemán, «*Das Baby-Bilder-Buch*»⁸⁶, la palabra neutra «*Baby*» que designa al bebé, no condiciona el sexo del protagonista. ¶ De la misma colección, sin tener en cuenta el nombre de la misma, los lectores de *Vistiéndose* (2008 (1982) [1882]), señalan al bebé protagonista como un varón, hasta que no aparecen los zapatos rojos en escena, momento en que cambian de opinión. ¶ En esta línea, ningún lector consultado duda de que el protagonista de *Jack wants a snack*, de Pat SCHORIES (2008), sea una niña, «a pesar» del pelo corto y de llevar pantalones de peto azules. Las primeras escenas en que prepara una merienda para sus muñecos inclinan al lector a identificar sus acciones como «un juego de niñas». Sin embargo, cuando hemos mostrado únicamente una escena en la que la niña lanza un palo atado a una cuerda, los sujetos preguntados no han dudado en señalarla como con un niño. ¶ Algo parecido sucede con la niña del pijama de rayas azul de *A dormir*, de Teresa NOVOA (2005), a la que se suele identificar como varón cuando no se le ve la cara.



• En referencia a la etapa vital del personaje:

NIÑO	JOVEN	ADULTO	ANCIANO
------	-------	--------	---------

82 Consultado en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/librerias/Detalle.aspx?ctit=100743E>.
83 Alejandro FRÍAS en «*Trapo y Rata, la amistad en las orillas*» habla de «*una pordiosera*». Consultado en: <http://www.mdzol.com/nota/346626-trapo-y-rata-la-amistad-en-las-orillas/>. Y de «*una mendiga*», Ramón PAEZ y Carola MARTÍNEZ en «*Trapo y Rata. FCE*». Consultado en: <http://www.dondevivenloslibros.com/2012/02/trapo-y-rata-fce.html>.
84 Consultado en: <http://www.fcde.es/site/es/libros/detalleslibro.asp?IDL=12483>.
85 Consultado en: <https://es-la.facebook.com/pages/Trapo-y-Rata/303479966344018>.
86 Traducción: «*El libro ilustrado del bebé*».

niño | joven | adulto | anciano || La edad es una información que será aproximada ya que, en la mayoría de ocasiones es difícil saberla con exactitud. Indicios de la edad de los personajes son, entre otros, la proporción de las partes del cuerpo, la altura, las marcas del paso del tiempo (arrugas, pelo canoso, calvicie...), o el atuendo⁸⁷. ¶ Por ejemplo, el pelo canoso recogido en un moño suele ser un recurso habitual para caracterizar a las ancianas, un estereotipo que han utilizado ilustradores de diferentes épocas y países. Las siguientes imágenes muestran como, generalmente, éste es el peinado escogido para representar una mujer de avanzada edad, independientemente de la época en la que transcurre la historia: lo lleva la abuela del álbum casi-sin-palabras (ii) *Unspoken. A Story from the Underground Railroad*, de Henry COLE (2012), narración situada entre 1861 y 1865; la de *Chiuso per ferie*, de Maja CELIJA (2006 [2006]); la protagonista de *The Grey Lady and the Strawberry Snatcher*, de Molly BANG (1996 (1980)); la abuela del álbum coral casi-sin-palabras (ii) *Der rote Robert oder ein Ausflug*⁸⁸, de Eberhard y Elfriede BINDER (2008 (1984)); la de *Pau i Pepa. Festa Major!!*, de Montserrat GINESTA y Marta BALAGUER (1990 (1987)); una invitada a la boda de *Mirem la festa*, de Roser CAPDEVILA (1996); la del álbum coral casi-sin-palabras (ii) *Ein Jahr in Wimmelhausen*⁸⁹, de Catharina WESTPHAL (2008); y la señora del bastón del álbum casi-sin-palabras *El arenque rojo*, de Gonzalo MOURE y Alicia VARELA (2012), narración que transcurre en el siglo XXI.



¶ En muchas ocasiones saber la edad exacta de los personajes suele ser una información irrelevante. Cuando el ilustrador quiere darla suele valerse de los números, como en el álbum casi-sin-palabras (ii) *Window*, de Jeannie BAKER (2002 (1991)), donde las tarjetas de aniversario que se encuentran en el alféizar de la ventana en las primeras escenas nos indican la edad del protagonista. Tarjetas que felicitan los 2, 4 y 6 años nos informan que el tiempo transcurrido entre cada escena es de dos años. Para que este mecanismo no aburra al lector, la escena correspondiente a los 8 años muestra una tarjeta sin número y éstas solo vuelven a aparecer en tres ocasiones más que corresponden con los 16, los 20, y los 24 años. Gracias a esta estrategia sabemos el tiempo transcurrido: 24 años.

87 Roman GUBERN (1981:134 (1972)) afirma que en el cómic el vestuario suele «utilizarse como elemento definidor de la tipología de los personajes».

88 Traducción: «El rojo Robert o una excursión».

89 Traducción: «Un año en Casas-Coral».



• En referencia a la complejidad del personaje:

–Edward Morgan FORSTER (1927) distingue dos tipos de personajes:

PLANO	REDONDO
-------	---------

Debido al carácter de relato breve de los álbumes sin-palabras y a la ausencia de texto que pueda informar al lector de los pensamientos y reflexiones de los personajes, es muy difícil determinar si éstos son planos o redondos. Por lo que hemos decidido no incluir esta información en la ficha. De todos modos he aquí algunos ejemplos de cada categoría:

plano || «Senzill i esquemàtic de caràcter» (ARITZETA, 1996:152). Según Miguel Ángel MURO (2004) «se configuran sobre una sola cualidad o idea, de la que no se separan a lo largo de la obra». Funcionan como estereotipos, son fácilmente reconocibles y recordados y no evolucionan interiormente a lo largo del relato. ¶ Según esta descripción, la mayoría de personajes de los álbumes sin-palabras serían «planos», ya que no sufren transformaciones importantes. De todos modos, nosotros no los definiríamos con este término, ya que tienen carácter y personalidad propia. ¶ Podríamos citar al niño que, con mucho amor, cuida a un pajarillo herido en *L'amic fredolíc*, de Xavier BLANCH y Francesc ROVIRA (1999); o a la imaginativa cerdita del álbum casi-sin-palabras *Il est minuit*, de Michel VAN ZEVEREN (2008) que, ante el desconcierto de su padre, actúa como si fuera Cenicienta.

redondo || «Complex i imprevisible» (ARITZETA, 1996:152). Personaje de diseño complejo que evoluciona en el transcurso del relato, por lo que, en palabras de Miguel Ángel MURO (2004) «tienen capacidad de sorprender al receptor». ¶ Pocos son los personajes «redondos» en los álbumes sin-palabras. Podríamos destacar a Igor que consigue superar su timidez gracias a la ayuda de su sombra en *L'ombre d'Igor*, de Juliette BINET (2009); o al niño protagonista de *T'enyoro*, de Laura ESPOT y Rosa SÁNDEZ (2000), que aprende a respetar a su perro después de que su padre lo separara de su mascota a la que el niño ha estado maltratando.

• En referencia al rol del personaje:

–Vladimir PROPP (1971 [1928]) después de analizar cien rondallas maravillosas populares rusas define siete actantes⁹⁰ diferentes:

ADVERSARIO	DONANTE	AYUDANTE	PERSONA BUSCADA	MANDATARIO	HÉROE	FALSO HÉROE
------------	---------	----------	-----------------	------------	-------	-------------

–Algirdas Julien GREIMAS (1976 [1966] en DURAN, 2001:259-260) las reduce a tres:

PROTAGONISTA	AYUDANTE	ADVERSARIO
--------------	----------	------------

90 « Terme que s'utilitza en l'anàlisi estructural del relat per indicar quin és el paper del personatge (com a unitat semàntica i sintàctica) en tant que subjecte o objecte implicat en una funció narrativa » (ARITZETA, 1996:14).

—A estos tres tipos nosotros añadimos una cuarta categoría para completar el cuadro:

PROTAGONISTA	AYUDANTE	ADVERSARIO	FIGURANTE
--------------	----------	------------	-----------

protagonista || «*Personatge principal d'una obra literària*» (ARITZETA, 1996:102). El personaje protagonista es aquel al que «*les suceden los acontecimientos más importantes*» (MURO, 2004). Los personajes principales «*cumplen funciones decisivas en el desenvolvimiento de la acción y, por tanto, cambian en sus estados de ánimos y aún en su personalidad*» (ANDERSON, 1992:245 [1979]). ¶ Igual que ocurre en el cómic, son muchos los ejemplos en que los álbumes tienen en el título el nombre del protagonista: Pip, Igor, Jonas, Edmond, Mademoiselle Cotton, Ariadna, Trucas, Lola, Flora, Frederick, Jack, etc.

ayudante || «*La característica de l'ajudant és manifestar-se positivament al costat del protagonista*» (DURAN, 2001:259). ¶ El ayudante puede tener un papel activo, como el ratoncillo que rescata a su igual en *Korokoro*, de Emilie VAST (2009 [2007]); o puede ser un mero acompañante, a modo de «mascota», como la mariposa que sigue al clown en su flirteo con la bailarina en *A pas de pallaso*, de Teresa DURAN y Francesc ROVIRA (2009 (2004)), o el inseparable pajarillo de Caperucita en *Rosetta*, de Jacobo MUÑIZ (2009).



adversario || «*Aquell subjecte que es manifesta negativament respecte al protagonista*» (DURAN, 2001:259). Según Teresa DURAN los adversarios pueden ser animales, seres fantásticos o humanos sin escrúpulos. Ejemplos de los dos primeros casos serían el gato que persigue al pez en *La mer*, de Marianne DUBUC (2007), y el dragón al que se enfrenta el caballero de *Le chemin*, de Fernando VILELA (2007). En los álbumes sin-palabras de nuestra colección no hemos encontrado ningún ejemplo de humano malvado. A no ser que se considere como tal el ladrón —un ratón humanizado—, del álbum casi-sin-palabras (ii) *Strewbettina's Birthday*, de John GOODALL (1998 (1970)).



¶ Algunos álbumes sin-palabras juegan con las falsas interpretaciones del lector en la identificación de la función de los actantes. En estos casos, los autores juegan con la interpretación habitual de la imagen. ¶ En las primeras escenas de *Tralalère*, de François SOUTIF (2011), el lector cree que el «malo» es el gigante que persigue con un gran cuchillo

a un «pobre» chico. Será en el transcurso de este relato circular cuando se percatará de que es el joven el que ha provocado insistentemente la ira del gigante.



figurante || Rubén VARILLAS (2009:85) nos dice de ellos que su «*irrelevancia narrativa nos impide considerarlos personajes*». Se trataría de «*elementos contextuales, diferentes del escenario, pero estrechamente emparentados con él*». Un «*element ambiental*» que ayudaría a caracterizar el entorno (ARITZETA, 1996:152). ¶ Son habituales en los álbumes sin-palabras documentales. ¶ Muchos de los personajes de la colección «*Mirem*» de La Galera, son figurantes que aparecen una sola vez. Valga como ejemplo esta imagen de la boda de *Mirem la festa*, de Roser CAPDEVILA (2008 (1996)) con una multitud de invitados.



• En referencia al número de personajes protagonistas:

UNO	PAREJA	COLECTIVIDAD
		COMUNIDAD MULTITUD

uno || En toda la obra solo hay un personaje. ¶ El bebé de *El baño*, de Lotta PERSSON (2004); o el ratón que ha quedado encerrado en la página de un libro de *In diesem Buch steckt eine Maus*⁹¹, de Monique FELIX (1980 [1980]).



91 Traducción: «En este libro hay un ratón atrapado».

pareja || Muchos son los álbumes con una pareja protagonista. ¶ Ésta puede estar formada por una persona y un animal, como la niña y el oso en *Der nackte Bär*⁹², de Daan REMMERTS (2000 [1998]); o en *Last night*, de Hyewon YUM (2008); o en *En el silencio del bosque*, de Cristina PÉREZ (2010).



¶ La pareja puede estar formada por dos miembros de la misma especie, como el niño y la niña de *El secret d'estimar*, de Sarah Emmanuelle BURG (2009 [2006]); del álbum casi-sin-palabras *Jacinto y Maria José*, de DIPACHO (2009); o los hermanos de *Les chatouilles*, de Chritian BRUEL y Anne BOZELLE (2012 (1980)).



colectividad

COMUNIDAD	MULTITUD
-----------	----------

comunidad || Los individuos que forman el grupo pueden distinguirse (vestuario, carácter, personalidad...). ¶ Sería el caso de los miembros de la familia, salida de los retratos, que disfrutan de unas vacaciones cuando marchan los habitantes de la casa en *Chiuso per ferie*, de Maja CELIJA (2006); y de la clase de dieciocho niños y niñas del álbum casi-sin-palabras *La guerra de almohadas más grande del mundo*, de Vincent CUVELLIER y Vincent MATHY (2009 [2008]), que montan una juerga nocturna en una casa de colonias. ¶ En los álbumes corales, además de haber muchos personajes, éstos protagonizan diferentes historias paralelas (algunas de las cuales suelen entrelazarse). Sería el caso de *Picknick mit Torte*⁹³, de Thé TJONG KHING (2008 [2005]).



⁹² Traducción: «El oso desnudo».
⁹³ Traducción: «Merienda campestre con pastel».

multitud || Los miembros del «grupo protagonista» no destacan por ninguna particularidad. ¶ Sería el caso de *Eau glacée* (2009) y *La grosse graine* (2010), de Arthur GEISERT, en donde todos los isleños actúan juntos para solucionar sus problemas.



• En referencia a la voz:

tipo de voz	presentación del mensaje
SILENCIOSO requerimiento narrativo PERSONAJE SOLO SIN CONVERSACIÓN TRAMAS DE ACCIÓN SUEÑO Y ENSONACIÓN incapacidad hablar ANIMALES OTROS SERES SILENCIADO EXPRESIÓN FACIAL LENGUAJE CORPORAL SIGNOS GRÁFICOS IMAGOPARLANTE IMAGEN ICÓNICA ESCENA OBJETO PICTOGRAMA IMAGEN ICÓNICO-SIMBÓLICA IDEOGRAMA SENSOGRAMA SÍMBOLO GRÁFICO ININTELIGIBLE	SIN GLOBO EN GLOBO NEUTRO EXPRESIVO

• En referencia al tipo de voz:

Will EISNER (2003:57 [1996]) comenta sobre los cómics sin-palabras que: «si no hay diálogos, el autor debe confiar en la experiencia del lector, que debe mostrarse capacitado para entender lo que pasa entre los personajes. Cuando se narra una secuencia muda, el narrador debe servirse de expresiones y mímicas que ayuden al lector a entender el diálogo que se establece entre los personajes». Y Lewis TRONDHEIM y Sergio GARCÍA (2009:13 [2006]) añaden que, para comunicar sentimientos, el medio más directo es mediante la acción de los personajes. Los rasgos del rostro, las manos y todo el cuerpo se transforman entonces en una fuente infinita de expresividad. ¶ Los cuatro grupos que presentaremos a continuación utilizan estas estrategias. Los dos últimos añaden además códigos visuales.

SILENCIOSO	SILENCIADO	IMAGOPARLANTE	ININTELIGIBLE
requerimiento narrativo PERSONAJE SOLO SIN CONVERSACIÓN TRAMAS DE ACCIÓN SUEÑO y ENSOÑACIÓN incapacidad para hablar ANIMALES OTROS SERES	EXPRESIÓN FACIAL LENGUAJE CORPORAL SIGNOS GRÁFICOS	tipo de signo IMAGEN ICÓNICA ESCENA OBJETO PICTOGRAMA IMAGEN ICÓNICO-SIMBÓLICA IDEOGRAMA SENSOGRAMA SÍMBOLO GRÁFICO	

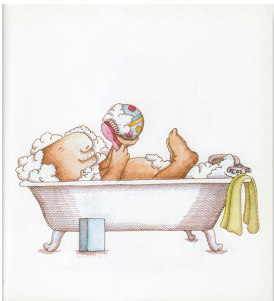
silencioso || Ausencia de voz, sin sonido. Nada indica que el personaje esté hablando o emita algún sonido. Podríamos llamarlos álbumes sin-palabras «naturales» ya que en ellos los personajes no hablan, bien porque la historia no lo requiere, o bien porque no pueden hacerlo. Un álbum sin-palabras de este tipo no llama la atención del lector porque al ser «silencioso» éste no echa en falta las palabras.

requerimiento narrativo	incapacidad para hablar
PERSONAJE SOLITARIO SIN CONVERSACIÓN TRAMAS BASADAS EN LA ACCIÓN SUEÑOS Y ENSOÑACIONES	ANIMALES OTROS SERES

- En referencia al requerimiento narrativo:

PERSONAJE SOLO	SIN CONVERSACIÓN	ACCIÓN	SUEÑOS y ENSOÑACIONES
----------------	------------------	--------	-----------------------

personaje solo || Los personajes no necesitan hablar porque carecen de interlocutor. ¶ Puede tratarse de personas, como en *Un día en la playa*, de Bernardo CARVAHLO (2010 (2008)), donde un bañista decide hacer algo de provecho con la basura que la marea acerca a una solitaria playa; o ser animales humanizados, como en *Chigüiro y el baño*, de Ivar DA COLL (2005 (1985)), donde el roedor se da un baño después de haberse ensuciado jugando a la pelota.



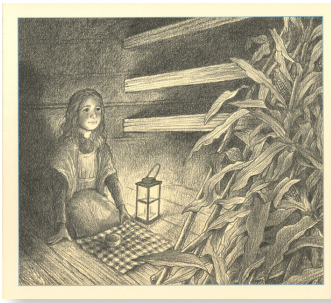
sin conversación || Los individuos interactúan entre ellos sin hablarse. ¶ En *Edmond*, de Juliette BINET (2007), los personajes no se comunican oralmente. El ratón protagonista, se coloca una máscara humana para poder jugar a pelota con otros niños. Un pelotazo en la cara tira la máscara, por lo que se descubre el engaño. Edmond, afligido, abandona el grupo. Después de este incidente, los otros «niños», avergonzados, deciden quitarse sus máscaras para mostrarse tal y como son (rinocerontes, gatos, liebres...). Los personajes no han hablado en ningún momento. Las caretas lo impedían. Luego, cuando ya no las tenían, no lo han hecho, quizás, por vergüenza y arrepentimiento.



¶ En *A pas de pallaso*, de Teresa DURAN y Francesc ROVIRA (2008 (2004)), la ausencia de diálogo tiene, además, un carácter estético. El libro cuenta la historia de amor entre un payaso y una bailarina. El embelesamiento y la torpeza del clown, provocan que los personajes protagonicen un improvisado número de circo, en el que se ve involucrado un trapeceista. El libro recuerda los espectáculos circenses que suelen ser mudos. Los personajes no abren las bocas, pero se comunican, como en el teatro de pantomima, mediante la mímica facial y la expresión corporal.



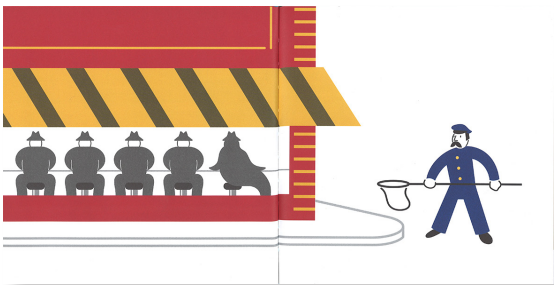
¶ En el álbum casi-sin-palabras (ii) *Unspoken. A Story from the Underground Railroad*, de Henry COLE (2012), se cuenta cómo una joven granjera ayuda a un esclavo que se ha escondido en el granero en su huida hacia los estados del norte durante la Guerra de Secesión. A ambos el miedo les impide hablar. El autor escribe en el epílogo: «*I wanted to tell—or show—the courage of everyday people who were brave in quiet ways. I wanted to make this a wordless book. The two main characters in the story are both brave, have a strong bond, and communicate with great depth. Yet, both, are silent. They speak without words.*».



trama de acción || Así como también sucede en el cine de acción, en las historias que se basan principalmente en la acción de los personajes hay poco espacio para el diálogo. ¶ En *Eau glacée*, de Arthur GEISERT (2009), los habitantes de una calurosa isla, viendo que se están quedando sin agua potable, y después de discutir el plan de actuación, se dedicarán a trabajar conjunta e incansablemente para solucionar sus problemas. Todos los isleños saben lo que hay que hacer en cada momento, por lo que realizan sus tareas concentrados y en silencio.



¶ Las historias de acción en que los personajes se desplazan, ya sea por voluntad propia o porque son perseguidos, también suelen carecer de diálogos. ¶ En *Morse, où es-tu?*, de Stephen SAVAGE (2011 [2011]), el vigilante del zoo persigue durante todo el libro a la morsa que se ha escapado del recinto y que, con mucha habilidad, consigue camuflarse entre los habitantes de la ciudad.



¶ Tampoco hay lugar para el diálogo en las historias sobre relaciones violentas (luchas, guerras, batallas...). ¶ En *Chagrin d'Ours*, de Gaëtan DORÉMUS (2010), un oso se pelea y se traga a todo aquel que intenta robarle su osito de peluche. ¶ En *Warum?*⁹⁴, de Nikolai POPOV (1995), se explica la devastadora batalla entre ratones y ranas a raíz de un pequeño incidente.



¶ *Le chemin*, de Fernando VILELA (2007), por su parte, narra las luchas de un caballero para poder rescatar a una doncella. Primero combate contra un dragón, después contra una serpiente gigante, y, finalmente contra todo un ejército de soldados que la tienen cautiva en su castillo.

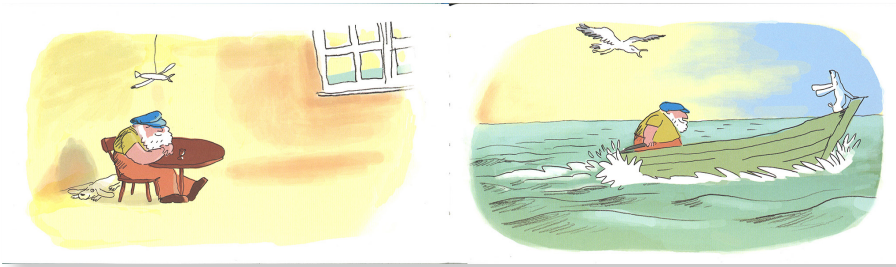


94 Traducción: «¿Por qué?».

¶ En la serie de álbumes casi-sin-palabras (ii) «*Anno's Journey*», de Mitsumasa ANNO (1977-2009), un jinete vestido de azul recorre silencioso diferentes lugares. El protagonista siempre llega a tierra en un bote de remos, acto seguido compra un caballo y, excepto en la compra de su montura, nunca se relaciona ni habla con nadie. Solamente en una ocasión, en el primer libro, *El viatge d'Anno* (1979 [1977]), descabalga para animar a los corredores de una carrera.



sueños y ensoñaciones ¶ Historias oníricas silenciosas nocturnas o diurnas. ¶ En *La rêve du pêcheur*, de Ronan BADEL (2006), un pescador sueña que pesca un pez gigantesco mientras duerme sentado en la mesa de una taberna.



• En referencia a la incapacidad para hablar:

ANIMALES	OTROS SERES
----------	-------------

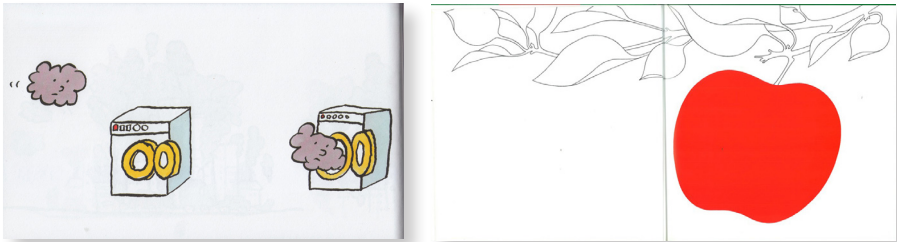
animales ¶ Actúan como tales, por lo que, aunque la mímica indique que están emitiendo sonidos, éstos serían los propios de su especie (gruñidos, rugidos, bramidos, etc.). ¶ El protagonista de *Times flies*, de Eric ROHMANN (1994), es una pequeña ave que vuela entre los esqueletos expuestos de un museo. El autor explica en su página web que «*The book began with words but I found, as I made the pictures, that the words and images were saying the same thing. So I let the pictures talk by themselves*»⁹⁵. ¶ *Prédateurs*, de Antoine GUILLOPPÉ (2007), cuenta cómo, durante la noche, un ratoncillo intenta regresar a su madriguera una noche esquivando a un gato y un búho que lo acechan. ¶ *Flum, Flo und Pascha*⁹⁶, de Anne BROUILLARD (1992 [1990]), explica el intento fallido de tres gatos de atrapar tres peces.



95 Consultado en marzo 2013: http://www.ericrohmann.com/pages/books/bk_timeflies.html

96 Traducción: «*Flum, Flo y Pascha*».

otros seres || Los protagonistas no son ni personas ni animales, por lo que tampoco pueden hablar. ¶ Es el caso de *Un petit nuage*, de MUZO (2004), que narra las aventuras de una nube; o los objetos (globo, manzana, mariposa, flor, etc), que aparecen en *El globito rojo*, de Iela MARI (2006 [1967]) .



silenciado || Voz apagada. Podríamos llamarlos álbumes sin-palabras «artificiales» porque en ellos, todo parece indicar que los personajes emiten sonidos, pero no hay texto alguno que nos indique cuáles son sus palabras. Es como si hubiera desaparecido el texto escrito de las páginas del libro⁹⁷. Los álbumes pueden estar parcialmente o totalmente silenciados, como ocurre en los dos relatos corales de Thé TJONG-KHING, *Die Torte ist weg!*⁹⁸ (2006 [2004]) y *Picknick mit Torte*⁹⁹ (2008 [2005]), con personajes silenciados en todas sus páginas. ¶ En un álbum silenciado sabemos que los personajes «hablan» gracias a la interpretación de:

EXPRESIÓN FACIAL	LENGUAJE CORPORAL	SIGNOS GRÁFICOS
------------------	-------------------	-----------------

expresión facial o mímica facial || Las expresiones faciales de las emociones son universales. En referencia al cómic, Roman GUBERN (1981:136-137(1972)) comenta que «*estudiando la expresión del rostro humano, que es el más importante complejo comunicativo, los dibujantes de comics no realistas (es decir, de estilización caricaturesca) han llegado a adoptar espontáneamente un código de signos esquemáticos*¹⁰⁰, que son un analogon simplificado de la gestualidad facial humana».

–Paúl EKMAN (1972) distingue siete¹⁰¹ emociones humanas básicas:

FELICIDAD	TRISTEZA	IRA	MIEDO	SORPRESA	DESDÉN	ASCO
-----------	----------	-----	-------	----------	--------	------

97 Esta opción puede responder a una voluntad expresiva similar a la del director de cine Ernst LUBITSCH: «*In my silent period in Germany as well as in America I tried to use less and less subtitles. It was my aim to tell the story through pictorial nuances and the facial expressions on my actors. There were often very long scenes in which people were talking without being interrupted by subtitles. The lip movement was used as a kind of pantomime. Not that I wanted the audience to become lip readers, but I tried to time the speech in such a way that the audience could listen to their eyes*». Consultado en: <http://www.fulltable.com/VTs/q/q/x.htm>.

98 Traducción: «*El pastel ha desaparecido*».

99 Traducción: «*Merienda campestre con pastel*».

100 Algunos elementos de dicho código son: TERROR y CÓLERA: cabello erizado, ojos desorbitados, comisuras de labios hacia abajo mostrando dientes; SORPRESA: cejas altas; ENFADO: cejas fruncidas; PESADUMBRE: cejas con la parte exterior caída, comisuras de labios hacia abajo; MAQUINACIÓN: mirada ladeada; SORPRESA: ojos muy abiertos; SUEÑO, CONFIANZA: ojos cerrados; BORRACHERA, FRÍO: nariz oscura; HIPOCRESÍA: boca muy sonriente mostrando dientes.

101 1 FELICIDAD: contracción del músculo cigomático (que va del pómulos al labio superior) y del orbicular que rodea al ojo. Las mejillas se elevan y surgen «patas de gallo». 2 TRISTEZA: párpados superiores caídos, cejas anguladas hacia arriba, entrecejo arrugado y labios estirados horizontalmente. 3 IRA: mirada fija, ojos feroces, cejas juntas y hacia abajo, y tendencia a apretar los dientes. 4 MIEDO: párpados superiores elevados al máximo e inferiores tensos, las cejas levantadas se acercan y los labios se alargan hacia atrás. 5 SORPRESA: los párpados superiores están subidos, pero los inferiores no están tensos y la mandíbula caída. 6 DESDÉN: parecida al asco, la acción solo se produce en un lado de la cara, la comisura del labio está más tensa y algo elevada. 7 ASCO: nariz arrugada y elevación del labio superior.

Emociones que ejemplificamos con ilustraciones de álbumes sin-palabras y casi-sin-palabras: la «felicidad» de la niña en *Dessine!*, de Bill THOMSON (2011 [2010]), cuando ve volar las mariposas que han dibujado; la «tristeza» del niño que añora a su pony alado en *The Silver Pony*, de Lynd WARD (1973); la «ira» del gigante en *Tralalère*, de François SOUTIF (2011); el «miedo» de la niña del álbum casi-sin-palabras (ii) *Unspoken. A Story from the Underground Railroad*, de Henry COLE (2012), que huye asustada al descubrir un intruso en el cobertizo; la «sorpresa» de otra de las protagonistas de *Dessine!*, de Bill THOMSON (2011 [2010]), al descubrir que el sol dibujado con tiza se ha vuelto real; y, en el mismo álbum, el ademán de «menosprecio» de su compañero cuando maquina lo que va a dibujar con las tizas mágicas encontradas. No hemos encontrado ningún ejemplo de «asco» en los álbumes sin-palabras y casi-sin-palabras de nuestra colección¹⁰².



¶ Habitualmente, las bocas abiertas suelen indicar que la persona está hablando. En *Jack and the missing piece*, de Pat SCHORIES (2004), los niños se preguntan por la pieza que falta en su torre de construcción. ¶ Cuando la boca está más abierta, entendemos que el personaje está gritando, como el leñador que usa la mano para dirigir su aviso de «¡Tronco va!» en *Aquest sí, aquest no*, de Eduard MARTORELL y Montse FRANSOY (2000). ¶ Las bocas abiertas pueden ser también señal de que el personaje está cantando, como el acordeonista que ameniza la boda de *Mirem la Festa*, de Roser CAPDEVILA (2008 (1996)).



¶ Para «leer» que un personaje está hablando hay que considerar también el estilo gráfico del ilustrador. Los hay que pocas veces dibujan las bocas abiertas aunque los personajes estén charlando. ¶ En *Mirem on vaig*, de Teresa RIBAS, Pilar CASADEMUNT y Roser CAPDEVILA (2008 [1984]), aparecen 294 personas que se relacionan en diversos espacios: una guardería, el zoológico, un parque, un restaurante y la consulta de un médico. De todos ellos, solo dos emiten claramente un sonido (están llorando) y uno tiene la boca abierta, el resto la tienen en forma de u, aunque muchos de ellos conversen entre ellos. En *Mirem la ciutat* (1997 [1984]), de las mismas autoras, ocurre algo similar. De los 367 personajes contabilizados, solo 9 situaciones han sido «silenciadas» (llores, pitido, canto, amonestación de un policía, etc.). Y a pesar de que muchos otros se estén comunicando (lo sabemos por el lenguaje corporal), sus bocas están cerradas. ¶ Marta BALAGUER también suele dibujar las bocas cerradas aunque los personajes estén hablando. En *Pau i*

102 Aunque sí los hemos encontrado en algunos cómics para adultos. Por ejemplo en *No comment*, de Ivan BRUN (2008).

Pepa. Festa Major! (1990 (1987)) solo uno de los 153 personajes tiene la boca abierta, los demás tienen una raya por boca.



lenguaje corporal || La postura del cuerpo, la posición de brazos y piernas y los gestos de la mano que, generalmente apoyan el discurso oral, funcionan aquí como sustitutorios de las palabras y son tan expresivos que, incluso, podemos «leer» los mensajes que transmiten.

—Paul EKMAN y Wallace FRIESEN (1969) presentan seis¹⁰³ tipos de movimientos que acompañan el mensaje verbal:

EMBLEMA	ILUSTRATIVO	REGULADOR	ADAPTATIVO	EXHIBIDOR DE AFECTO	BATUTA
	Ideográfico Pictográfico Deíctico Kinetográfico Espacial				Unilaterales Paralelos Alternantes

¶ En los álbumes sin-palabras estos movimientos substitutorios o acompañantes del mensaje oral estarían representados gráficamente. De las categorías presentadas se darían los emblemas, los ilustrativos, y los exhibidores de afectos. ¶ En la cultura occidental son de comprensión universal colocar el dedo erguido delante de la boca para solicitar silencio, como hace el zorro en *Un día de pesca*, de Béatrice RODRIGUEZ (2011 [2011]); colocar los brazos estirados perpendiculares al suelo mostrando las palmas de las manos para indicar que se quiere parar una acción, como hace la mujer que intenta detener la tala indiscriminada de árboles en *Aquest sí, aquest no*, de Eduard MARTORELL y Montse FRANSOY (2000); unir el pulgar y el índice formando un círculo para indicar que todo está correcto (*ok*), como hace la mujer en una escena posterior del mismo libro; o agitar un pañuelo con el brazo extendido para despedir a una persona que se va de viaje, en este caso el zorro y la gallina dicen adiós a sus amigos el oso, el conejo y el gallo en la última página de *Ladrón de gallinas*, de Béatrice RODRIGUEZ (2009 [2005]).

103 1 EMBLEMA: movimiento substitutorio de las palabras. 2 ILUSTRATIVO: acompaña a las palabras, subrayando, modificando o puntuando el discurso. Hay diversas categorías: *Ideográfico*: acompaña a la expresión de ideas discursivas y abstractas (números...). *Pictográfico*: ayuda a describir el aspecto formal (tamaño, forma...). *Deíctico*: indica o señala la situación espacial o la identificación de primera persona o cosa. *Kinetográfico*: acompaña a los verbos y a las oraciones que describen movimiento. *Espacial*: describe un espacio nombrado verbalmente. 3 REGULADOR: movimiento que mantiene o señala un cambio en los roles de habla y escucha. 4 ADAPTATIVO: movimiento ligado a la necesidad individual o al estado emocional. 5 EXHIBIDOR DE AFECTO: la expresión facial vinculada a la emoción. 6 BATUTA: acompaña y regula el ritmo del discurso oral. Estos gestos son hábitos semiconscientes, pero aprendidos. Su empleo responde a características personales, pero suelen tener un contenido cultural fuerte. Pueden ser *unilaterales* (se mueve un solo brazo), *paralelos* (se mueven los dos brazos a la vez) o *alternantes* (se mueven los dos brazos alternativamente).



¶ Muchos de estos gestos son comprensibles gracias a la combinación de otros signos y al contexto en el que se hallan. Apuntar con el índice a una persona puede significar «*ahora te toca a ti*», como en *Rainstom*, de Barbara LEHMAN (2007); o puede ser una advertencia intimidatoria, como en la reprimenda del campesino a su hijo en el álbum casi-sin-palabras (ii) *The Silver Pony*, de Lynd WARD (1973). Cuando, en vez de señalar una persona se apunta hacia una dirección significa «*por ahí*», como en *Jack wants a Snack*, de Pat SCHORIES (2008). Aunque en este caso, las piernas separadas y el otro brazo colocado en jarra la orden hacen la indicación más enérgica, por lo que el niño podría decir algo parecido a «*¡Jack, sal inmediatamente!*». En *Aquest sí, aquest no*, de Eduard MARTORELL y Montse FRANSOY (2000), la activista apunta hacia el bosque talado. Un gesto que podría acompañar a los gritos de: «*¡mirad qué ha pasado!*». En todos estos ejemplos los dedos de la mano estaban en la misma posición, pero los significados son diversos.

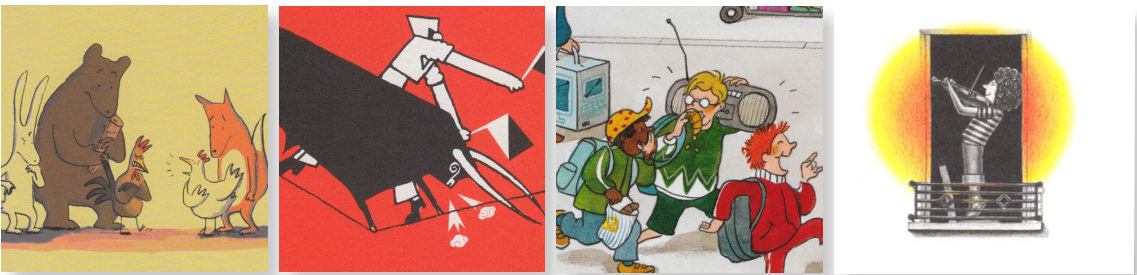


¶ Los mensajes de un álbum sin-palabras pueden estar silenciados, bien porque lo que se dice no es relevante ni imprescindible¹⁰⁴, o bien, como hemos visto en estos ejemplos, porque el mensaje puede ser fácilmente deducible. A menudo el lector puede intuir las palabras que dicen los personajes descifrando los signos e interpretando el contexto. ¶ «*¡Eh, mira, lo que tienes dentro de la mochila!*» parece decir el niño del cochecito a su hermana en *Els grans no em veuen*, de Clara SABRIÀ y Mabel PIÉROLA (2004 (2000)). O «*No tenemos nada para comer, cariño*» podría comentar el zorro a la gallina en *Un día de pesca*, de Béatrice RODRIGUEZ (2011 [2011]). Si no son estas palabras, seguramente serían frases similares. ¶ Hay casos en los que, incluso, podemos saber las palabras exactas de lo que dicen los personajes. Por ejemplo, en *Rana, ¿Dónde estás?*, de Mercer MAYER (2009 [1969]), el niño protagonista busca a su mascota que se ha escapado de casa gritando una y otra vez «*Rana, ¿dónde estás?*». Conocemos las palabras porque las hemos leído en el título.

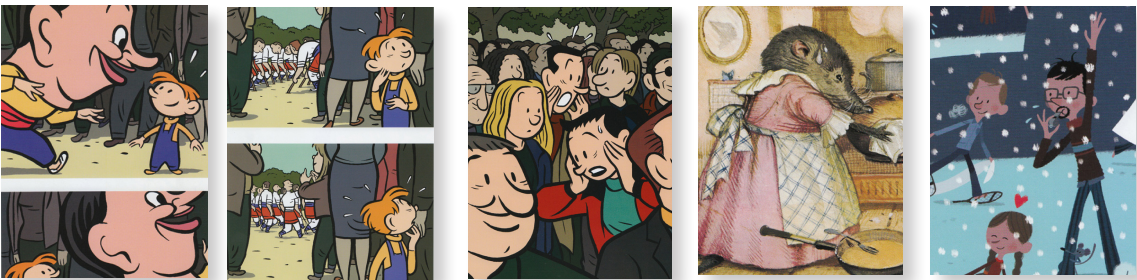
104 Si lo fueran, el autor lo hubiera escrito. Se trataría, entonces, de álbumes casi-sin-palabras, libros que, aunque explican la historia fundamentalmente a través de imágenes, incluyen alguna palabra, frase o párrafo.



signos gráficos = los ilustradores pueden reforzar la presencia de sonido añadiendo recursos gráficos al lenguaje mímico y gestual. ¶ Las cuatro líneas que salen del pico de la gallina en *Ladrón de gallinas*, de Béatrice RODRIGUEZ (2009 [2005]); o las nubecillas blancas cerca del hocico del toro que indican su fuerte resollar en el álbum casi-sin-palabras *No tinc paraules*, de Arnal BALLESTER (1998). ¶ Hay signos de comprensión universal, como las rayas que salen de los altavoces del radiocassette que lleva uno de los chicos en el álbum casi-sin-palabras (ii) *Ein Jahr in Wimmelhausen*, de Catharina WESTPHAL (2008), para indicar que el volumen del aparato está muy alto; pero hay otros signos que, aunque son creaciones de los propios ilustradores, también son fácilmente comprensibles, como el círculo de colores para mostrar la música que toca el niño violinista en el álbum casi-sin-palabras (ii) *Les voisins musiciens*, de Yunko SHIBUYA (2011).



¶ La lectura de estos signos gráficos debe realizarse siempre teniendo en cuenta el contexto. Las tres «gotas blancas» sobre las cabezas de los personajes de *¡Fiesta Mayor!*, de Josep LLUCH y MAX (2008 (2001)), significan: la fascinación del niño que ve al cabezudo; la contrariedad que sufre cuando nota que se ha perdido; y la desesperación del padre que busca angustiado a su hijo. ¶ Esas mismas gotas blancas, invertidas y sobre la frente significa: el sudor del esfuerzo de la rata protagonista de *Strewbettina's Birthday*, de John GOODALL (1998 (1970)); y en horizontal y cerca de un silbato, el pitido del maestro de *La guerra de almohadas más grande del mundo*, de Vincent CUVELLIER y Vincent MATHY (2009 [2008]).



imagoparlante^{105 106} ¶ Los autores substituyen las palabras por imágenes para mostrar lo que dicen, piensan, desean, imaginan o sueñan los personajes. En vez de usar un código lingüístico, usan un lenguaje iconográfico¹⁰⁷. Este código es similar al de los «tableros de comunicación alternativa» que contienen imágenes para facilitar la comunicación de aquellas personas que tienen dificultades de expresión mediante el lenguaje oral y se expresan señalando las imágenes. ¶ Según el tipo de signo:

IMAGEN ICÓNICA	IMAGEN ICÓNICO-SIMBÓLICA
ESCENAS	IDEOGRAMA
OBJETO	SENSOGRAMA
PICTOGRAMA	SÍMBOLOS GRÁFICOS

imagen icónica¹⁰⁸ ¶ Referentes directos, la imagen representa fielmente el referente.

ESCENA	OBJETO	PICTOGRAMA
--------	--------	------------

escena ¶ Representación de una escena. ¶ En el álbum casi-sin-palabras *N*, de Marc BOUTAVANT (2008), el oso rojo explica al pequeño una historia. Ésta empieza dentro de un pequeño globo de diálogo. La escena se repite ampliada en el recto. Las siguientes páginas serán la continuación de esta historia que narra las aventuras del oso rojo relacionándose con objetos y personajes que empiezan con la letra ene.



objeto ¶ Representación de un objeto descontextualizado. ¶ El álbum casi-sin-palabras (ii) *La rumeur de Venise*, de ALBERTINE (2010 (2008)), cuenta cómo la noticia de la pesca que ha traído un pescador a puerto se va alterando a medida que los venecianos se van pasando la noticia los unos a los otros. El pez, dentro de un globo de diálogo, va sufriendo diferentes transformaciones como ocurre en el juego del teléfono.

105 Neologismo que hemos generado de manera similar a vocablos como hispanoparlante, angloparlante, etc. ¶ Estuvimos barajando otras posibilidades que finalmente descartamos: lalográficos, grafolálicos...

106 OTROS LIBROS SP: un libro basado, principalmente, en la identificación de pictogramas es *ICOON comunicator*, de Gosia WARRINK (2009 (2007)). Se trata de un pequeño diccionario visual para viajeros que presenta además de unas pocas frases traducidas a diferentes idiomas, 1.700 signos distribuidos en 12 categorías (ropa, higiene, salud, dinero, ocio, alojamiento, autoridades, viaje, medidas, emociones, comida y mundo).

107 Este lenguaje supliría una carencia que Miguel Ángel MURO (2004:260) recalca con estas palabras cuando comenta un cómic sin-palabras: «El hecho de tratarse de un episodio sin utilización del lenguaje en diálogo o en relato hace que se extreme su condición behaviorista, por la que de la figura solo conocemos lo que hace y manifiestan sus gestos: el estar ausente la poderosa función de manifestación del interior subjetivo que cumple el lenguaje natural, limita drásticamente las posibilidades de configuración compleja y evolución propios del personaje».

108 Los iconos podrían definirse como «cualquier signo que en algunos aspectos ofrezca semejanza con lo denotado» (MORRIS, 1962:212 [1946]). Definición que, como bien señala Roman GUBERN (1981 (1972)) «lleva implícita la relativa universalidad e inteligibilidad del signo icónico, comparado con otros signos lingüísticos, como es la palabra». Así lo indican también Lewis TRONDHEIM y Sergio GARCÍA (2009:11 [2006]): «la ventaja de hacer bocadillos con dibujos dentro es que se entienden en todos los países».



pictograma || Imagen esquemática, simplificada, que funciona como representante generalizado. ¶ Adrien ALBERT ha usado en el álbum casi-sin-palabras *Seigneur Lapin* (2008) una secuencia de ocho imágenes para que el conejo contara a la princesa una versión «algo alterada» de sus intentos fracasados por recuperar el collar de perlas robado. Para reforzar la idea de que lo que hay en esas viñetas es una explicación de lo ocurrido, las imágenes son más sintéticas: los personajes son siluetas negras sobre un fondo amarillo.



imagen icónico-simbólica || imagen icónica que hace referencia a un contenido simbólico, también llamadas metáforas visuales.^{109 110} ¶ Ejemplo de metáforas visuales sería: «unas estrellas que hacen referencia a «cuando recibes un golpe, ves las estrellas»; una bombilla, que significa «tener una idea luminosa»; o un tronco y un serrucho que indican el ritmo de los ronquidos cuando se «duerme como un tronco» (GASCA y GUBERN, 1994:312 (1988)).

IDEOGRAMA	SENSOGRAMA	SÍMBOLOS GRÁFICOS
-----------	------------	-------------------

ideograma || Representación gráfica de un concepto. Imágenes icónicas que sintetizan una idea. ¶ En *Aquest sí, aquest no*, de Eduard MARTORELL y Monse FRANSOY (2000); y en el álbum casi-sin-palabras *No tinc paraules*, de Arnal BALLESTER (1998), se hace uso de una bombilla iluminada como metáfora visual de «tener una buena idea».

109 Roman GUBERN (1981:148 (1972)) las define así: «Convención gráfica propia de los cómics, que expresa el estado psíquico de los personajes mediante signos icónicos de carácter metafórico» (...) «en su mayor parte debería considerarse (...) un caso de metonimia procedentes del lenguaje verbal y expresadas con signos icónicos». ¶ Miguel Ángel MURO (2004:93) dice al respecto: «La vertiente del cómic relacionada con los pensamientos, recuerdos, deseos, acciones y sentimientos de los personajes se vehicula en el cómic sobre todo a través de la palabra. Cuando se significan a través de la imagen se opta por insertarlos en los globos, dando, en ocasiones, lugar a la aparición en lo iconográfico de las denominadas «metáforas visuales».

110 OTROS LIBROS SP: CÓMIC: *Space Dog*, de Hendrik DORGATHEN (2009 [1993]), que según Rubén VARILLAS (2009), «lleva al extremo el empleo de la metáfora visual».



sensograma || Representación icónica de un estado de ánimo (amor, dolor, rabia...). ¶ En *Monsieur Vadelavant*, de Philippe ROUX (2004), el signo de un corazón brillante se utiliza como símbolo del amor que sienten los personajes. ¶ El álbum casi-sin-palabras *Podlapin*, de Philippe JALBERT y Cécile HUDRISIER (2010), explica la historia de un conejo malhumorado que insulta –iconográficamente– a todo aquel con quien se encuentra. Su enfado va aumentando progresivamente ante la indiferencia de los demás animales, y eso se refleja en la mímica y expresión corporal y en la cantidad de insultos que profiere: uno, dos, tres, cuatro, siete, siete, ocho, nueve, diez, once y, sesenta y siete. Sus gritos histéricos son más ofensivos que los agravios que profesa que, analizados con detalle, resultan bastante inocentes: huevo frito, bilboquet, sandalias, calcetín, acordeón, patinete, banana, tormenta... Por ello, el enfado del conejo recuerda a una pataleta infantil. La forma y color del globo (estrella amarilla de puntas desiguales) refuerzan la idea de grito.



símbolos gráficos || Signos lingüísticos: interrogación [?] y exclamación [!] o signos musicales (notas, claves de sol...). ¶ Gracias a las notas musicales que salen de su boca, sabemos que está cantando el oso protagonista del álbum casi-sin-palabras (ii) *N*, de Marc BOUTAVANT (2008).



ininteligible¹¹¹ || Códigos comunicativos desconocidos, inventados por los autores y, por lo tanto, incomprensibles para el lector que no tiene ni la capacidad ni los

111 OTROS LIBROS SP: CÓMIC: todos los textos (carteles, rótulos, señalización, publicaciones...) de *Emigrantes*, de Shaun TAN (2007 [2006]), están codificados en un idioma incomprensible tanto para el personaje protagonista como para el lector, lo que acentúa para ambos la sensación de sentirse extranjero.

medios para descifrar el mensaje. ¶ El pez recién llegado a la pecera en *Too late*, de Mar CERDÀ (2011), intenta, sin éxito, comunicarse con su vecino. Primero con un saludo, luego con una pregunta, después con un largo párrafo escrito en una lengua misteriosa, e incluso con un nuevo lenguaje de notas musicales. ¶ El decapitado personaje de *No tinc paraules*, de Arnal BALLESTER (1998), profiere una frase en un idioma irreconocible y, por tanto, indescifrable, bajo la carpa de este circo surrealista.



¶ También aquí podríamos hacer referencia a los signos gráficos que emiten los cuatro extraterrestres de *Komunikation Zéro*, de Henri MEUNIER y Thierry MURAT (2003), y que son incomprensibles para los otros personajes y para el lector. Al no poder comunicarse entre ellos, los alienígenas primero se entristecen y luego se enfurecen. El mensaje es claro: es imposible comunicarse –la comunicación es cero, como indica el título– con sistemas de signos simbólicos, sin conocer los códigos para poder descifrarlos. Los extraterrestres se unen ante el ataque de un ser gigantesco que los amenaza con exterminarlos. Entonces, esos signos simbólicos (antes vacíos de significado para los receptores) se combinarán formando un signo icónico de comprensión universal –un rostro que grita desafiante– que asustará al enemigo común. Podría decirse que este librito concentra en sus páginas la esencia de los álbumes sin-palabras, en el sentido de que son obras que transmiten su mensaje utilizando signos icónicos «universales».



• En referencia a la forma de presentación del mensaje:

SIN GLOBO	EN GLOBO
	NEUTRO EXPRESIVO

sin globo ¶ El signo gráfico puede estar situado directamente sobre el fondo, cerca del personaje. ¶ En el álbum casi-sin-palabras *La fuga*, de Pascal BLANCHET (2007 [2005]), el corazón, sensograma del amor que siente la mujer, nos indica que el destinatario de la carta que va a echar al buzón es su amante. ¶ En el álbum casi-sin-palabras *Moskito*, de Hélène DEGROOTE (2009), las ovejas que saltan sobre la cama y el avión que la sobrevuela son fruto del sueño del hombre. ¶ En ambos casos, al haber un solo personaje y estar los signos gráficos encima de sus cabezas no hay ninguna duda de que se trata de sus pensamientos y visiones.



en globo, bocadillo, o filacteria¹¹² ¶ Los iconos están insertados en una figura, generalmente un óvalo, con un delta (cola o rabo) que apunta al personaje al que se le atribuye esa representación gráfica de diálogo o pensamiento. ¶ En referencia a la forma y contenido del globo distinguimos:

NEUTRO	EXPRESIVO
--------	-----------

neutro o globo de diálogo ¶ Con una línea de delimitación continua se indica que se trata de una conversación realizada con tono «normal». ¶ En *Die Torte ist weg!*¹¹³, de Thé TJONG-KHING (2006 [2004]) una sola imagen incluida en un globo de diálogo basta para que la gata explique a su amigo cómo se ha lastimado el hocico mientras corría. ¶ Caso extraño es el único globo de diálogo de *Formas*, de Claudia RUEDA (2009), un globo que no aporta nada porque está vacío.



expresivo ¶ La forma del perigráfico y del delta del globo pueden tener diferentes aspectos por motivos estéticos o para reforzar el mensaje que contienen (TRONDHEIM y GARCÍA, 2009 [2006]; VARILLAS, 2009:71). Algunos ejemplos de globos expresivos son los que tienen forma de nubes para indicar que el contenido es un pensamiento o un sueño; perfiles dentados para señalar que el mensaje proviene del teléfono, la radio o que el personaje está gritando (GUBERN, 1981:141-42 (1972)). ¶ Leemos como imágenes mentales aquellas que están insertadas en globos con forma de nube y cuyo delta ha sido substituido por diversas redondas decrecientes. El contexto ayudará al lector a interpretar si se trata de un

¹¹² En los cómics y álbumes con palabras suele usarse el globo para insertar textos (diálogos o pensamientos) y onomatopeyas. ¶ Román GUBERN (1981:138 (1972)) lo define como una «convención específica de los comics destinada a integrar gráficamente el texto de los diálogos o el pensamiento de los personajes en la estructura icónica de la viñeta», recuerda también que «puede albergar diálogos, sonidos inarticulados, pensamientos y metáforas visualizadas» (ibid.:111). ¶ Rubén VARILLAS (2009:71) explica que es «el instrumento más habitual para “hacer hablar” a un personaje. En él se recogen las palabras directamente atribuidas al personaje». Y añade que «se trata de un discurso no mediado. Entendido aquí discurso como «serie de las palabras y frases empleadas para manifestar lo que se piensa y siente». ¶ Sergio GARCÍA (2000:130), por su parte, comenta que hay que entender este elemento «desde un punto de vista más rico que el simple globo que sale del personaje para incluir lo sonoro de una historia» y recuerda que «los bocadillos deben y pueden ser inexistentes físicamente aunque pueden estar presentes formalmente».

¹¹³ Traducción: «El pastel ha desaparecido».

pensamiento, un deseo, un propósito, un recuerdo... ¶ He aquí varios ejemplos: en *Le chat et le poisson*, de André DAHAN (1999 (1990)), el gato desea que su amigo el pez pueda nadar en el océano; el oso protagonista del álbum casi-sin-palabras (ii) *N*, de Marc BOUTAVANT (2008), harto de estar en la isla, se visualiza a sí mismo paseando por un prado florido; después de ver cómo desaparece el gran banquete que navega a la deriva, los pasajeros del transatlántico del álbum casi-sin-palabras (ii) *Notizen von Käptn's Dinner*¹¹⁴, de Marei SCHWEITZER (2004), ansían carne, pescado, embutidos, pasteles...; y en los cinco globos en forma de nube del álbum casi-sin-palabras *Pancakes for Breakfast*, de Tomie DE PAOLA (1978), podemos visualizar el propósito de la protagonista: cocinar unas tortitas con el sirope que acaba de comprar. ¶ El contenido de un globo en forma de nube también puede explicar una acción pasada, un recuerdo, un *flashback*. ¶ En el álbum casi-sin-palabras *La fuga*, de Pascal BLANCHET (2007 [2005]), el anciano protagonista recuerda sus primeras clases de piano y cómo llegó a convertirse en pianista en una secuencia que empieza dentro de un globo en forma de nube.



114 Traducción: «*Notas de la cena con el capitán*».

H5 | ESPACIO

–Margarida ARITZETA (1996:81) define espacio narrativo con estas palabras: «*marc (físic, social, psicològic, simbòlic, etc.) en què es desenvolupa l'acció i els moviments dels personatges en una obra literària. Es pot comportar com a marc o pot ser tematitzat (al·legòric, simbòlic, conceptual, etc.)*».

–Rubén VARILLAS (2009:74-75) concreta que «*el cine, el teatro y el cómic recurren a un espacio representado; a una presencia física y real del lugar donde los personajes vivirán sus historias. Lógicamente, el receptor de la obra recibirá con calculada exactitud lo que el director, el escenógrafo o el dibujante quieran que vea. No existe demasiado espacio para la imaginación o la interpretación libre. (...) Cuando un escritor describe un lugar o un personaje, por norma la narración se detiene. En el cómic esto no es necesario, ya que la descripción de personajes y escenarios es visual y, casi siempre, simultánea al desarrollo de la acción. Y advierte (ibíd.:74) que «no es extraño que un escenario sobrepase su papel utilitario inicial, para entrar a formar parte de la narración misma, ya sea como:*

ELEMENTO SIMBÓLICO	MANIFESTACIÓN ONÍRICA	PARTICIPANTE REAL DE LA ACCIÓN
--------------------	-----------------------	--------------------------------

En referencia al cómic, Rubén VARILLAS (2009:81) comenta que «*se deben leer en clave simbólica aquellas recreaciones espaciales que se mueven en el campo de la abstracción o la iconicidad no figurativa. Es decir, viñetas en las que el espacio detrás de los personajes no representa ningún lugar o realidad concreta, sino una proyección subjetiva: el estado de ánimo del narrador o algún personaje, o un contenido de carácter simbólico relevante para la narración*».

–Más adelante trataremos los modos posibles de representación gráfica del espacio¹¹⁵. Acotamos ahora el tema espacial entendiéndolo solamente como espacio físico, como el escenario en el que transcurre la acción¹¹⁶. ¶ He aquí el cuadro resumen de este apartado:

verosimilitud	estrategias de representación	variabilidad	presentación espacio en el relato
REAL VEROSÍMIL IMAGINARIO METAFICCIONAL	GRADIENTES EN PROFUNDIDAD LÍNEA DE BASE PERSPECTIVA MULTIFRAGMENTADO PLANOS ABATIDOS EFECTO RAYOS X	INVARIABLE FRAGMENTADO VARIABLE	PRINCIPIO FINAL

• En referencia a la verosimilitud:

REAL	VEROSÍMIL	IMAGINARIO	METAFICCIONAL
------	-----------	------------	---------------

real ¶ Escenario verdadero. ¶ Todos los libros editados hasta el momento por Treseditores están ubicados en ciudades españolas. En ellos, la ciudad, que aparece destacada en el título, es la protagonista principal. La sencilla anécdota de los libros narrativos de la colección es una mera excusa para mostrar las calles y plazas de la población¹¹⁷. Es el caso de los álbumes casi-sin-palabras (ii) *Las Ramblas. Barcelona*, de SAGAR (2012); y *Cádiz en sus plazas*, de Arturo REDONDO (2012). En el primero un hombre barbudo baja paseando tranquilamente por las Ramblas. En el segundo, uno de los cuatro marineros americanos que pasan unas horas en la ciudad flirtea con una guapa gaditana.

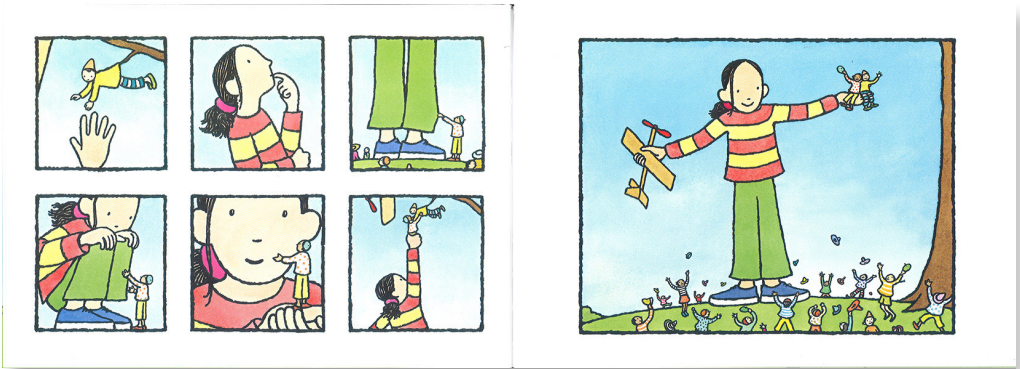
115 En la sección I1 «Estilo gráfico» consideraremos los siguientes modos: Realista, Descriptivo, Sintético y Abstracto.
116 En la sección H4 «Personajes» consideramos el espacio como protagonista en «naturaleza de los personajes».
117 OTROS LIBROS SP: la colección está formada también de IMAGIARIOS como *La Sagrada Familia de Gaudí*, de LAPIN (2011); *Gran Vía. Madrid*, de Miguel NAVIA (2011); y *Museo del Prado. Madrid*, de Javier ZABALA (2011).



verosímil || Escenario posible pero no real porque no podemos identificarlo, ni saber su ubicación con exactitud. ¶ *¿Un mundo? Muchos mundos*, de Gastón HAUVILLER y Roberto GATTI (2012), se pregunta si un entorno natural es el mismo lugar durante el día que durante la noche. Este álbum documental nos muestra cómo en esas dos franjas horarias opuestas, la fauna y flora pueden transformar el mismo escenario en dos mundos completamente distintos.



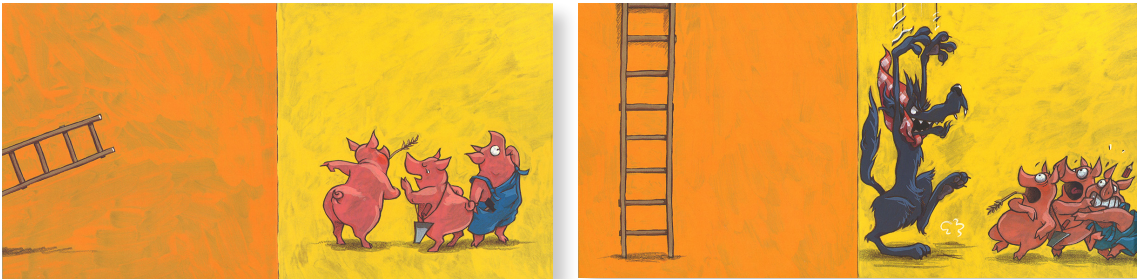
¶ A veces el espacio es verosímil, pero los personajes que lo habitan lo transforman en un escenario imaginario. Así ocurre en *Trainstop*, de Barbara LEHMAN (2008), cuando la niña baja del tren en una parada inesperada, y descubre una comunidad de diminutos personajes cerca de las vías del tren.



imaginario || Escenario irreal. ¶ Espacios ficticios son: el paisaje onírico de la aventura nocturna de la niña protagonista de *Lola: toodo un día en el zoo*, de IMAPLA (2012), después de haber visitado el zoo acompañada de su madre; los escenarios pictóricos de las obras en las que se introducen los visitantes de una sala de exposición en *Le promenade au musée*, de Mayumi OTERO (2011); y el extaño mundo en el que se adentra un gato mientras persigue a una mariposa en el álbum casi-sin-palabras (ii) *Mundo Babosa*, de Mariano DÍAZ PRIETO (2012).



metaficcional¹¹⁸ || Escenario que cuestiona la relación entre representación y realidad. ¶ En este sentido, Cecilia SILVA-DÍAZ (2005:161) comenta que muchos álbumes metaficcionales «llaman la atención sobre la cualidad física de la historia que se lee (...) “esto que tienes en tus manos es solo un libro”, parecen recordarle al lector». ¶ Un ejemplo de metaficción espacial es cuando el libro que el lector está sujetando es el escenario de la narración. ¶ En *Bouh!*, de François SOUTIF (2012), el lobo «sale del libro» para franquear la barrera del pliegue del libro y poder pasar a la «página» donde están los tres cerditos.



¶ Puede ocurrir que la acción de los personajes «afecte» a las páginas del libro. ¶ En *Trucas*, de Juan GEDOVIOUS (1997), el protagonista «agarra la página» con tanta fuerza que la «arruga» cuando enfadado decide «marcharse del libro».



¶ Una técnica metaficcional es la de emular la página dentro de la página. En este caso, y en palabras de Jorge ALESSANDRÍA (1996:81), cuando «una imagen contiene una

118 Patricia WAUGH (1984:2 en SILVA-DÍAZ, 2005:59) define metaficción como «un término que se aplica a la escritura ficcional que de manera autoconsciente y sistemática llama la atención sobre su naturaleza de artefacto para plantear interrogantes acerca de la relación de la ficción y la realidad». ¶ Jane DOONAN (1999:35-36 1996): «Los elementos metaficcionales que se encuentran en la literatura contemporánea tienen su contraparte en el libro ilustrado en la medida en que los escritores y artistas cuestionan las nociones acerca de cómo se cuentan los cuentos y de cómo se presentan los significados; de cómo se subvierten las convenciones y las técnicas; de cómo se rompen las barreras entre el editor del libro ilustrado y el público». ¶ Martin SALISBURY y Morag STYLES (2012:189 [2012]) comentan que se trata de «cualquier obra que subraya su propia naturaleza ficticia» y añaden que «los libros ilustrados de metaficción tienden a ser divertidos e irónicos».

metaimagen¹¹⁹, todo lo que queda fuera de la metaimagen aparece significado como real». ¶ La aventura que narra el álbum casi-sin-palabras (ii) *Adele s'en mele*, de Claude PONTI (2010 (1987)), empieza cuando la niña protagonista agujerea la página de un gran libro por el que se introduce para descubrir un extraño mundo.



¶ *Alice in Wonderland*, Suzy LEE (2005 (2002)), comenta en su *Artist's Statement*¹²⁰: «life-size hands appear on the both sides of pages. The book is handled by fingers that come the edge of each page. Finally, these fingers, which are placed on the back cover, close the book» (...) «The figures of the hand may function as signs that all the preceding performances were only illusion on the flat page of the book; they can be the hands of the viewer (reader), who turned all the pages just before, and closes this back cover now. As the audience was already involved in a scene of performance in the earlier part of the book, the viewer (reader)'s hands are also included in the book itself. Whenever a viewer (reader) holds this book, the process of every stage may repeat equally in a closed circuit».

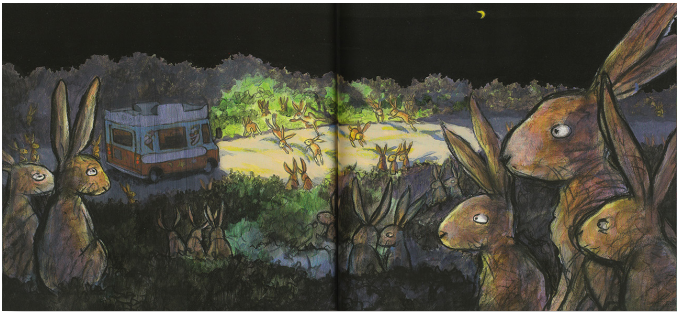


• En referencia a las estrategias de representación del espacio:

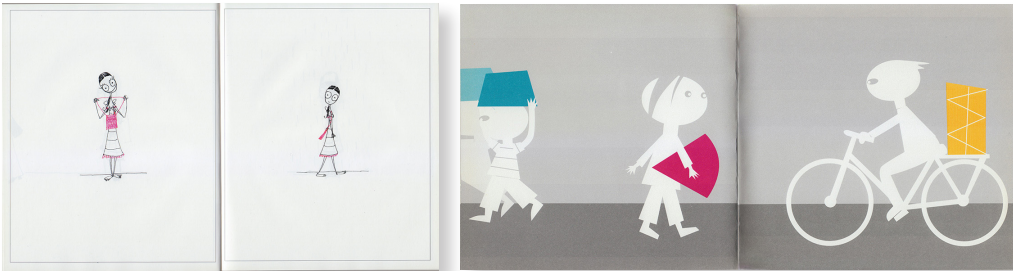
GRADIENTES EN PROFUNDIDAD	LÍNEA DE BASE	PERSPECTIVA	MULTIFRAGMENTADO
			PLANOS ABATIDOS EFECTO DE RAYOS X

gradientes de profundidad ¶ «Gradual aumento o disminución de una cualidad perceptual (...) con el fin de diferenciar lo que está lejos de lo que está más cerca» (MORENO, 2003:164). Existen diferentes tipos de gradientes: de textura, tamaño, nitidez o detalle, luminosidad, color... ¶ Por ejemplo, gracias a la diferencia de tamaño de los objetos podemos identificar los que están lejos (más pequeños) de lo que están cerca (más grandes). Así ocurre en esta

escena de *La Revanche des Lapins*, de Suzy LEE (2003), en la que los conejos que están más cerca son de mayor tamaño que los que saltan a lo lejos.



línea de base ¶ Una simple línea que delimita dos planos puede crear sensación espacial. ¶ Así ocurre en *La mutante*, de Cristina HERNÁNDEZ (2011). ¶ En *Formas*, de Claudia RUEDA (2009), las zonas que crea la línea delimitadora se han tintado con dos tonalidades diferentes de gris.



perspectiva ¶ «Artificio gráfico-matemático (...) basado en la convergencia de las líneas paralelas que se muestran en profundidad, sobre un punto del horizonte llamado de fuga, siendo las demás paralelas al plano del cuadro (...) con el fin de establecer la ilusión de profundidad, y de manera muy especial el concepto de disminución de tamaño con la lejanía» (MORENO, 2003:165-166). ¶ En esta escena del álbum casi-sin-palabras (ii) *The red book*, de Barbara LEHMAN (2004), la niña protagonista está sentada en un primer plano, cobrando mayor importancia que sus compañeros y el profesor que, por estar cerca del punto de fuga, son de menor tamaño.



multifragmentado ¶ Utilización en una misma imagen de distintos modos de representación espacial. ¶ Sergio GARCÍA (2004) comenta que esta representación, resultado de una percepción fragmentada de la realidad, usa muchos de los recursos del dibujo infantil, como los «abatimientos de planos, la jerarquía de representación, el uso de la línea base o el efecto de rayos X».

119 Jorge ALESSANDRÍA (1996:13) define metaimagen como la imagen de una imagen con estas palabras: «Así como las imágenes representan diferentes objetos (personas, animales, cosas), y al ser una imagen un objeto material (dibujo, cuadro, foto, etc.), existen imágenes que representan imágenes».

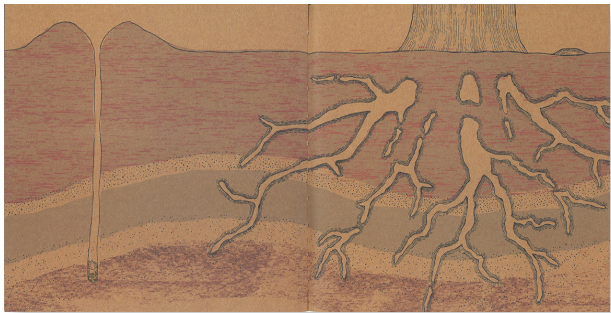
120 Consultado en agosto 2013: <http://www.suzyleebooks.com/books/alice/statement.htm>

PLANOS ABATIDOS	EFFECTO DE RAYOS X
-----------------	--------------------

planos abatidos || «La representación se adapta a lo que se quiere recrear, abatiendo planos y creando la multiperspectiva» (GARCÍA, 2004). ¶ Este tipo de representación se aprecia en esta escena de *50 Geschichten aus Mamoko*¹²¹, de Alexandra MIZIELINSKA y Daniel MIZIELINSKI (2011 [2010]), en que hace el efecto de que los edificios estén cayendo. ¶ Es una estrategia ideal para representaciones de espacios imaginarios como el escenario por el que transcurre un extraño desfile del álbum casi-sin-palabras (ii) *Die Parade der Tiere*¹²², de Peter MENNE (2012), que presenta una perspectiva imposible.



efecto de rayos x || La imagen muestra simultáneamente exterior e interior (la sección) de los objetos. ¶ Para reforzar la idea de que el viaje del topo de *Under Ground*, de Shimako OKAMURA (2008 (2007)), transcurre bajo tierra, se muestra una escena localizadora que combina la visión exterior e interior del lugar.



¶ Este interés en mostrar el lugar de la acción también se da en *La vie de Jonas*, uno de los volúmenes de *Jonas*, de Juliette BINET (2009), cuando la página final se despliega dos veces (primero hacia la izquierda y después hacia abajo) ampliándose más del doble de su tamaño original, resultando una gran panorámica. En este libro el lector descubre sorprendido que todas las actividades que ha llevado a cabo el protagonista (ordenar, regar, limpiar...) se han desarrollado en las entrañas de una ballena, el hogar de Jonas.



121 Traducción: «50 historias de Mamoko».

122 Traducción: «El desfile de los animales».

¶ Con un sentido narrativo, en *Chagrin d'ours*, de Gaëtan DORÉMUS (2010), cada vez que el oso se zampa un animal se nos muestra su interior. De este modo, podemos comprobar que sus presas siguen vivas.

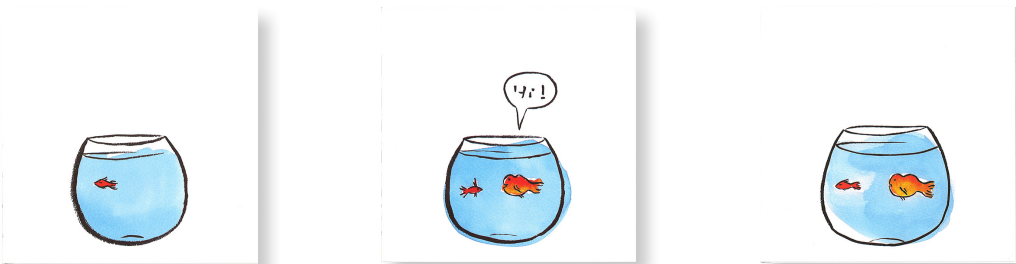


• En referencia a la variabilidad:

Aunque la variabilidad del espacio haga referencia al montaje, hemos preferido tratarlo aquí:

INVARIABLE	VARIABLE
FRAGMENTADO	

invariable || La acción sucede en un solo escenario. ¶ Un ejemplo extremo de libro en el que el escenario es totalmente invariable es aquel en que durante toda la narración no hay cambios de encuadre. Libros narrados con «cámara fija», como *Too late*, de Mar CERDÀ (2011), con un plano invariable de una pecera que acentúa la soledad del pez que la habita;



¶ o el plano estable de *La casa sull'albero*, de Marije y Ronald TOLMAN (2010 [2009]), que centra el interés de la narración en la vida de este árbol habitado por una pareja de osos;



¶ o el plano estático del álbum-casi-sin-palabras (ii) *Window*, de Jeannie BAKER (2002 (1991)), que, al no variar en todas las escenas, acentúa el centro de atención del lector en el espacio que se ve a través de la ventana. Se trata de mostrar el resultado de la acción urbanizadora del hombre y constatar cómo incide en un paisaje natural.



fragmentado || Un espacio único fragmentado en páginas/palas.

1 ESPACIO ÚNICO FRAGMENTADO		
personajes en mayoría págs/palas	personaje simultáneo en págs/palas	personajes no se repiten

personajes en la mayoría de las páginas/palas || Al estar los personajes en la mayoría de las páginas/palas de ese espacio fragmentado, se lee como un avance de los mismos similar al de un *travelling* cinematográfico lateral. ¶ A veces es difícil que el lector aprecie que se trata de un único escenario fragmentado. Pero, cuando el sistema de encuadernación no fragmenta «materialmente» el espacio, como ocurre en los libros en acordeón, se hace evidente que se trata de una única imagen. ¶ Así ocurre con los álbumes corales casi-sin-palabras (ii) de la serie de las estaciones de Rotraud Susanne BERNER. Pocos son los lectores que se percatan de que el escenario está formado por una única ilustración en el álbum casi-sin-palabras (ii) *Rotraud Susanne Berners Sommer-Wimmelbuch*¹²³ (2005), pero es evidente en la versión en formato *leporello* editada años después, *Rotraud Susanne Berners Sommer-Wimmel-Leporello*¹²⁴ (2006 (2005)). Con este sistema se hace más evidente que los transeúntes pasean por las calles de una pequeña ciudad.



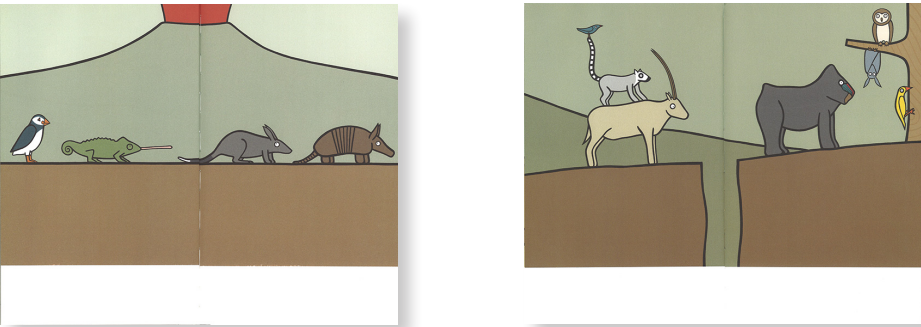
123 Traducción: «El álbum coral del verano de Rotraud Susanne Berner».

124 Traducción: «El álbum coral desplegable del verano de Rotraud Susanne Berner».

personaje simultáneo en las páginas/palas || En algunos casos conviven simultáneamente representaciones de un mismo personaje en cada página o pala. ¶ Así ocurre en *Korokoro*, de Emilie VAST (2009 [2007]), en que, a menudo, el protagonista aparece varias veces en una misma pala. Este recurso potencia la continuidad del movimiento del personaje que se desplaza rodando.



los personajes no se repiten en las páginas/palas || La «cámara» hace un barrido moviéndose lateralmente, página a página. En *C'è posto per tutti*, de Massimo CACCIA (2011), los animales hacen cola para subir al arca de Noé. Este álbum podría ser el resultado gráfico, en forma de libro, de un largo plano secuencia, sin cortes ni montajes.



variable || La acción sucede en diversos escenarios. ¶ En *Chiuso per ferie*, de Maja CELIJA (2006), se muestran los diferentes emplazamientos de las actividades estivales de una familia «fotográfica» cuando se quedan solos en la casa. Entre estas actividades destacamos una regata en el fregadero y un bronceado en el horno.



¶ Los escenarios variables son habituales en los álbumes con tramas de trayectos y persecuciones. Paisajes que «dejan huella» en el viajante, como los que recorre en zancos el protagonista de *De steltenloper*¹²⁵, de Matias DE LEEUW (2012).

125 Traducción: «Los zancos».



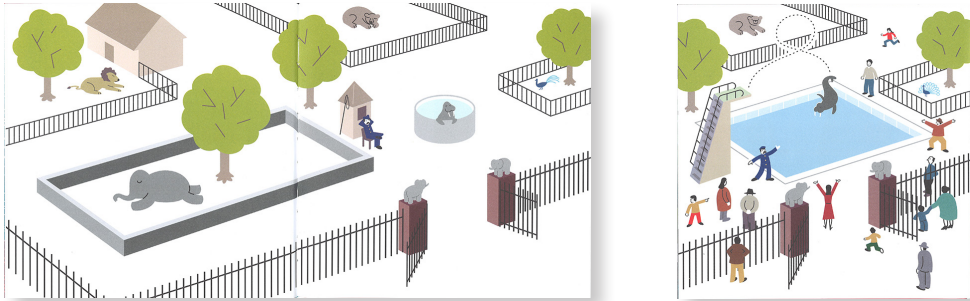
• En referencia a la presentación del escenario en el relato:

–Rubén VARILLAS (2009:74-75) comenta que, a pesar de que en las narraciones gráficas la representación espacial es intrínseca a la narración «*aparentemente también puede existir una descripción más o menos explícita dentro de las historias gráficas (...) obras que arrancan con una localización espacial del lugar donde se desarrollará la acción, o aquellas que lo hacen con una presentación objetiva de los personajes dentro de su contexto cotidiano. Estos pasajes descriptivos se aprovechan de técnicas fotográficas y cinematográficas como el plano general largo, el plano general o el zoom, que favorecen una visión introductoria de los componentes de la historia. No podemos hablar entonces de narración, sino de pausa descriptiva*».

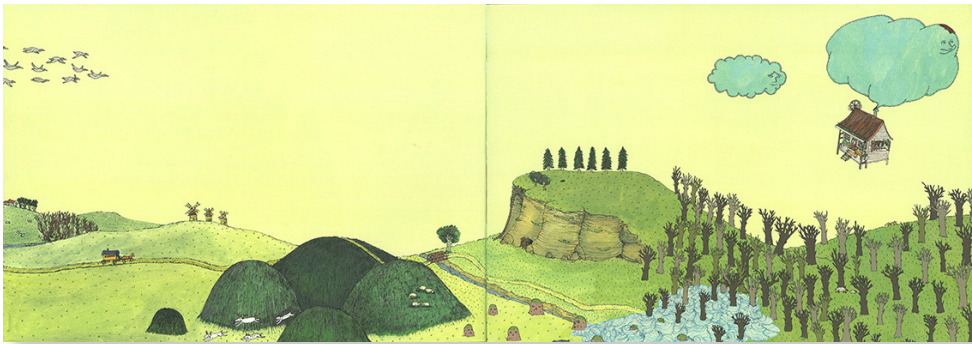
–En las narrativas gráficas en forma de álbum, al ser los relatos más cortos, se dan menos estas pausas. Según la ubicación de esta «pausa narrativa» en el relato distinguimos:

PRINCIPIO	FINAL
-----------	-------

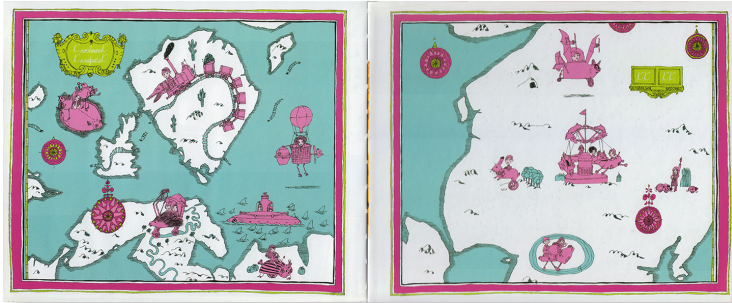
principio || Antes de empezar propiamente el relato se muestra una imagen del escenario en el que se desarrollará la acción. ¶ En *Morse, où es-tu?*, de Stephen SAVAGE (2011 [2011]), primero se nos ha presentado a la morsa protagonista en la página de créditos. En la siguiente doble página se muestra en su hábitat: el zoo. En una imagen panorámica podemos verla dentro de un pequeño estanque. En la última escena pueden apreciarse los cambios que se han hecho en el zoológico para que viva más feliz.



final || Una vez acabada la narración se muestra el espacio en el que ha transcurrido el relato. ¶ Gracias a una gran panorámica el lector puede conocer el contexto y recordar la historia del álbum casi-sin-palabras (ii) *El viatge de'n Max*, de Gauthier DAVID y Marie CAUDRY (2008 [2007]). De este modo puede apreciarse la localización y la distancia entre los diferentes hitos.



¶ Al insertar un mapa en el que se marca el recorrido, el lector puede conocer y repasar el itinerario que han hecho los personajes. Así ocurre en las guardas del álbum casi-sin-palabras (ii) *Krochnouk Karapatack*, de Julien MARTINIÉRE (2006).



H6 | TIEMPO

Consideramos el tiempo desde dos aspectos: el referente al período (tiempo histórico) en el que transcurre la historia; y el que hace referencia a la duración del relato que, según Lewis TRONDHEIM y Sergio GARCÍA (2009:31 [2006]), «no es el tiempo de lectura, sino el tiempo para los personajes». ¶ He aquí el cuadro resumen de este apartado:

periodo histórico	duración de la historia
INDETERMINADO	CERO
DETERMINADO	INDETERMINADO
PASADO	DURACIÓN APROXIMADA
PRESENTE	DURACIÓN EXACTA
FUTURO	

- En referencia al período histórico:

INDETERMINADO	DETERMINADO
	PASADO
	PRESENTE
	FUTURO

indeterminado ¶ Las claves gráficas no son suficientes para determinar la época en que transcurre la historia. ¶ Entre ellos encontramos álbumes que narran historias de animales, como *Flum, Flo und Pascha*¹²⁶, de Anne BROUILLARD (1992 [1990]); historias fantásticas, como *Pau i Pepa al país dels contes*, de Montserrat GINESTA y Marta BALAGUER (1990 (1987)); u otras en que ni la escenografía, ni el vestuario de los personajes dan ninguna pista sobre el periodo histórico, como *La fábrica de nubes*, de Arianne FABER (2010).

determinado ¶ Podemos saber en qué época del año, mes o, incluso, el día concreto en que sucede la historia. ¶ Por ejemplo, *La màgia del rei blanc*, de Xavier BLANCH y Francesc ROVIRA (2002 (2001)), empieza un 5 de enero por la tarde, antes de empezar la cabalgata de los Reyes Magos, y finaliza la mañana siguiente.

PASADO	PRESENTE	FUTURO
--------	----------	--------

pasado ¶ Tiempo pretérito. ¶ Son escasos los álbumes sin-palabras que narran historias del pasado. Una excepción es el álbum casi-sin-palabras (ii) *Unspoken. A Story from the Underground Railroad*, de Henry COLE (2012) que cuenta un episodio de la Guerra de Secesión acontecida entre 1861 y 1865.

presente ¶ Tiempo actual. ¶ La mayoría de los álbumes sin-palabras transcurren en la actualidad.

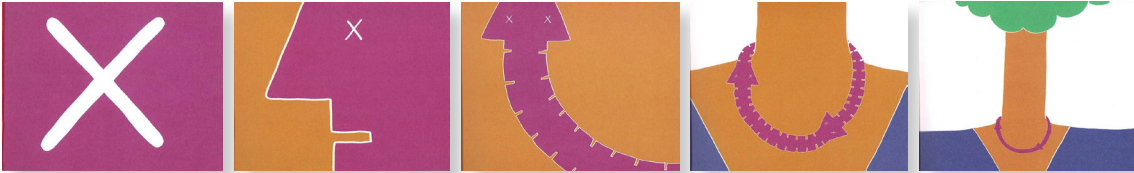
futuro ¶ Tiempo venidero. ¶ No conocemos ningún álbum sin-palabras que explique una historia ubicada en un tiempo futuro.

- En referencia a la duración de la historia:

CERO	INDETERMINADO	DURACIÓN APROXIMADA	DURACIÓN EXACTA
------	---------------	---------------------	-----------------

cero ¶ No transcurre el tiempo. ¶ Es el caso de *X. Una storia senza parole*, de Niccolò ANGELI (2005); una secuencia narrativa en la que, gracias a un *zoom out*, descubrimos diferentes escenas. Se trata de un álbum de temática meramente formal.

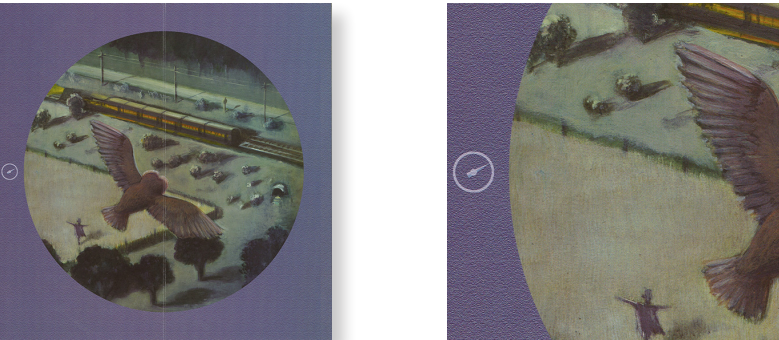
126 Traducción: «*Flum, Flo y Pascha*».



indeterminado ¶ No hay ninguna clave para saber el tiempo de duración de la historia. ¶ Es imposible saber cuánto tiempo han de esperar los animales que hacen cola para subir al arca en *C'è posto per tutti*, de Massimo CACCIA (2011); o cuánto tardarán los pingüinos de *Centígrados y paralelos*, de Víctor SOLÍS (2011), en realizar su larguísimo viaje.

duración aproximada ¶ No podemos saber con certeza el tiempo que dura la historia. Las acciones de los personajes, la iluminación, elementos en la escenografía, vestuario, etc. dan indicios al lector para elucubrar sobre la duración y ésta será siempre aproximada. ¶ Puede durar: unos minutos o lo que tarde en atravesar nadando la piscina el niño de *Tchibum!*, de Gustavo BORGES y Daniel KONDO (2009); las horas del paseo de la familia en *¡Fiesta Mayor!*, de Josep LLUCH y MAX (2008 (2001)); todo un día en *Els grans no em veuen*, de Clara SABRIÀ y Mabel PIÉROLA (2004 (2000)); un día y una noche en *Lola: toooodo un día en el zoo*, de IMAPLA (2012); dos días en *Rainstorm*, de Barbara LEHMAN (2007); un mes o lo que duren las vacaciones de los propietarios de la casa en *Chiuso per ferie*, de Maja CELIJA (2006); los meses de invierno en *Invierno* (2008 [1994]), de Gerda MULLER; o un año entero, como en *Las estaciones*, de Iela MARI (2007 [1973]). ¶ A veces, es necesaria una información previa para saber el tiempo transcurrido. Por ejemplo en *L'uovo e la gallina*, de Iela MARI (2004 [1969]), en que se explica el ciclo vital de una gallina, sabemos que son necesarios 21 días de incubación, de 10 a 20 horas para que el pollito rompa la cáscara; entre 2 y 4 semanas para que le salgan las primeras plumas y 8 semanas para alcanzar el plumaje adulto. En definitiva, un pollito necesita unos 5 meses para alcanzar la madurez sexual y esa es la duración de la historia.

duración exacta ¶ Claves gráficas indican la duración exacta de la historia. Gracias a la iluminación, las acciones realizadas por los personajes, instrumentos de medida del tiempo (reloj, calendario...), puede inferirse el tiempo transcurrido. ¶ Por las manillas del reloj que aparece en cada una de las dobles palas de *¿Un mundo? Muchos mundos*, de Gastón HAUVILLER y Roberto GATTI (2012), podemos saber que cada una de las dos historias del libro dura exactamente una hora.



Entre las estrategias para mostrar el paso del tiempo destacamos el uso repetido de una escena con cambios evidentes que demuestran que éstas son diacrónicas. ¶ AJUBEL (2008) usa este recurso en una doble página del álbum casi-sin-palabras *Robinson Crusoe: una novela en imágenes inspirada en la obra de Daniel Defoe*. En ella muestra cuatro retratos del protagonista en los que se ve cómo le va creciendo la barba. ¶ Los álbumes que se basan en la transformación del espacio, como *Auf dem Hügel ist was los*¹²⁷, de Jutta MIRTSCHIN (1978), también evidencian el paso del tiempo.



127 Traducción: «En la colina pasan cosas».

ASPECTOS NARRATIVOS II: DISCURSO

El discurso en una narración gráfica en soporte libro implica «cortar y montar» la historia. En el ámbito de la imagen secuencial (fija y en movimiento) el resultado de estas acciones recibe el nombre de montaje.

–En referencia al cómic, Miguel Ángel MURO (2004:97-98) lo define así: «*Cuando en el cómic se pasa de la unidad básica, la viñeta, a unidades superiores, nos encontramos ante el nivel que podríamos denominar sintáctico. En este sentido, el nivel sintáctico del cómic se constituye por la relación de yuxtaposición y combinación entre viñetas, en una operación, que puede denominarse como “montaje”*».

–Fernando ZAPARAÍN y Luis Daniel GONZÁLEZ (2010:141) describen montaje en el álbum del siguiente modo: «*El corte y montaje vienen impuestos de una manera explícita por el propio soporte y afectan a las imágenes mismas (...) en los álbumes el corte es evidente, al menos cada vez que se pasa de página, aunque deberíamos preguntarnos si en realidad el fraccionamiento de la acción en distintas imágenes no es anterior y más importante que la división en hojas (...) El corte es clave porque responde a una categoría general de la razón que fragmenta los tiempos y los espacios para poder contar una historia*». En analogía con el cine, estos autores (ibíd.: 142-144) distinguen dos¹²⁸ tipos de montaje:

EXTERNO	INTERNO
---------	---------

Y tres métodos de corte y montaje que relacionan con los tres¹²⁹ grandes sistemas narrativos y gráficos que pueden distinguirse en Occidente al hablar de la evolución de la imagen (ibíd.: 144-149):

CLÁSICO	VANGUARDISTA	POSMODERNO
Realismo clásico (mímesis del mundo)	Vanguardia moderna (hacer realidad lo ilusorio)	Posmodernismo (presentar las mil facetas)

–Sophie VAN DER LINDEN (2006:78-79) señala que las diferentes modalidades narrativas de un álbum dependen de considerar el montaje bien como una sucesión de páginas encadenadas o como la

128 1 EXTERNO: *actúa mediante el corte físico y evidente del cambio de página. 2 INTERNO: sin salir del ámbito de la página. Implica la profundidad de campo: que relaciona distintos personajes o varios planos de la realidad dentro de una misma escena; y los signos de movimiento que hay junto a las imágenes.*

129 1 CLÁSICO: *el modo de representación más general, asumido ampliamente por la narrativa gráfica tradicional (...) consiste en seleccionar aquellas partes de tiempo o espacio más significativas de una realidad y representarlas unidas de modo que el observador no aprecie los cortes que se han hecho (...) El mecanismo de corte se oculta mediante el máximo respeto a la continuidad causal que el receptor espera encontrar (...) El espacio aquí es más bien escenario, una realidad previa y autónoma, subordinada al tiempo, en la que luego se sitúa la acción. El paso de una localización a otra o los cambios de punto de vista se ocultan mediante transiciones. En cuanto al tiempo, es ficticio porque ha sufrido la fragmentación de la elipsis, pero mantiene la apariencia de continuidad y es independiente del espacio; 2 VANGUARDISTA: relaciona las partes por asociación de ideas, más que por inducción causal (...) pasa de un hecho a otro por afinidad, dejando visible el mecanismo. El enunciado tiene lugar desde la subjetividad del enunciador (...) el espacio (...) autónomo y continuo se va construyendo con el propio discurso y colabora en la diégesis, reforzando con su atmósfera el sentido psicológico de la acción. Al mantenerse la continuidad espacial sin cortes, se respeta también la continuidad real del tiempo, que depende del espacio; 3 POSMODERNO: deliberadamente fragmentario como la paradoja que combina contrarios (...) acumulación de ideas, estados, tiempos y espacios, semejante a la que se da en el discurso ecléctico del juego. El tema no es ya la realidad ni su representación clásica o crítica, sino la representación en sí misma. Todo gira entorno al propio mecanismo de reproducción, que se revisa creando un metalenguaje. El enunciado es autónomo, ya no necesita referirse a lo real y habla de sí mismo (...) El propio espectador se ve incluido en la representación. El espacio es deconstruido y usado como un fragmento más, que se mezcla con otros como el tiempo, siempre al servicio de la imagen que es la verdadera protagonista.*

superposición de espacios fijos y remarca que ambos¹³⁰ modos pueden convivir en una misma obra:

SUCCESSION	SUPERPOSITION
------------	---------------

—En esta sección abordaremos el montaje en los álbumes sin-palabras a partir del análisis de la unidad de montaje (escena), la relación entre escenas (tipos de transiciones) y la estructura narrativa. ¶ He aquí el cuadro resumen de este apartado:

D DISCURSO (montaje)		
¿cómo?		
D1 ESCENA	D2 TRANSICIONES	D3 ESTRUCTURA NARRATIVA
fragmentación regularidad REGULAR IRREGULAR nivel fragmentación unidad de fragmentación DOBLE PÁGINA PÁGINA SENCILLA VIÑETA delimitación imagen ENMARCADA A SANGRE punto de vista OBJETIVO SUBJETIVO encuadre PLANOS GENERALES GRAN PLANO GENERAL GENERAL LARGO PLANO GENERAL GENERAL CORTO PLANOS MEDIOS PLANO AMERICANO PLANO MEDIO PRIMEROS PLANOS PRIMER PLANO PRIMER PLANO CORTO GRAN PRIMER PLANO PLANO DETALLE ángulo de visión NEUTRO PICADO CENITAL CONTRAPICADO NADIR	MOMENTO A MOMENTO ACCIÓN A ACCIÓN SUJETO A SUJETO ESCENA A ESCENA ASPECTO A ASPECTO NON SEQUITUR	estructura SIMPLE 3 ACTOS QUINARIA COMPLEJA REPETICIÓN ACUMULACIÓN ENCADENAMIENTO INCLUSIÓN MISE EN ABYME ALTERNANCIA orden acontecimientos CRONOLÓGICA ANACRÓNICA RETROSPECTIVA PROSPECTIVA número UNA VARIAS ASINCRÓNICAS SINCRÓNICAS CORAL dirección de lectura UNIDIRECCIONAL OCCIDENTAL ORIENTAL COMPLEJA BIDIRECCIONAL MULTIDIRECCIONAL final INICIO ≠ FINAL CERRADO INESPERADO ABIERTO CONVERGENTE INICIO = FINAL CIRCULAR PROBABLE REITERACIÓN

130 1 SUCCESSION: soit la succession des pages implique une vectorisation, s’inscrit dans une continuité et nous sommes véritablement en présence d’un enchaînement de page à page. 2 SUPERPOSITION: soit chaque double page propose une configuration nouvelle et cohérence à l’échelle de cet space.

D1 | ESCENA

Jacques AUMONT (1992:240 [1990]) advierte que la palabra escena es ambigua pues «designa a la vez un espacio real, el área de actuación; por extensión metonímica, el lugar imaginario en el que se desarrolla la acción; y luego un fragmento de acción dramática (por tanto un trozo unitario de la acción), por consiguiente cierta unidad de duración». Respecto a las artes figurativas comenta que «la escena sería, en el fondo, la figura misma de la representación del espacio, materializando bien, con la institución del fuera del campo (de los bastidores teatrales), el compromiso entre abertura y cierre del espacio que es el de toda la representación occidental moderna, al mismo tiempo que significa que no hay representación del espacio sin representación de una acción, sin diégesis. Sobre todo, en el cine y en pintura como en el teatro, la noción de escena transmite la idea misma de la unidad dramática que es el fundamento de esta representación» (ibíd.:241). ¶ En álbum, también entendemos por escena aquella imagen con entidad propia que identificamos como la unidad básica del montaje de la narración gráfica. Simplificando, podríamos decir que la escena sería al álbum lo que la viñeta es al cómic. Realizando un paralelismo con la historieta, y adoptando la terminología que los estudiosos de este medio utilizan para definir «viñeta», podríamos decir que la escena es la «microsecuencia nuclear» (MURO, 2004:111); la «unidad significativa» (GUBERN, 1981:110-111 (1972)); sin olvidar la «viñeta-secuencia» (en nuestro caso la escena-secuencia) cuando en una única escena se narra más de una acción (VARILLAS, 2009:107-108). ¶ «La peculiar condición temporal, espacial y argumental de la viñeta (que da lugar a una alta concentración significativa), hace que si, desde el punto de vista material puede ser equiparable al fotograma, desde el punto de vista semántico (y, en cierto modo sintáctico) pueda hacerse claramente equivalente al encuadre o al plano (cuando hay diferencia) y al plano secuencia, y en ocasiones, rebasando estas unidades, a la escena, que se define, precisamente, por “su unidad de tiempo y/o lugar” o a la secuencia, definida por “su unidad de acción dramática”» (GUBERN, 1981:163 [1972]). ¶ Quizás por contar con menor número de ilustraciones que los dibujantes de historieta, los autores de álbum deberían intentar aún con más ahínco que cada escena fuera «el momento más definitorio, más significativo, (o más fructífero)» (calificaciones éstas que Miguel Ángel MURO (2004:65) da a las viñetas). En la misma línea, pero en el ámbito de la fotografía, Francesc CATALÀ ROCA habla de encontrar el «momento elocuente»; ese momento que el fotógrafo francés Henri CARTIER BRESSON bautizó como el «instante decisivo». ¶ Una viñeta de cómic o una escena de álbum no es en absoluto equivalente a una fotografía, no es un solo instante inmovilizado. Es una sucesión de instantes. Por lo que su análisis comporta ineludiblemente estudiar las escenas en el seno de la secuencia. ¶ En álbum la escena suele ocupar una página sencilla o una doble página. En algunas ocasiones, en una página pueden convivir varias escenas (viñetas), pero como ya hemos avanzado en el capítulo anterior, si la fragmentación de basa en la secuenciación de viñetas, nos encontramos ante un cómic. ¶ Como un álbum está formado por diferentes escenas, ahora no interesa tanto el análisis independiente y exhaustivo de cada una de ellas, sino remarcar si los aspectos de composición son destacables. Después de un análisis de las escenas que conforman el álbum debería llegarse a la conclusión de si es merecedor remarcar que la delimitación, punto de vista, encuadre, ángulo de visión, etc. son significativos e incluso narrativos, ya sean éstos invariables o variables. Por ello, después de definir los diferentes aspectos a tener en cuenta en el análisis de las escenas de un álbum, mostraremos ejemplos de obras en que sus usos son significativos y/o narrativos. ¶ He aquí el cuadro resumen de este apartado:

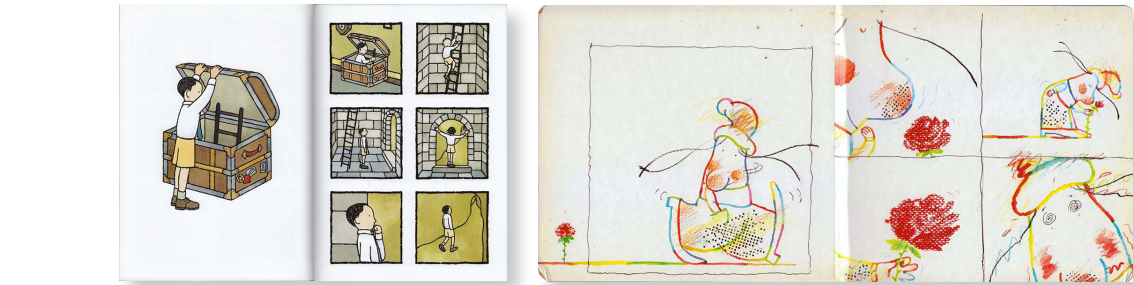
fragmentación	delimitación	punto de vista	encuadre	ángulo de visión
regularidad REGULAR IRREGULARIDAD nivel fragmentación unidad fragmentación DOBLE PÁGINA PÁGINA SENCILLA VIÑETA	ENMARCADA A SANGRE	OBJETIVO SUBJETIVO	PLANOS GENERALES GRAN PLANO GENERAL GENERAL LARGO PLANO GENERAL GENERAL CORTO PLANOS MEDIOS PLANO AMERICANO o 3/4 PLANO MEDIO PRIMEROS PLANOS PRIMER PLANO PRIMER PLANO CORTO GRAN PRIMER PLANO PLANO DETALLE	NEUTRO PICADO CENITAL CONTRAPICADO NADIR

• En relación a la fragmentación:

En la ficha se indica la regularidad o irregularidad y el nivel de fragmentación de la narración:

regular / irregular¹³¹ || Se especifica si la fragmentación de la secuencia narrativa es regular (todas las escenas ocupan dobles páginas o páginas sencillas) o es irregular (se alternan escenas que ocupan dobles páginas, páginas sencillas y viñetas).

nivel de fragmentación¹³² = **número de escenas ÷ número de páginas** || El nivel de fragmentación es resultado de contar todas las escenas (ilustraciones narrativas) y dividir ese número por la cantidad de páginas sencillas que contienen imágenes narrativas. ¶ En las composiciones regulares la cifra 0,5 indica que la fragmentación es a doble página. Es el caso de *Tels quels*, de Juliette BINET (2008), con 9 escenas en 18 páginas; y *Diapason*, de Laëtitia DEVERNAY (2011 (2010)), con 32 escenas en 64 páginas. La cifra 1 indica que la fragmentación es a página sencilla. Es el caso de *Le déluge*, de Roberto PRUAL-REAVIS (2005), con 36 escenas en 36 páginas; y *Un dia, un gos*, de Gabrielle VINCENT, (2004 [1982]), con 62 escenas en 62 páginas. ¶ Según esta fórmula, aquellas narraciones con una cifra superior a 2 serían claramente cómics. Por ejemplo, el 6,8 de *Emigrantes*, de Shaun TAN (2007 [2006]), con 790 escenas en 116 páginas. ¶ Las narraciones cuyas cifras se acercan a 2, estarían en la frontera entre álbum y cómic. Por ejemplo, el 1,7 de *Rainstorm*, de Barbara LEHMAN (2007), con 54 escenas en 32 páginas sencillas; y de *Pip i el color vermell*, de Ricardo ALCÁNTARA y GUSTI (1987), con 14 escenas en 8 páginas sencillas.



En referencia a la unidad de fragmentación:

DOBLE PÁGINA	PÁGINA SENCILLA	VIÑETA
--------------	-----------------	--------

131 Ver anexo 04 «Análisis de composición».

132 Ver apartado 2.2.2 «Libros Sin-Palabras narrativos» del capítulo 02 «Un nuevo mapa para los Libros Sin-Palabras».

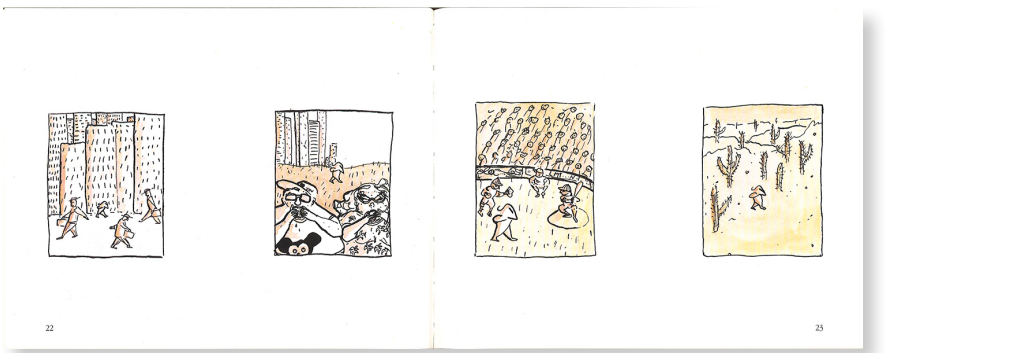
doble página (dP) || La escena ocupa una doble página. ¶ De los álbumes con menos escenas, todas ellas a doble página, podemos señalar *Pau i Pepa. Festa Major!!*, de Montserrat GINESTA y Marta BALAGUER (1990 (1987)), un álbum documental con 4 escenas en 8 páginas sencillas. ¶ De los álbumes con más escenas, todas ellas a doble página, contamos con *Formas*, de Claudia RUEDA (2009), con 37 escenas en 74 páginas sencillas.



página sencilla (P) || La escena ocupa una página sencilla. ¶ Puede darse el caso de que solo se utilice la página derecha, como en el álbum casi-sin-palabras (ii) *The Silver Pony*, de Lynd WARD (1973), con 88 escenas en 88 páginas sencillas; o que se ocupen ambas páginas contiguas, como en *Changes, changes*, de Pat HUTCHINS (1987 [1971]), con 27 escenas en 27 páginas sencillas.



viñeta¹³³ || Cuando en la página sencilla conviven un mínimo de dos escenas, éstas reciben el nombre de viñeta. ¶ La alta fragmentación permite explicar historias más largas o explicar las historias recreándose en la narración y/o en la descripción. ¶ Entre los álbumes que incluyen algunas viñetas destacamos *La Ville en Chantier*, de Anne MOREAU (2007), con 40 escenas en 26 páginas sencillas y un nivel de fragmentación de 1,5. ¶ Destacable es el álbum casi-sin-palabras (ii) *Va faire un tour*, de Kitty CROWTHER (1995), con 82 escenas en 52 páginas (un nivel de fragmentación de 1,5). El libro explica, en una serie de pequeñas escenas enmarcadas, el largo viaje que realiza el protagonista cuando lo castigan fuera de casa. El fraccionamiento en viñetas permite a la autora explayarse mostrando los diferentes espacios que éste recorre. En su camino a pie, y enojado como está, no se relacionará ni hablará con nadie, ni disfrutará de los paisajes que atraviesa. Simplemente no parará de caminar hasta regresar de nuevo a su hogar después de dar la vuelta al mundo.

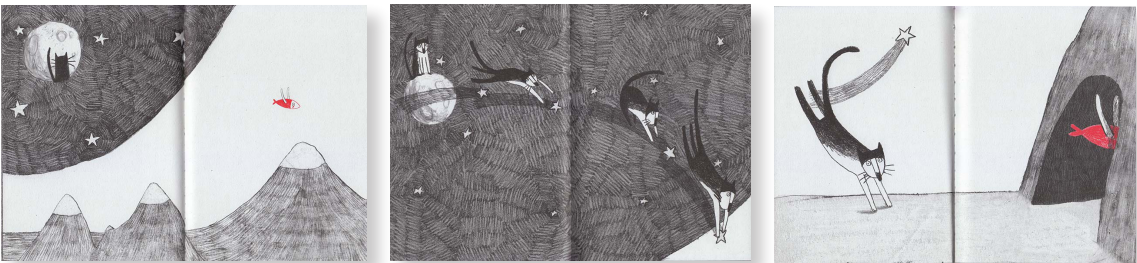


133 Ver apartado N2 «Cómic» del capítulo 02 «Un nuevo mapa para los Libros Sin-Palabras».

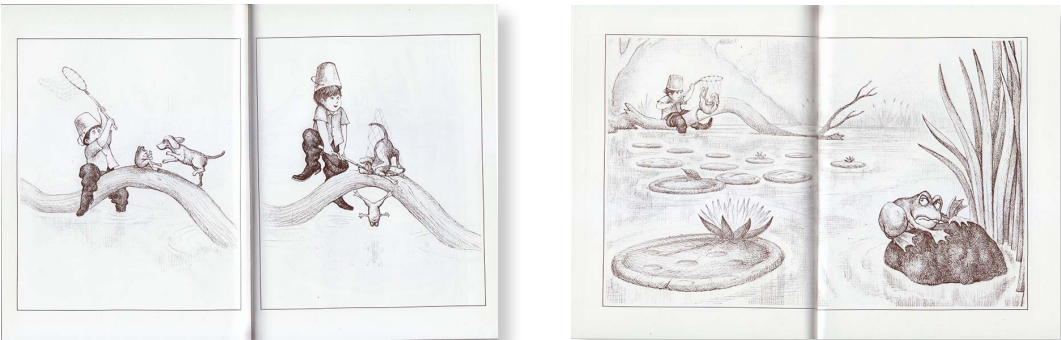
ejemplos de uso narrativo de la fragmentación de la página || La fragmentación de la página puede variar, alternándose secuencias que ocupan la doble-página, la página sencilla o unidades más pequeñas (viñetas). Por ejemplo, en *Invierno*, de Gerda MULLER (2008 [1994]), con 12 escenas en 12 páginas sencillas¹³⁴, encontramos estas tres variaciones. No hemos identificado ningún motivo narrativo en el uso de cada variante. La autora los ha usado dependiendo de su interés en contextualizar más (doble página) o menos (viñeta) las diferentes actividades que pueden realizar unos niños y sus abuelos en el periodo hibernal.



¶ Hay casos en que la fragmentación de la página varía por motivos narrativos. En *La mer*, de Marianne DUBUC (2007), la mayoría de las escenas ocupan la doble página. Esta regularidad se rompe en el momento en que el gato utiliza una estrella fugaz para bajar a la tierra y proseguir con la persecución del pez volador. Entonces, la doble página acoge cuatro escenas. La autora se sirve de esta mayor fragmentación para mostrar mejor el salto gatuno espacial. ¶ En la ficha de este libro destacaríamos la variabilidad narrativa en el uso de la fragmentación de la página.



¶ En *A boy, a Dog and a Frog*, de Mercer MAYER (1967), la unidad de fragmentación de la mayor parte del libro es la página sencilla que permite al autor explicar con agilidad las aventuras de un niño y su perro cuando decide ir a cazar una rana. Esta uniformidad se rompe en las cinco doble páginas en que, una vez el niño ha desistido en su intento, la narración se centra en la rana que, sola y aburrida, toma la decisión de ir tras el niño. Después de este intervalo en el que el ritmo es más pausado, la narración vuelve a fragmentarse en páginas sencillas para explicar el camino hacia la casa y el reencuentro en la bañera. ¶ En la ficha de este libro destacaríamos la variabilidad narrativa en el uso de la fragmentación de la página.



134 Aunque la cifra resultado de dividir el número de escenas por el número de páginas con escenas narrativas sea 1, no hay que confundir esta cifra con la resultante de la división en una fragmentación regular de las escenas.

• En referencia a la delimitación de la imagen¹³⁵:

ENMARCADA	A SANGRE
-----------	----------

imagen enmarcada || La imagen no ocupa toda la superficie de la hoja, por lo que, aunque no haya un marco dibujado, se lee como enmarcada. ¶ Jacques AUMONT (1992:153 [1990]) dice que el marco «*manifiesta la clausura de la imagen, su carácter de no ilimitada. Es el borde de la imagen, en otro sentido, no tangible; es su límite sensible: es un marco-límite*». ¶ La imagen puede estar enmarcada por el margen del color del papel porque ocupa menos espacio que la superficie, como ocurre en *Pau i Pepa al país dels contes*, de Montserrat GINESTA y Marta BALAGUER (1990 (1987)); y en *De noche en la calle*, de Ángela LAGO (1999 [1994]), en donde la ilustración aparece desgarrada sobre el fondo negro.



¶ El marco puede estar delimitado por un recuadro formado por una línea de mayor o menor grosor, como en *Der nackte Bär*¹³⁶, de Daan REMMERTS DE VRIES (2000 [1998]), cuyas escenas están enmarcadas por pinceladas de diferentes colores; o en *Chat*, de May ANGELI (2001), cuyas imágenes están enmarcadas por una contundente línea negra. El uso de un marco delimitador de la imagen puede ser simplemente un recurso estilístico fruto de una moda gráfica.



135 Jacques AUMONT (1992:152 [1990]) apunta que «*toda imagen tiene un soporte material, toda imagen, como hemos dicho, es también un objeto. El marco es ante todo el borde de este objeto, su frontera material, tangible. Muy a menudo, este borde está reforzado por la incorporación, al objeto-imagen, de otro objeto que es su encuadre, lo que llamamos un marco-objeto*». En este sentido, identifica cinco funciones del marco (ibid.:154-156): 1 VISUAL: separar perceptivamente, la imagen de su exterior (...) aislar (...) singularizar su percepción (...) hacerla más nítida. 2 ECONÓMICA: significar visiblemente el valor comercial del cuadro (...) convertirlo en un objeto precioso. 3 SIMBÓLICA: indicar al espectador que está mirando una imagen, la cual, al estar enmarcada de cierta manera, debe ser vista de acuerdo con ciertas convenciones. 4 REPRESENTATIVA y NARRATIVA: el marco como una abertura que da acceso al mundo imaginario, a la diégesis figurada por la imagen, comunicar el interior de la imagen, el campo, con su prolongación imaginaria, el fuera de campo. 5 RETÓRICA: cuando el marco «*profiere un discurso*» casi autónomo. ¶ El libro como marco-objeto sería el «*recipiente*» en el que se insertan las imágenes. Cuando hablamos de marco de la imagen, nosotros nos referimos al límite físico de cada una de esas imágenes en el sí de la página. ¶ Ver las secciones «*Delimitación*», «*Marco*» y «*Forma*» de la viñeta en el apartado «*N2 Cómico*» del capítulo 02 «*Un nuevo mapa para los Libros Sin-Palabras*».

136 Traducción: «*El oso desnudo*».

¶ El aspecto del marco puede ser significativo¹³⁷, como el recuadro de la viñeta insertada en la escena de esta doble página de *Dessine!*, de Bill THOMSON (2011 [2010]), que tiene la apariencia de estar dibujado con la misma tiza que ha encontrado la niña en la bolsa.



¶ El marco puede tener una significación simbólica, como el de esta página de *Les chatouilles*, de Christian BRUEL y Anne BOZELLE (2012 (1980)), en la que el recuadro representaría la habitación del hermano de la niña. ¶ También puede tener una función narrativa, como sucede en el álbum metaficcional *In diesem Buch steckt eine Maus*¹³⁸, de Monique FELIX (1980 [1980]), en que el paisaje de la página derecha está enmarcado por un marco «roído» por el ratón protagonista en su afán de escapar del libro en el que ha quedado atrapado.



¶ En *Le déluge*, de Roberto PRUAL-REAVIS (2005), la línea negra ondulante que delimita todas las escenas permite al mono «salir de la escena» para acceder a «otro espacio».

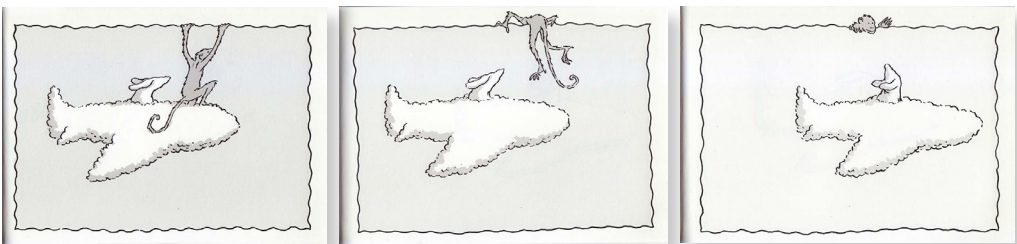


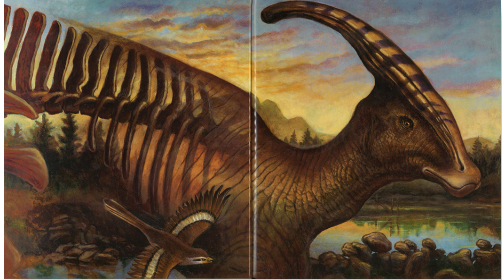
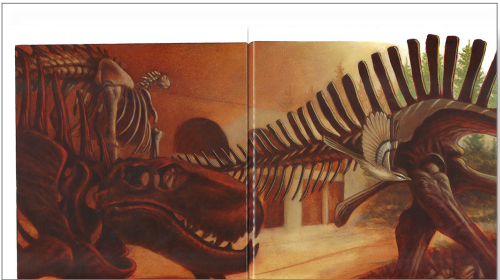
imagen a sangre ¶ La imagen ocupa toda la superficie de la hoja, por lo que da la impresión de que el lector esté sumergido en la escena. ¶ De entre los muchos álbumes cuyas escenas son todas a sangre, escojemos *Un día en la playa*, de Bernardo CARVAHLO (2010 [2008]).

137 Como bien señala Will EISNER (1996:46, citado en VARILLAS, 2009:91) «el marco de la viñeta (o su ausencia) puede llegar a ser parte de la misma historia. Se puede emplear para transmitir algo referente al sonido o al clima emotivo en el que transcurre la acción, así como contribuir a la atmósfera de la página en su conjunto. En esos casos, el propósito de la viñeta es, más que proporcionar un escenario, involucrar al lector aún más en la narración».

138 Traducción: «En este libro hay un ratón atrapado».



ejemplo de uso narrativo de la variación en la delimitación de la página ¶ Las escenas de las primeras y últimas páginas de *Times flies*, de Eric ROHMANN (1994), son más pequeñas que la superficie de la página cuando la narración transcurre en el interior del museo. Sin embargo, en las páginas centrales, cuando el escenario se transforma sorprendentemente en un entorno natural, la imagen es a sangre. El desbordamiento de la imagen acentúa así el carácter fantástico de la narración. Este efecto se ve reforzado cuando, al finalizar la historia, de nuevo en el museo, vuelven a enmarcarse las escenas. ¶ En la ficha de este libro destacaríamos la variabilidad narrativa en el uso de la delimitación de la página.



• En referencia al punto de vista desde el que el personaje mira una escena:

OBJETIVO	SUBJETIVO
----------	-----------

objetivo ¶ Visión externa de la escena. ¶ Cuando «la visió de les il·lustracions situa els espectadors davant d'allò que "fa" el protagonista, ens trobem davant una narració visual extradiegètica» (DURAN, 2010:19).

subjetivo ¶ Visión interna (a través de los ojos de un personaje). ¶ «El dibujante reproduce el punt de vista de un personatge» (GUBERN, 1981:130 (1972)). «Si l'enfocament que ofereixen les il·lustracions permet al lector situar-se en el punt de vista del protagonista, exactament en allò que ell "veu", obtindrem efectes narratius que poden assimilar-se als obtinguts amb el que s'anomena càmera subjectiva» (DURAN, 2010:19).

ejemplo de uso narrativo de la variación del punto de vista ¶ A veces, la elección de plano se corresponde con necesidades de expresividad o claridad narrativa¹³⁹. ¶ En tres escenas del álbum casi-sin-palabras *¿Dónde están mis gafas?*, de Maria PASCUAL (2012), se usa un punto de vista subjetivo. El protagonista busca desesperado sus gafas por toda la casa. Las escenas con puntos de vista objetivo aportan al lector una información que el hombre desconoce: tiene las gafas en la cabeza. ¶ En la ficha de este libro destacaríamos la variabilidad narrativa en el uso de los puntos de vista.

139 El cambio constante de puntos de vista es habitual en el mundo del cómic, hasta el punto de que algunos estudiosos como David CARRIER (2000:55 en VARILLAS, 2009:142) llegan a señalar que: «systematic use of such changing point of view is a genuine novelty in comics».



• En referencia al encuadre:

–Jacques AUMONT (1992:162 [1990]) señala que «la palabra encuadre y el verbo encuadrar aparecieron con el cine para designar ese proceso mental y material, presente ya en la imagen pictórica y fotográfica, y por el cual se llega a una imagen que contiene un cierto campo visto desde un cierto ángulo, con ciertos límites precisos». Y añade que «encuadrar es, pues, pasear sobre el mundo visual una pirámide visual imaginaria (y a veces fijarla). Todo encuadre establece una relación entre un ojo ficticio –del pintor, de la cámara cinematográfica o fotográfica– y un conjunto de objetos organizado en escena: el encuadre es, pues, en los términos de ARNHEIM, un asunto de centrado/descentrado permanente, de creación de centros visuales, de equilibrio entre diversos centros, bajo la batuta de un «centro absoluto», el vértice de la pirámide, el Ojo. Así, la cuestión del encuadre coincide parcialmente con la de la composición» (ibíd.:164). ¶ Encuadrar significa seleccionar, por lo que implica dejar partes fuera del campo de visión. Además, encuadrar no es sinónimo de «centrar», puede tratarse de un «desencuadre», un descentramiento, que «introduce una fuerte tensión visual al tender el espectador, más o menos automáticamente, a querer reocupar ese centro vacío (...) desplazando las zonas significativas de la imagen (a menudo personajes) lejos del centro. (...) Desencuadrar es siempre encuadrar de otro modo» (ibíd.:167). ¶ A menudo, las escenas de los álbumes que ocupan una doble página presentan la imagen ligeramente descentrada. Este descentramiento es resultado de una imposición del dispositivo debido a que el pliegue de unión de las dos hojas se come parte de la imagen central. En los álbumes con texto, el descentramiento puede ser resultado de la necesidad de dejar espacio al mismo. No hay que confundir estas imposiciones técnicas con la voluntad estilística y/o narrativa de descentrar la imagen.

–Román GUBERN (1981:124 (1972)) comenta que «atendiendo al espacio representado, los dibujantes han importado del cine una nomenclatura técnica para distinguir los diferentes tipos de encuadre, tomando como referencia empírica el cuerpo humano».

–Adoptamos la terminología presentada en el *Temario A de oposiciones al cuerpo de profesores de enseñanza secundaria. Dibujo*, redactado por Jesús MORENO (2003):

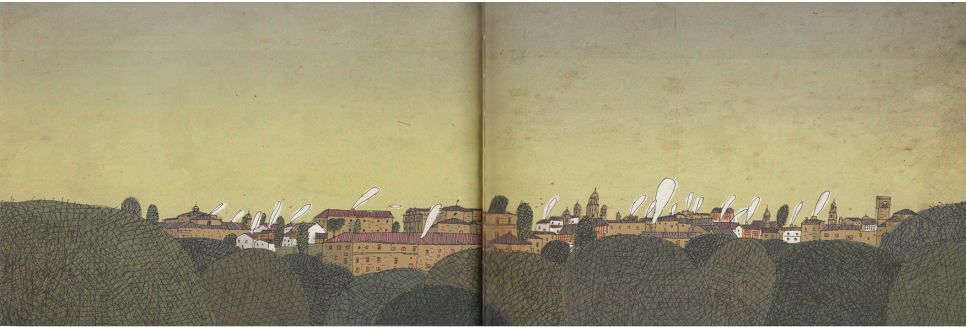
PLANOS GENERALES	PLANOS MEDIOS	PRIMEROS PLANOS
GRAN PLANO GENERAL GENERAL LARGO PLANO GENERAL GENERAL CORTO	PLANO AMERICANO o 3/4 PLANO MEDIO	PRIMER PLANO PRIMER PLANO CORTO GRAN PRIMER PLANO PLANO DETALLE

planos generales ¶ «Son generalmente descriptivos y muestran la situación de personajes en lugares donde pueden desenvolverse sin salirse de cuadro» (MORENO, 2003:330).

GRAN PLANO GENERAL	GENERAL LARGO	PLANO GENERAL	GENERAL CORTO
--------------------	---------------	---------------	---------------

gran plano general ¶ «La figura se aprecia insignificativamente, adquiriendo especial relevancia el paisaje de conjunto donde se desarrolla la acción» (MORENO, 2003:330).

¶ La primera doble página del álbum casi-sin-palabras *Compostela*, de David PINTOR (2010), muestra desde lejos la ciudad que recorrerá el dibujante protagonista. Usar un plano general al inicio de la historia es una estrategia clásica que sirve para contextualizar el espacio de la narración que, en este caso es la ciudad de Compostela.



plano general largo ¶ «Un acercamiento a la figura con relación al anterior, pero todavía tiene más importancia el entorno que el propio sujeto» (MORENO, 2003:330). ¶ Es el tipo de plano usado en los álbumes en los que importa más el «setting» que la «story» como en el álbum documental casi-sin-palabras (ii) *El viatge d'Anno III*, de Mitsumasa ANNO (1982 [1981]), en el que un jinete atraviesa la Gran Bretaña. ¶ En la ficha de este libro destacaríamos la invariabilidad significativa en el uso de la planificación.



plano general ¶ «La figura humana tiene bastante espacio a su alrededor, pero proporcionalmente ocupa más parte del conjunto de la imagen que los anteriores» (MORENO, 2003:330). Este plano transmite una «importante fuerza descriptiva por lo que concierne a los personajes y a sus movimientos» (VARILLAS, 2009). ¶ El álbum casi-sin-palabras (ii) *Een vakantie van weleer*¹⁴⁰, de John GOODALL (1979 [1976]), narra las vacaciones de una familia en una pequeña población inglesa en la era eduardiana. El uso de planos generales es ideal para mostrar tanto los escenarios, como las acciones de los personajes. De hecho, se trata de un álbum de claro carácter documental.



140 Traducción: «Unas vacaciones de antaño».

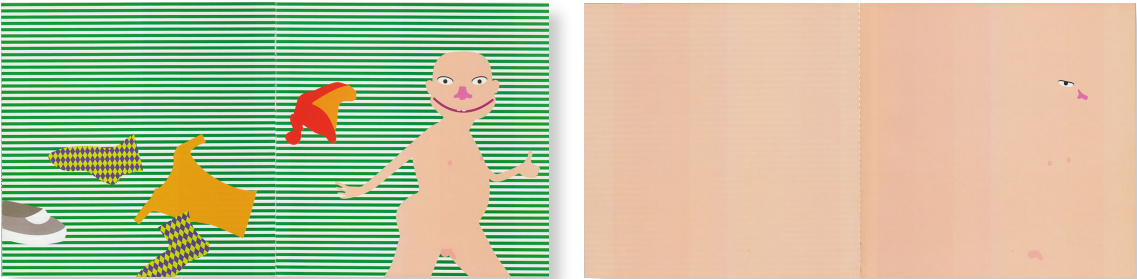
plano general corto || «La figura o figuras encuadradas se ven completas, y a su alrededor ya queda muy poco margen de fondo» (MORENO, 2003:330). ¶ En *Circus*, de Ana JUAN (2010), la segunda doble página muestra con este tipo de plano a unas niñas jugando a pelota. Ya habían aparecido en la doble página anterior en un plano general largo junto a un «árbol» y una «casa». El uso ahora de un plano general corto se debe a que, después de haberlas contextualizado en un entorno lúgubre, «era necesario» mostrar con mayor detalle a las protagonistas de esta siniestra historia.



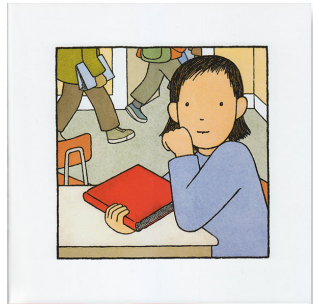
planos medios || «Cortan a los personajes. Muestran especialmente bien las relaciones que mantienen los actores entre sí» (MORENO, 2003:330).

PLANO AMERICANO o 3/4	PLANO MEDIO
-----------------------	-------------

plano americano o de 3/4 || «Los personajes son cortados aproximadamente a la altura de las rodillas» (MORENO, 2003:330). Se trata de la «visión que tenemos de una persona cuando conversamos con ella» (VARILLAS, 2009). ¶ El álbum casi-sin-palabras (ii) *Invisible*, de Katja KAMM (2007 [2002]), ha utilizado este plano para mostrar con detalle suficiente, pero también con decoro, un *strep tease* cromático.



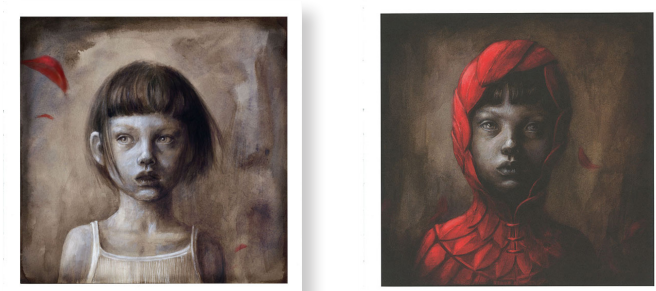
plano medio || «Corta a los personajes aproximadamente por la cintura» (MORENO, 2003:330). ¶ Esta escena del álbum casi-sin-palabras (ii) *The red book*, de Barbara LEHMAN (2004), centra la atención tanto en el libro rojo como en la expresión de la niña cuando descubre al niño que está al «otro lado del libro».



primeros planos || En referencia a la figura humana «se suelen emplear para captar la cabeza del actor o actriz, o bien alguna de sus partes» (MORENO, 2003:330).

PRIMER PLANO	PRIMER PLANO CORTO	GRAN PRIMER PLANO	PLANO DETALLE
--------------	--------------------	-------------------	---------------

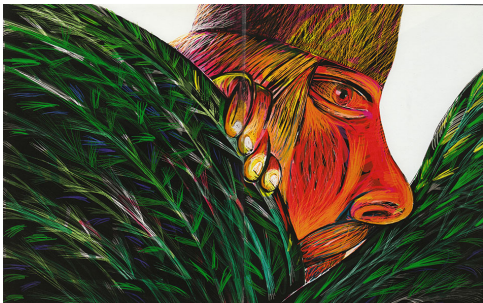
primer plano || «Se muestra el rostro del personaje cortándolo aproximadamente a la altura de los hombros» (MORENO, 2003:330). Se trata de un «plano de expresión facial que busca transmitir estados de ánimo o la presentación de rostros» (VARILLAS, 2009). ¶ Las ocho imágenes que conforman «*Going Red*», el primer capítulo del álbum casi-sin-palabras *Little Red*, de Beatriz MARTÍN VIDAL (2012), muestran la transformación «de niña a Caperucita» en un primer plano frontal. El uso de este plano de proximidad de la protagonista con el lector fomenta un vínculo empático.



primer plano corto || «Sale solamente la cabeza, incluso puede llegarse a mostrar únicamente el rostro» (MORENO, 2003:330). ¶ En *Monsieur Vadelavant*, de Philippe ROUX (2004), exceptuando las dos viñetas en que el protagonista se encuentra a la chica de la que se enamorará, toda la planificación está compuesta por planos generales. Estos dos primeros planos cortos en que los amantes se descubren, detienen la acción, rompiendo el ritmo trepidante al que nos tenía acostumbrado. ¶ En la ficha de este libro destacaríamos la variabilidad significativa en el uso de la planificación.



gran primer plano || «Secciona la cara del personaje para representar una parte del mismo. Suele utilizarse para enfatizar determinados rasgos o expresiones» (MORENO, 2003:330). ¶ El álbum casi-sin-palabras *Robinson Crusoe*, de AJUBEL (2008), presenta una planificación variada. El uso de un gran primer plano destacando el ojo del protagonista, le sirve al autor para focalizar la atención con la que Robinson está espiando.



plano de detalle || «Proporcionalmente muestra la menor cantidad que cualquiera de los demás, lo que hace que los elementos mostrados —un ojo, la boca, etc.— aparezcan en la pantalla extraordinariamente grandes ya que ocupan toda su superficies» (MORENO, 2003:330). Este tipo de plano puede llevar «a imaginar la presencia de alguien concreto, de un ojo real que está discriminando esa imagen de un conjunto visual» proporcionando una «sensación de subjetividad» (VARILLAS, 2009). ¶ La última doble página de *Looking down*, de Steve JENKINS (1995), es un plano detalle en el que aparece una mariquita. Se trata del final de un largo *zoom in* iniciado en el universo exterior y que acaba con este diminuto insecto que ve un niño a través de una lupa. ¶ En la ficha de este libro destacaríamos la variabilidad narrativa en el uso de la planificación.



ejemplos de uso narrativo de la variación del encuadre || Hay obras que transcurren en un solo escenario y la variación del encuadre nos muestra las diferentes «realidades» de ese lugar. En esta idea se basan los libros contruidos a partir de una estructura de *zoom* (*in* o *out*)¹⁴¹. ¶ El álbum casi-sin-palabras *Zoom den Hut*¹⁴², de Kristin ROSKIFTE (2006 [2003]), nos muestra que el mundo no es otra cosa que el estampado de un sombrero. ¶ En la ficha de este libro destacaríamos la variabilidad significativa en el uso de la planificación.



• En referencia al ángulo de visión¹⁴³:

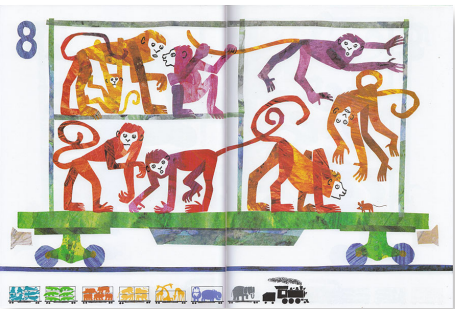
NEUTRO	PICADO	CONTRAPICADO
	CENITAL	NADIR

141 Respecto al zoom Rubén VARILLAS (2009:134) explica: «Cuando en una secuencia de varias viñetas se muestra una gradación de planos sobre una misma figura, bien cerrándolos o abriéndolos decimos que se está utilizando un zoom (...) Cuando el zoom nos aproxime a nuestro objetivo hablaremos de zoom de acercamiento, por oposición al zoom de alejamiento (...) El zoom puede ir parejo a un avance de la acción: el personaje ve cómo se desarrollan los acontecimientos a medida que se acerca o se aleja de los mismos (...) La utilización del zoom ni siquiera tiene por qué implicar un avance significativo en el tiempo de la historia, sino simplemente una pausa de tipo descriptiva (o subrayadora, quizás); al autor le interesa detener la narración en aras de un incremento en la carga dramática de la misma, de un distanciamiento momentáneo respecto a la línea argumental o de una simple señalización de alguno de los elementos de la secuencia».

142 Traducción: «Zoom al sombrero».

143 «Incidencia angular del eje del objetivo sobre los personajes» (GUBERN 1981:133 (1972)). ¶ «Con el término perspectiva nos referimos a la angulación o inclinación de la cámara (o el ojo que capta la escena) respecto a un plano horizontal imaginario paralelo a nuestra línea de visión (...) cualquier alejamiento de la normalidad (entendiendo por tal aquel encuadre que mantiene una línea de horizonte totalmente perpendicular a la posición vertical de la cámara) podrá entenderse como una declaración de intenciones por parte del autor» (VARILLAS, 2009:138).

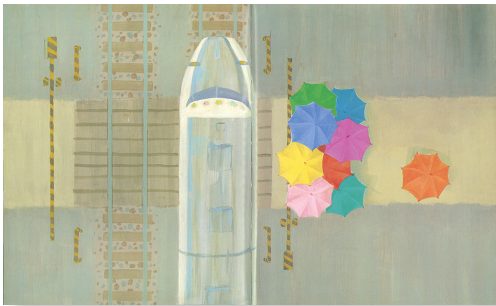
neutro || El espectador está situado a la misma altura que los objetos o personajes representados. Alan McKENZIE (2006 [2005]) comenta que «la sencillez de este tipo de ángulo hace que el lector pueda meterse aún más en la historia que le están contando». ¶ Todas las escenas de *1, 2, 3 to the Zoo. A counting book*, de Eric CARLE (1987 (1968)), están compuestas con un ángulo de visión neutro. Esta decisión refuerza la identificación del lector con un hipotético espectador parado frente a la vía del tren que observa cómo van pasando ante él los vagones llenos de animales en dirección al zoo.



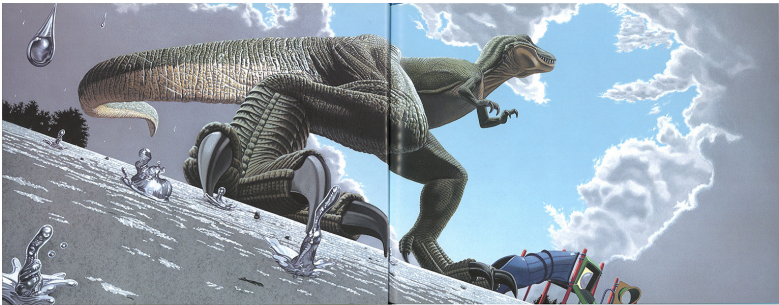
picado || Punto de vista elevado. El espectador está situado por encima de los objetos o personajes representados. Los lectores se sienten distanciados de la escena. Puede transmitir la sensación de que los personajes están aislados del resto del mundo. Es muy útil para las imágenes de apertura que sirven para contextualizar la acción. ¶ El plano picado utilizado en estas escenas de *Dessine!*, de Bill THOMSON (2011 [2010]), permite al lector ver desde un ángulo privilegiado el interior de la bolsa que los niños han encontrado en el parque.



cenital || Picado máximo. ¶ Exceptuando la imagen de portada y las dos últimas escenas de *Le parapluie jaune*, de Ryu JAE-SOO (2008 [2007]), todas las demás son planos cenitales. Este tipo de plano, que corresponde a una visión excepcional de la realidad, suele provocar extrañamiento al lector. En esta ocasión se consigue una poética abstracción de las escenas representadas. ¶ En la ficha de este libro destacaríamos la variabilidad significativa en el uso del ángulo de visión.



contrapicado || Punto de vista bajo. El espectador está situado a un nivel inferior respecto a los objetos o personajes representados. Éstos parecen más grandes y peligrosos por lo que los lectores se sienten pequeños o intimidados. ¶ En esta doble página de *Dessine!*, de Bill THOMSON (2011 [2010]), la imagen en contrapicado del dinosaurio se torna, si cabe, más amenazador.



nadir || Contrapicado absoluto. ¶ Se trata de una perspectiva muy poco utilizada. ¶ En *La Revanche des Lapins*, de Suzy LEE (2003), el conductor del camión de los helados mira hacia al cielo para contemplar atónito cómo algunos de los conejos que han invadido la carretera saltan ahora por encima de su vehículo.



ejemplo de uso narrativo del ángulo de visión || Antoine GUILLOPPÉ (2004) utiliza en *Loup noir* una gran variedad de planos y ángulos de visión para narrar una peculiar historia de acción. Si se tratara de un film, los movimientos de la cámara serían incesantes creando un ritmo trepidante y aturdidor. En estas páginas consecutivas puede apreciarse el paso de un plano neutro que ocupa una doble página, a un plano contrapicado extremo (nadir), para dar paso a un picado extremo (cenital). ¶ En la ficha de este libro destacaríamos la variabilidad significativa en el uso del ángulo de visión.



D2 | TRANSICIONES ENTRE ESCENAS

El carácter fragmentado de las narraciones gráficas secuenciadas en soporte estático conlleva consustancialmente rupturas narrativas. ¶ Rubén VARILLAS (2009:256) afirma que «*en el cómic la transición entre viñetas es inevitable. Siempre existirá una ruptura marcada por el espacio en blanco entre dos paneles*». ¶ Estudiar las relaciones entre las imágenes de una narración gráfica implica analizar las elipsis, esas fracciones elididas entre dos unidades narrativas que el lector debe conectar.

–Román GUBERN (1981:163 (1972)) señala tres¹⁴⁴ tipos de enlace lógico de dos viñetas consecutivas:

ESPACIAL	GRÁFICA	LITERARIA
----------	---------	-----------

–Scott McCLOUD denomina «*clausura*» (2005:63 [1993]) al trabajo que debe realizar el lector para conectar dos viñetas. Y la define como «*el fenómeno de ver las partes, pero percibir un todo*» (ibíd.:63). Más adelante añade que «*si la iconografía visual es el vocabulario de los cómics, la clausura es su gramática*», por lo que sentencia que «*el cómic es la clausura*!» (ibíd.:67). Este autor y teórico del cómic identifica seis tipos de clausura o transiciones entre viñetas basándose en criterios de contigüidad o de ruptura temporal y espacial (ibíd.:70-89) y anuncia que este repertorio de transiciones puede ser utilizado «*como un instrumento*» (ibíd.:74) para el análisis narrativo de cómics¹⁴⁵:

MOMENT TO MOMENT	ACTION TO ACTION	SUBJECT TO SUBJECT	SCENE TO SCENE	ASPECT TO ASPECT	NON SEQUITUR
---------------------	---------------------	-----------------------	-------------------	---------------------	-----------------

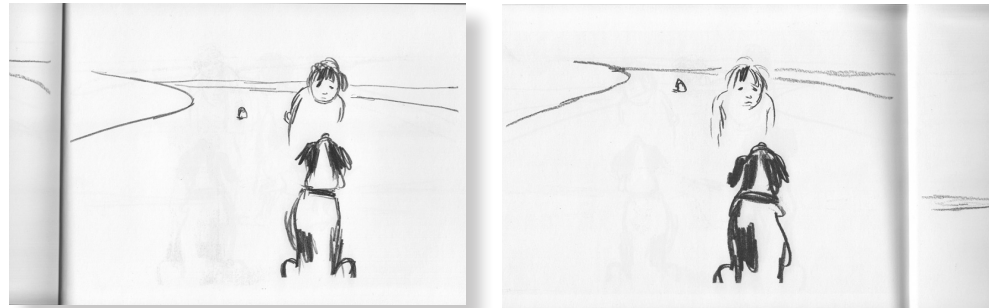
–Para analizar las transiciones entre las unidades narrativas de los álbumes sin-palabras nos hemos decantado por aplicar el análisis meramente gráfico de McCLOUD. En el álbum no se trataría de transiciones entre viñetas, sino entre escenas. Escenas que se materializan en la doble página, la página simple y, en menor medida, compartiendo la página (a modo de viñetas), por lo que los tres tipos de ruptura posible se darían al pasar la página, al saltar de página izquierda a derecha y al pasar de una a otra escena-viñeta. ¶ He aquí el esquema de este apartado:

MOMENTO A MOMENTO	ACCIÓN A ACCIÓN	TEMA A TEMA	ESCENA A ESCENA	ASPECTO A ASPECTO	SIN LÓGICA
----------------------	--------------------	----------------	--------------------	----------------------	---------------

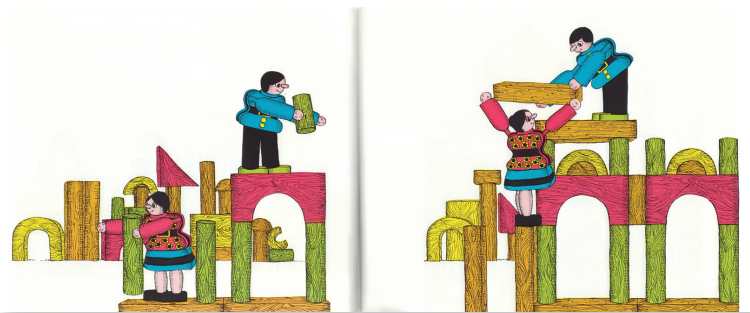
momento a momento (MO) || Una sola acción se representa en una serie de momentos. Según McCLOUD (2007:16 [2006]), en este tipo de transición, el actor y el espacio son los mismos, pero el tiempo sufre una ligera variación, por lo que «*son útiles para frenar la acción, aumentar el suspense, capturar los cambios pequeños y crear un movimiento cinematográfico en la página*». ¶ La fórmula que hemos diseñado para definirla sería: [Actor = | Espacio = | Tiempo ≈ (breve)]. ¶ A menudo es difícil medir el tiempo transcurrido entre dos imágenes que se nos presentan levemente alteradas. Es el caso de las páginas finales de *Un día, un gos*, de Gabrielle VINCENT (2004 [1982]), en las que un niño y un perro se observan atentamente. Al pasar la página ambos continúan mirándose. Podríamos interpretar que el tiempo transcurrido entre ambas imágenes es muy breve, ya que solo se aprecia un ligero cambio en sus posiciones corporales. Si se trata de una elipsis mínima, de una transición sutil –como así lo sospechamos–, nos encontraríamos ante una transición «momento a momento».

144 1 ESPACIAL: espacios contiguos. 2 GRÁFICA: fusiones o fundidos. 3 LITERARIA: apoyaturas, cartuchos y textos en off.

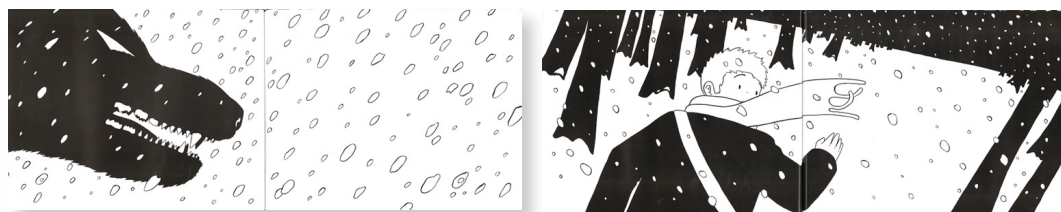
145 Ver anexo 05 «Análisis de transiciones».



acción a acción (AC) || Se representan las consecuencias de una acción o la transición hacia otras acciones diferentes. En este tipo de transición el actor y el espacio son los mismos y el tiempo varía. En palabras de McCLOUD (2007:16 [2006]) «*son conocidas por su eficacia. El historietista solo elige un momento por acción, así que cada viñeta ayuda a hacer avanzar el argumento y mantiene un ritmo vivo*». ¶ La fórmula sería: [Actor = | Espacio = | Tiempo ≠]. ¶ Las dos imágenes de las páginas adyacentes de *Changes, changes*, de Pat HUTCHINS (1987 [1971]), muestran cómo una pareja realiza acciones diferentes (coger, colocar y dar) para construir un edificio con bloques de madera.



tema a tema (TE) || Se muestran sujetos o elementos cambiantes dentro de una misma escena¹⁴⁶. En este tipo de transición el actor y el tiempo son diferentes y el espacio se mantiene. Estas transiciones son «*eficaces para hacer avanzar la historia mientras cambian de ángulo para dirigir la atención del lector según sea necesario*» (McCLOUD, 2007:16 [2006]). ¶ La fórmula sería: [Actor ≠ | Espacio = | Tiempo ≠]. ¶ La transición de estas dos dobles páginas de *Loup Noir*, de Antoine GUILLOPÉ (2004), son de este tipo. Considerando el bosque como un único espacio, en la primera imagen vemos gruñir al lobo. Al pasar página, podemos ver el efecto de ese ruido, el hombre se gira asustado.



escena a escena (ES) || Transiciones a través de distancias de tiempo y/o espacio significativas. Scott McCLOUD (2007:16 [2006]) señala que «*pueden ayudar a comprimir una historia a un tamaño manejable*» ya que hay una variación acentuada de alguno o de todos los elementos implicados: actor, espacio o tiempo. ¶ La fórmula sería: [Actor =o≠ | Espacio =o≠ | Tiempo

¹⁴⁶ En esta ocasión utilizamos el término escena en su concepción cinematográfica.

=o≠]. ¶ Todas las transiciones de *Sasha y Oli. De viaje*, de Katherine LODGE (2007 [2007]), son de este tipo. En ellas podemos ver cómo los dos protagonistas vuelan en un avión, juegan en una playa, recorren una ciudad en un autobús turístico, hacen una excursión por el campo, y se bañan en una piscina. En todas las imágenes, los actores no varían, pero sí lo hacen espacio y tiempo. Debido a la profusión de escenarios, en los que el único nexo de conexión entre ellos es el de ser destinos de vacaciones, hay quien podría considerar este álbum un imaginario. Nos hemos decantado por considerarlo un libro narrativo porque en todas las escenas aparecen los protagonistas y la historia empieza con un desplazamiento en avión. Eso sí, se trataría de un álbum sin-palabras documental.



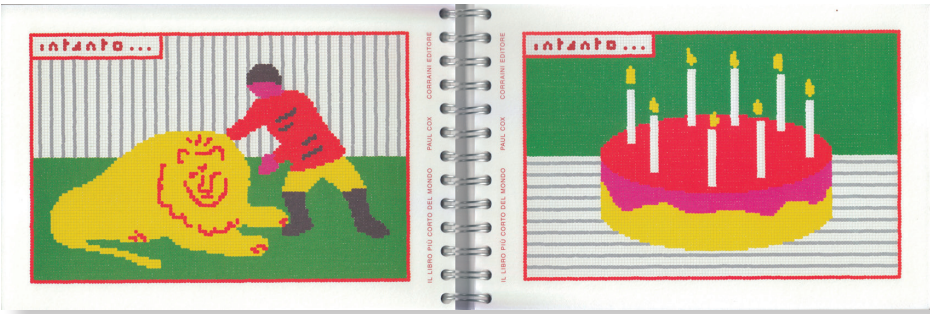
aspecto a aspecto (AS) || Un solo momento (personaje, lugar o situación) se representa con diferentes encuadres. Se muestran diferentes vistas de una acción congelada. En palabras de McCLOUD (2007:16 [2006]) esta transición se utiliza cuando a la acción le conviene «*que el tiempo se quede parado y el ojo vagabundee para crear una fuerte sensación de lugar y ambiente*». Sergio GARCÍA (2000:123) la denomina «*sincronismo narrativo*» y Rubén VARILLAS (2009) comenta que es habitual cuando se pretende conseguir «*efectos poéticos o contemplativos*». ¶ La fórmula sería: [Actor = | Espacio = | Tiempo =]. ¶ La transición entre las dos primeras páginas del álbum casi-sin-palabras (ii) *Flotante*, de David WIESNER (2007 [2006]), es de este tipo. En la primera vemos un plano detalle de la escena que se nos muestra en la siguiente doble página en plano general. Se trata de una original manera de presentar al personaje principal.



sin lógica o non sequitur (NS) || Una serie de imágenes aparentemente sin sentido ni relación alguna entre ellas. ¶ La fórmula sería: [Actor ≠ | Espacio ≠ | Tiempo ≠]. ¶ McCLOUD (2005:73 [1993]) constata la imposibilidad de que exista un tipo de transición «*non sequitur*» puesto que siempre pueden encontrarse vínculos entre dos viñetas¹⁴⁷. ¶ En el contexto comunicativo en el que se enmarca el álbum y el cómic, el lector conoce la intencionalidad del autor: ha creado las imágenes con el propósito de transmitir un mensaje. Leer significa establecer conexiones entre

¹⁴⁷ McCLOUD (ibid.:73) lo expresa del siguiente modo: «*Por muy dispar que sea una imagen de otra, siempre hay una suerte de alquimia obrando en el espacio entre viñetas, que puede ayudarnos a encontrar un significado o una resonancia incluso en la combinación más discordante que pueda darse. Tales transiciones pueden carecer de «sentido» desde el punto de vista tradicional, pero aún así siempre llegan a sugerir un cierto tipo de relación. Al crear una secuencia de dos o más imágenes, las dotamos de una identidad común dominante, obligando al lector a considerarlas como un todo. Por diferentes que puedan ser, ahora pertenecen a un mismo organismo*».

los signos, por ello, el lector intentará conectar las imágenes, aunque le resulte difícil¹⁴⁸. ¶ En nuestro estudio, cuando hemos tenido dificultad en reconocer una conexión narrativa entre las imágenes de un libro, lo hemos considerado imagiario¹⁴⁹. ¶ Al no encontrar ningún ejemplo entre los álbumes sin-palabras ni entre los casi-sin-palabras para ilustrar este tipo de transición, nos valemos del álbum falso-sin-palabras *Intanto... Il libro più corto del mondo*, de Paul COX (2005 [2002]). Éste podría ser un ejemplo de imágenes encadenadas sin lógica aparente. ¿Qué conexión podría establecerse entre un domador de leones con un pastel de cumpleaños; y éste con una mujer que garabatea en un papel mientras habla por teléfono; y ésta con un hombre que practica el tiro al arco...? Entre las dos primeras imágenes, el lector podría establecer relaciones formales (la distribución de las masas verde y rayada, la similitud cromática y de estilo, etc.), pero también narrativas (es el cumpleaños del león y cuando acabe la función lo festejarán comiendo el pastel, o quizás ambos celebran los ocho años de trabajo conjunto en el circo). Pero, este libro, que podría considerarse un imagiario que muestra situaciones de diversa índole, tiene una particularidad. En cada una de sus páginas aparece la palabra “*intanto...*”. Esta palabra conecta todas las imágenes de forma narrativa, es la responsable de que consideremos este libro una obra narrativa (álbum) y no un imagiario, ya que nos informa que todas las imágenes son situaciones que transcurren en el mismo instante. Teniendo en cuenta esta información, se trataría de un montaje «escena-a-escena» en el que los actores y los espacios son diferentes, pero el tiempo es el mismo. El hecho de que aparezca una palabra en cada una de sus páginas (aunque sea la misma) lo convierte en un álbum falso-sin-palabras.



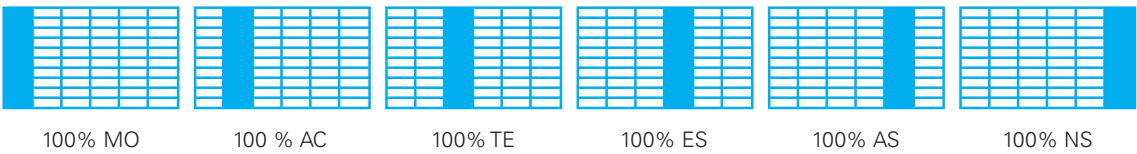
En ocasiones, es complicado identificar los diferentes tipos de transición de una narración. Para facilitar esta tarea hemos confeccionado la siguiente herramienta en forma de cuadro. En él se resume, de manera sintética, la continuidad o la ruptura de los diferentes factores: actor, espacio y tiempo, en los seis tipos de transiciones descritas.

	MO-MO	AC-AC	TE-TE	ES-ES	AS-AS	NS
ACTOR	=	=	≠	= o ≠	=	≠
ESPACIO	=	=	=	= o ≠	=	≠
TIEMPO	≈	≠	≠	= o ≠	=	≠

148 En palabras de VARILLAS (2009:254) «No parece posible una sucesión de viñetas que no guarden por lo menos una relación de carácter simbólico, o que encierren algún tipo de motivación personal buscada por el autor (por muy críptica que ésta pueda resultarnos como lectores); aún cuando la secuenciación de las viñetas funcionara como las imágenes de un poema surrealista (es decir, que no fuera interpretable más que dentro de unas reglas exclusivamente válidas para esa obra de arte), se podría hablar de una lógica interna en la relación de las viñetas». ¶ En esta línea, McCLOUD, en un trabajo posterior (2007:16 [2006]) añade «aunque [este tipo de transiciones] no hagan nada para que la historia avance, han desempeñado un papel fundamental en el cómic experimental».

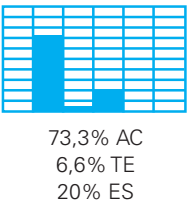
149 Sería el caso de los imagiarios: *Paparoad*, de Jyrki HEIKKINEN (2008); y *El ala oeste*, de Edward GOREY (2010 [1963]).

Una vez analizadas las transiciones de una narración gráfica y, después de desglosarlas en porcentajes, los resultados pueden presentarse en forma de gráfico (McCLOUD, 2005:75 [1993]).

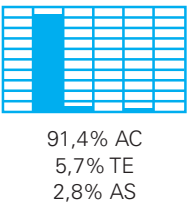


La tabla de análisis de las transiciones aparecería en la franja inferior de la ficha. ¶ He aquí unos ejemplos:

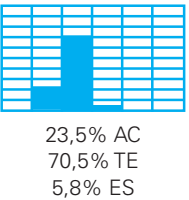
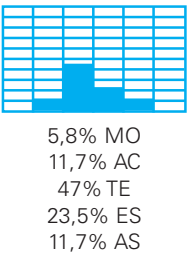
–El desglose de la secuencia narrativa del álbum sin-palabras *Mi león*, de Mandana SADAT (2007 [2005]), es el siguiente: [4dP + 1dP(5esc) + 7dP]. La narración consta de 16 escenas, por lo que existen 15 transiciones. Del tipo acción-a-acción hay 11; una de tema-a-tema; y tres de escena-a-escena. La traducción a porcentajes es la siguiente: 73,3% AC; 6,6% TE; 20% ES. De la traducción gráfica de los porcentajes resulta la siguiente tabla:



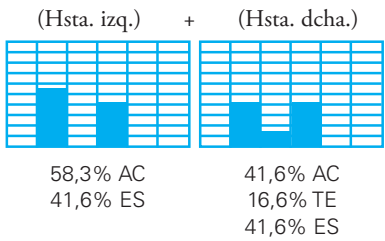
–El desglose del álbum sin-palabras *Korrokoro*, de Emilie VAST (2009 [2007]), es: [1dPal(5esc) + 1dPal(4esc) + 1dPal(3esc) + 1dPal(2esc) + 1dPal(3esc) + 1Pal(2esc) + 1dPal(4esc) + 1dPal(4esc) + 1dPal(4esc) + 5Pal]. La narración consta de 36 escenas y 35 transiciones [18 de acción-a-acción + 1 aspecto-a-aspecto + 12 acción-a-acción + 1 tema-a-tema + 2 acción-a-acción + 1 tema-a-tema]. En total: 32 AC; 1 AS; y 2 TE. La traducción a porcentajes es la siguiente: 91,4% AC; 5,7% TE; 2,8% AS. De la traducción gráfica de los porcentajes resulta la siguiente tabla:



Identificar los diferentes tipos de transiciones de un álbum no es tarea fácil. Además, la dificultad se acrecienta cuando la obra carece de texto. Esta tarea solo puede realizarse después de sucesivas lecturas de la obra y, en algunos casos, depende de la interpretación personal del lector para considerar un tipo u otro de transición. ¶ Sirva como ejemplo estas dos posibles gráficas de *Prédateurs*, de Antoine GUILLOPPÉ (2007). La primera es resultado de obviar que los tres protagonistas de la historia se encuentran en tres puntos distintos de un mismo escenario. Por lo que se leen más cambios de escena que en la segunda gráfica. Después de varias lecturas, al comprobar que esos supuestos cambios de escena no son más que visiones diferentes de los sujetos implicados en la historia (gato, halcón y ratón), la columna de las transiciones tema-a-tema se eleva del 47% inicial al 70,5% definitivo.



Otro ejemplo que muestra la complejidad en la interpretación de las transiciones es el caso de *L'autre côté*, de Elodie PASGRIMAUD (2006). Una primera descomposición de sus partes narrativas daba como resultado: [5dP + 10P + 1dP + 2P + 1dP]. El análisis de las transiciones entre las diferentes escenas fue una tarea compleja. La historia era inninteligible. Finalmente comprendimos la compleja estructura narrativa de la obra. No se trataba de un solo relato, sino de dos historias paralelas que confluían al final. He aquí la descomposición corregida del libro: [13P hsta.1 (en pág. izq.) + 13P hsta.2 (en pág. dcha.)]. Para la configuración gráfica de las transiciones fueron necesarias dos tablas, una para cada narración.



D3 | ESTRUCTURA NARRATIVA

En el *Diccionari de termes literaris*, de Margarida ARITZETA (1996:132), bajo el término narratología puede leerse: «la història (diégesis o fàbula) és la invenció explicada esquemàticament, seguint l'ordre temporal amb què passen els fets. La trama: (narració, relat o text) és l'enunciat narratiu, la manera com l'ordena i l'explica el narrador». El discurs (o enunciació) que inclou la veu del narrador i la circumstància en què es conta el relat. Té en compte el temps (les coordenades espai-temps), la modalitat de la representació (punt de vista) i la veu». Sabiendo que «las narraciones se estructuran encadenando sucesos que se desarrollan temporalmente y en forma de causas y consecuencias» (DÍAZ-PLAJA, 2002:37), la estructura narrativa «resulta de la transformación de una historia en un discurso mediante la modalización, la temporalización y la espacialización» (VILLANUEVA, 1992). ¶ Para el análisis de los álbumes, como textos narrativos que son, se suele adoptar las convenciones y términos usados en literatura y en la narración de historias.

–La base de datos *online* de libros ilustrados y álbumes *Picture Book Database*¹⁵⁰ respecto a la categoría *Literacy Ties* distingue veinticuatro tipos:

AUDIENCE PARTICIPATION	CAUSE AND EFFECT	CHAIN OR CIRCULAR	CHRONOLOGICAL PATTERN
COMPARE AND CONTRAST	CONFLICT RESOLUTION	CRITICAL THINKING	DECISION MAKING
DRAWING CONCLUSIONS	INTERLOCKING PATTERNS	LETTER KNOWLEDGE	MAIN IDEA
MULTIPLE NARRATIVES	PARALLEL STORY	PHONOLOGICAL AWARENESS	PREDICTABLE PATTERN
QUESTION AND ANSWER	REPETITION	RHYTM AND RHYME	SEQUENCE
STORY ELEMENTS	STORY- WITHIN - A - STORY	SUMMARIZING	WORDPLAY

Y, respecto a la categoría *Literacy Devices*, que definen como «*techniques or methods used by authors to enliven or inform their prose*», presentan treinta y ocho ítems:

ALLEGORY	ALLITERATION	ALLUSION	AMBIGUITY	ANALOGY	ANECDOTE
ANTIHERO	AMBIGUITY	APHORISM	APTRONYM	ARCHETYPE	CLICHÉ
COLLOQUIALISM	CONNOTATION	COUNTERPOINT	DIALOGUE BALLONS	FLASHBACK	
FLASH FORWARD	FORESHADOWING	HYPERBOLE	ONOMATOPOEIA	OXYMORON	
PARADOX	PARALLELISM	PARODY	PERSONIFICATION	POETIC JUSTICE	
POINT OF VIEW	PORTMANTEAU	POSTMODERN	PUN	REVUS	SATIRE
SERENDIPITY	SIMILE	STEREOTYPE	SYMBOLISM	UNDERSTAMENT	

–He aquí el cuadro resumen de este apartado:

estructura	orden acontecimientos	número	dirección de lectura	final
SIMPLE	CRONOLÓGICA	UNA	UNIDIRECCIONAL	INICIO ≠ FINAL
3 ACTOS	ANACRÓNICA	VARIAS	OCCIDENTAL	CERRADO
QUINARIA	RETROSPECTIVA	ASINCRÓNICAS	ORIENTAL	INESPERADO
COMPLEJA	PROSPECTIVA	SINCRÓNICAS	COMPLEJA	ABIERTO
REPETICIÓN		CORAL	BIDIRECCIONAL	CONVERGENTE
ACUMULACIÓN			MULTIDIRECCIONAL	INICIO = FINAL
ENCADENAMIENTO				CIRCULAR
INCLUSIÓN				PROBABLE REITERACIÓN
MISE EN ABYME				
ALTERNANCIA				

150 Consultado en noviembre 2013: <http://www.picturebookdatabase.com/help/literary-devices.htm>

• En referencia a la estructura:

–Dominique ALAMICHEL (2000:31-37) identifica tres¹⁵¹ esquemas narrativos en su análisis de los álbumes:

QUINARIA	SECUENCIAS REPETITIVAS	EN ALTERNANCIAS
	ACUMULACIÓN DISMINUCIÓN AMPLIFICACIÓN ADELGAZAMIENTO REPETICIÓN EFECTO DESPLAZADO (tiempo o espacio)	

–Nosotros optamos por la siguiente clasificación que da respuesta a nuestro corpus:

SIMPLE	COMPLEJA
3 ACTOS QUINARIA	REPETICIÓN ACUMULACIÓN ENCADENAMIENTO INCLUSIÓN MISE EN ABYME ALTERNANCIA

narración simple

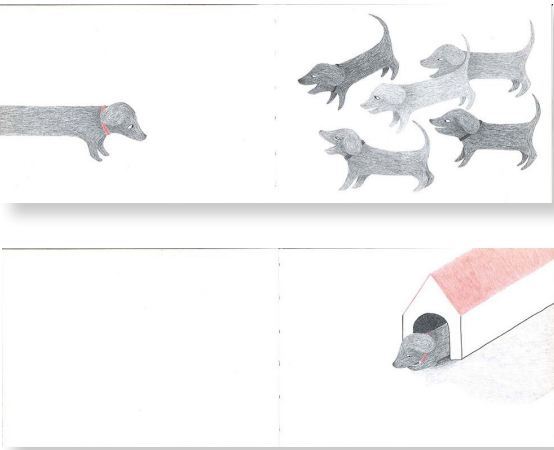
TRES ACTOS	QUINARIA
------------	----------

estructura en tres actos || En la narración se identifican tres momentos: planteamiento, nudo y desenlace. ¶ José I. ALBENTOSA y Arsenio Jesús MOYA (2001:43), cuando analizan los cuentos infantiles, dicen que «la estructura es muy elemental y está formada por una presentación muy sencilla de la situación y el personaje/s principal/es, un desarrollo de acción muy básica, y un desenlace breve, generalmente feliz y moralizante, de la historia». ¶ Ejemplo de estructura en tres actos sería *Ladrón de gallinas*, de Béatrice RODRIGUEZ (2009 [2005]). Los tres actos pueden reconocerse gráficamente en la composición de las páginas. En las dos primeras escenas (dos páginas simples) se presentan los personajes del libro y el robo de una gallina por parte de un zorro. En el nudo, que ocupa las nueve escenas siguientes (nueve páginas dobles), se desarrolla una persecución en la que tres amigos de la gallina intentan rescatarla. Los lectores atentos pueden leer los indicios de la relación que se está forjando entre el secuestrador y su raptada. En el tercer y último acto se aclara la relación entre ambos. El desenlace se explica en cinco escenas (cuatro viñetas en una doble página y una doble página final).

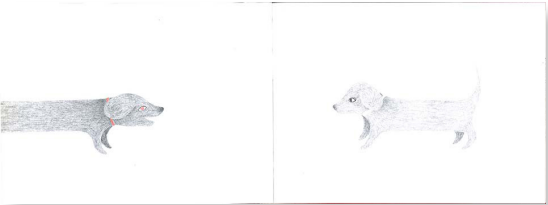
estructura quinaria || Estructura en cinco fases que puede interpretarse como una ampliación de la anterior. ¶ Gemma LLUCH (2003:17) describe así las cinco partes: «1: *partiendo de una situación estable inicial, en la que se presentan algunos participantes del relato y sus circunstancias*; 2: *aparece el conflicto, cualquier acción o acontecimiento que modifica la situación inicial*; 3: *resultado del conflicto se desarrolla la acción, en la que uno de los participantes intenta resolver el conflicto, hasta que se llega a* 4: *la resolución o desenlace, resultado de la acción*; 5: *en la situación final se vuelve a una situación estable, generalmente distinta de la inicial*». ¶ Teresa DURAN (2001) comenta que se trata

de la estructura prototípica de la narrativa infantil que también se encuentra en las narraciones de la tradición oral. ¶ En referencia al cómic, Sergio GARCÍA (2004) especifica que los puntos de inflexión al final de cada uno de los tres actos hacen avanzar la narración de una historieta: «Normalmente el guión se encuentra estructurado en tres actos, que a su vez se articulan mediante puntos de inflexión. Los puntos de inflexión se usan básicamente para provocar un cambio brusco en la narración y dar lugar al siguiente acto. Así, en el primer acto se nos presenta el ambiente y los personajes de la historia. Pero de golpe algo sucede que altera el normal funcionamiento de la realidad expuesta, ese es el primer punto de inflexión. A partir de ahí comienza el segundo acto, en el que se van a intentar solucionar los problemas planteados. Es el acto más largo y sirve para desarrollar tanto la historia principal como las secundarias que se vayan sucediendo. Cuando las crisis van a ser resueltas aparece el segundo punto de inflexión que marca el inicio del tercer acto, aquel en el que se soluciona el problema planteado. Esto suele ocurrir en un punto que conocemos como *clímax de la historia*». ¶ Ejemplo de estructura quinaria sería *Tels quels*, de Juliette BINET (2008), cuya narración se desarrolla en nueve escenas:

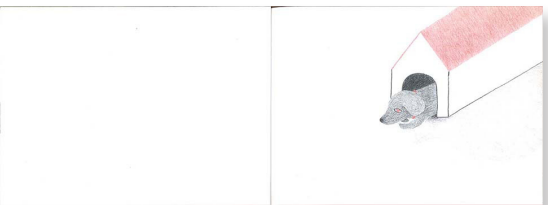
Primer acto: presentación del perro protagonista que sufre las burlas de otros perros por tener el cuerpo más largo (1), razón por la cual se aísla en su caseta (2).



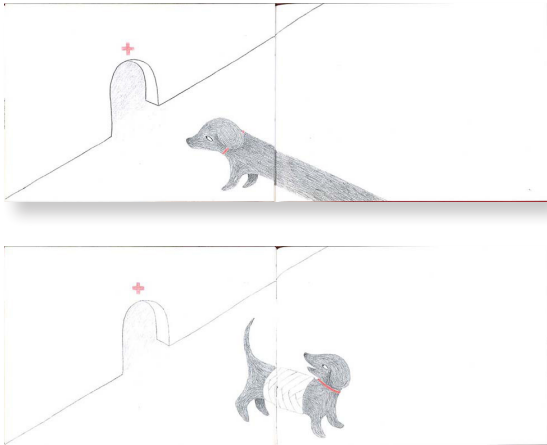
Punto de inflexión: el protagonista se encuentra con una perrita de la que se enamora al instante (en su pupila hay un corazón rojo) (3).



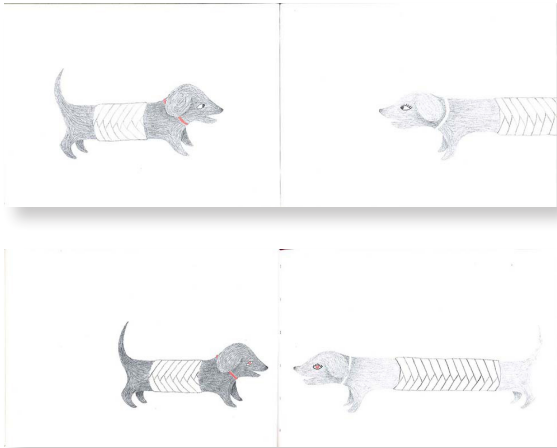
Segundo acto: creyendo que no puede conseguirla debido a su aspecto físico, se recluye en su caseta (4) hasta que decide ir al hospital (5) para hacerse una operación de reducción corporal (6).



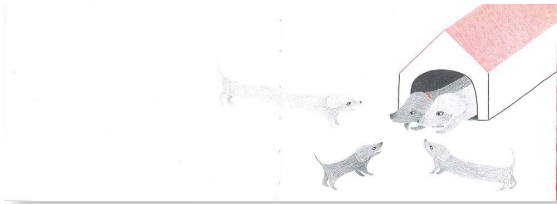
151 1 QUINARIA: característico de los cuentos tradicionales, una situación inicial se altera por un acontecimiento, la narración se desarrolla a través de acciones y peripecias para resolver el problema que suele terminar con una situación final equilibrada. 2 SECUENCIAS REPETITIVAS: se repite una misma secuencia añadiendo algunas variantes, su construcción se articula rítmicamente, no tiene vocación de exponer un problema y su resolución. 3 ALTERNANCIAS: varias intrigas se muestran alternativamente, se pueden mostrar diversos puntos de vista de una realidad o dos relatos simultáneos.



El clímax se da cuando se encuentra de nuevo con la perrita que, a su vez, también se ha operado, ella para alargar su cuerpo (7). Ambos se acercan y se miran amorosamente (las pupilas de ambos son corazones rojos) (8).



Resolución: la pareja ha formado una familia cuyos descendientes tienen cuerpos largos y cortos (y 9).



narración compleja

–Tzvetan TODOROV (1970 en SILVA-DÍAZ, 2005:148) «estableció tres¹⁵² maneras distintas de unir varias historias en una sola historia compleja»:

152 ENCADENAMIENTO: una historia termina y a continuación comienza otra. 2 INTERCALACIÓN: se incluye una historia dentro de otra (...) Esta estructura se caracteriza por una relación de subordinación (o jerarquización) entre las historias. 3 ALTERNANCIA: una historia se interrumpe y comienza otra, y ésta, cuando se detiene, permite retomar la historia inicial, de manera que se van desarrollando alternativamente.

ENCADENAMIENTO	INTERCALACIÓN	ALTERNANCIA
----------------	---------------	-------------

–Nosotros consideraremos los siguientes modos de articulación:

REPETICIÓN	ACUMULACIÓN	ENCADENAMIENTO	INCLUSIÓN <i>MISE EN ABYME</i>
- - ➔	+++➔	↺↻➔	➔➔➔➔➔

repetición || Los sucesos se repiten siguiendo una misma pauta. Una de las características de este tipo de libros es que el número de sucesos podría ser variable y no alteraría en esencia la narración. ¶ En el álbum casi-sin-palabras (ii) *Bus Linie 24*, de Guy BILLOUT (1999 [1998]), el hombre que espera a que venga su autobús es testigo de cinco asombrosos accidentes.

acumulación || Los sucesos se van acumulando. ¶ Los personajes se van sumando uno a uno en una aventura que acaba con la contemplación de la puesta de sol en *The night riders*, de Matt FURIE (2012); un conductor va aceptando autoestopistas hasta que el sobrepeso destroza su coche descapotable en *Nimm mich mit*¹⁵³, de Thomas SCHLEUSING (2012 (1973)); uno a uno se van adheriendo diferentes elementos a los pinchos del erizo de *Korokoro*, de Emilie VAST (2009 [2007]).

encadenamiento || Los sucesos se encadenan unos con otros. ¶ La encuadernación en forma de códex de *Mangia che ti mangio*, de Iela MARI (2010 (1980)), divide la larguísima escena de una persecución en diferentes dobles páginas, por lo que los animales que se persiguen unos a otros quedan cortados. En consecuencia, ese instante se convierte en una narración encadenada: la pantera persigue al lobo (del que solo vemos su parte trasera); el lobo (del que ahora vemos su parte delantera) persigue al linco (del que solo vemos la cola); el linco (del que vemos ahora el resto del cuerpo) persigue a un águila (del que vemos solo la punta de una ala), etc. Esta lectura encadenada se adereza con el interés del lector por adivinar a qué animal se está persiguiendo.

inclusión || En una historia marco se inserta/n otra/s historias, por lo que se establecen diferentes niveles narrativos. También recibe el nombre de estructura de «cajas chinas». ¶ Un caso admirable de estructura inclusiva es *The Red Book*, de Barbara LEHMAN (2004), que conecta la narración que cuenta un libro rojo encontrado por la protagonista con su historia «real».

mise en abyme || Darío VILLANUEVA (1992) la define así «expresión francesa, perteneciente al lenguaje de la heráldica, que se utiliza para designar la reduplicación especular propia de las estructuras metanarrativas en las que se insertan relatos dentro de otros relatos». ¶ La niña protagonista de *En el silencio del bosque*, de Cristina PÉREZ NAVARRO (2010), después de estar jugando en el bosque con su amigo el oso, se despide de él y «entra en un libro», libro que el oso tendrá entre sus manos en la última escena y cuya cubierta coincide con la primera página del álbum.

• En referencia al orden de los acontecimientos:

CRONOLÓGICA	ANACRÓNICA
-------------	------------

153 Traducción: «*Llévame contigo*».

cronológica || Las secuencias responden al orden cronológico de los acontecimientos. ¶ M^a Victoria SOTOMAYOR (2000:32 en ALBENTOSA y MOYA, 2001) constata que «la gran mayoría de las narraciones para niños siguen una estructura cronológica lineal no alterada ni interrumpida y referida, sobre todo en los textos para los más pequeños, a periodos de tiempo cortos...». ¶ Es la estructura narrativa más usual en los álbumes sin-palabras. Valgan como ejemplos, el breve relato que explica unas horas de diversión de un niño en la playa, en *Vacaciones*, de Helen OXENBURY (2008 (1982) [1982]); o el viaje del tren al que el encuentro con una cebra afecta tanto a los pasajeros como a su entorno, en *Le petit train*, de Vincent BOURGEAU (2012).

anacrónica || Discordancia entre el orden de la historia y de la trama. ¶ Roman GUBERN (1981:109 (1972)) señala que «las imágenes no se conjugan. Es decir, que si el arte del novelista expresa el pasado, las artes icónicas expresan siempre el presente (presencia) que es contemplado en cada momento. El único tiempo verbal del lenguaje icónico es el presente de indicativo, e incluso la convención del flash-back, desde el momento en que comienza su relato, pasa a ser presente». ¶ Para indicar que «ese presente» que se muestra corresponde a un pasado o a un futuro, el autor de álbumes sin-palabras se vale de recursos formales, cromáticos, de estilo...

RETROSPECTIVA	PROSPECTIVA
➡➡➡	➡➡➡

restrospectiva o analepsis o *flashback* || La acción se traslada al pasado. ¶ En el álbum casi-sin-palabras *La fuga*, de Pascal BLANCHET (2007 [2005]), el pasado del protagonista se explica en tres secuencias de *flashback* que empiezan y acaban con un globo en forma de nube.

prospectiva o prolepsis o *flashforward* || La acción se desplaza hacia el futuro. ¶ No hemos encontrado ningún ejemplo entre los álbumes sin-palabras. Lo más similar a una escena prospectiva son las cinco escenas que muestran las acciones que pretende realizar la protagonista del álbum casi-sin-palabras *Pancakes for Breakfast*, de Tomie DE PAOLA (1978), para preparar unas tortitas cuando llegue a su casa después de haber salido a por el ingrediente que le faltaba.

• En referencia al número de narraciones:

UNA	VARIAS
-----	--------

narración única || Obra que presenta una única narración. ¶ Así son la mayoría de álbumes sin-palabras.

varias narraciones || Obra que presenta varias narraciones. ¶ En referencia al tiempo:

ASINCRÓNICAS	SINCRÓNICAS o PARALELAS CORAL
➡➡➡	➡➡➡

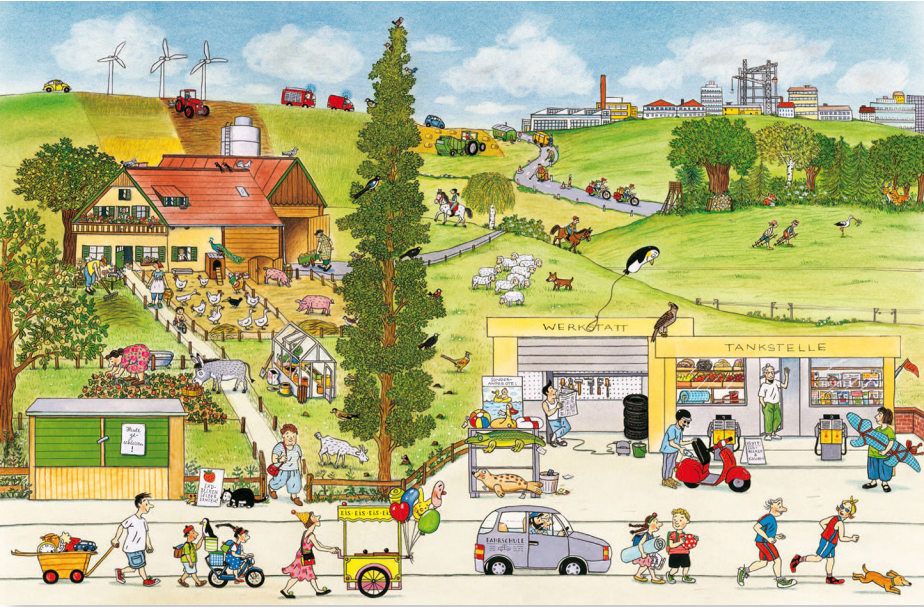
asincrónicas || Dos o más narraciones que no suceden simultáneamente. ¶ No hemos encontrado ningún ejemplo entre los álbumes sin-palabras en que se expliquen varias narraciones asincrónicas. ¶ Caso especial es *Reflejo*, de Jeannie BAKER (2011 [2010]), un álbum casi-sin-palabras con dos historias que transcurren en dos espacios diferentes, Sidney y Marruecos. La historia de la familia australiana que acaba de mudarse y va

a comprar lo necesario para reparar su chimenea, se explica en el orden de lectura habitual en occidente. La historia del padre e hijo marroquíes que van al mercado para comprar un ordenador, se narra en el orden de lectura oriental. La encuadernación del libro, tipo *french door*, permite pasar y visionar las escenas de ambas historias a la vez. La autora informa con un gráfico y estas palabras que «En este libro la historia occidental y la marroquí están diseñadas para ser leídas al mismo tiempo». Las historias son asincrónicas ya que el relato marroquí narra también el proceso de confección y viaje de la alfombra que comprará el padre australiano a petición de su hijo.



sincrónicas o paralelas || Dos o más acontecimientos suceden simultáneamente en el transcurso del relato. ¶ La posibilidad de que el autor presente diversas narraciones simultáneas es una característica propia de las narraciones gráficas.

narración coral¹⁵⁴ || Se narran múltiples historias que se desarrollan simultáneamente en el mismo espacio. ¶ Sergio GARCÍA (2004) califica una viñeta como «multifocal» cuando ésta presenta varios puntos de narración simultánea. Si trasladamos esta terminología al ámbito del álbum, podríamos decir que un álbum coral es aquel libro cuyas escenas son multifocales. ¶ De todos modos, no hay que confundirlo con un imaginario coral o *Wimmelbuch*, libros con microunidades narrativas simultáneas, cuyas escenas, también multifocales, no tienen continuidad a lo largo del libro. ¶ El álbum coral casi-sin-palabras (ii) *Rotraut Susanne Berners Sommer-Wimmelbuch*¹⁵⁵ (2005), de Susanne Rotraud BERNER, es un álbum coral prototípico que explica la vida cotidiana de los habitantes de una localidad, en este caso la ficticia ciudad de Wimplingen.



¹⁵⁴ *Wimmelbilderbuch* en alemán.
¹⁵⁵ Traducción: «El álbum coral del verano de Susanne Rotraud Berner».

• En referencia a la dirección de lectura:

UNIDIRECCIONAL	BIDIRECCIONAL	MULTIDIRECCIONAL

unidireccional

OCCIDENTAL	ORIENTAL	COMPLEJA

occidental || Orden de lectura de izquierda a derecha. ¶ Prácticamente la totalidad de álbumes sin-palabras editados en el mercado occidental siguen este orden.

oriental || Orden de lectura de derecha a izquierda. Es la dirección habitual en el mercado asiático y árabe. ¶ La edición bilingüe en árabe e inglés, adaptación de la historia de Blancanieves por Mihály MOLNÁR, *Snow White & The 7 Dwarfs* (2009), de la ilustradora húngara Julianna KASZA, es un álbum casi-sin-palabras construido según el orden de lectura oriental, aunque el resto de libros de la colección «Design», a la que pertenece, tienen una lectura occidental.

compleja || A pesar de que el recorrido es unidireccional, la mirada recorre la página siguiendo las narraciones que conviven en el espacio de la doble página. Por ello, antes de pasar la página, el lector realiza diversos recorridos leyendo cada una de estas narraciones que suelen desarrollarse de izquierda a derecha. ¶ El álbum casi-sin-palabras (ii) *OVNI*, de Lewis TRONDHEIM y Fabrice PARME (2006 [2006]), es un claro ejemplo de narración con un orden de lectura unidireccional complejo. En cada doble página se muestran simultáneamente los diferentes caminos que el extraterrestre protagonista puede tomar en sus aventuras por el planeta Tierra. El lector suele seguir cada una de estas narraciones, la mayoría de las cuales acaban con la vida del protagonista. Una vez ha seguido estas secuencias, volteará la página para seguir la pista de aquellos extraterrestre que han conseguido sobrevivir.



¶ Los álbumes corales son un buen ejemplo de lectura unidireccional compleja. En cada doble página suceden tantas cosas que es imposible retener en la memoria todas las situaciones que se muestran. Para poder seguir cada una de las múltiples historias es habitual que el lector voltee con frecuencia las hojas hacia atrás y hacia adelante. Seguir la pista a tantos personajes es una tarea complicada que exige mucha atención del lector, por ello es aconsejable visitar el libro; en cada lectura encontrará detalles

e historias inadvertidos. ¶ A menudo las vidas de los personajes de un álbum coral se cruzan, así ocurre en el álbum casi-sin-palabras (ii) *50 Geschichten aus Mamoko*¹⁵⁶, de Alexandra MIZIELINSKA y Daniel MIZIELINSKI (2011 [2010]). A modo de ejemplo hemos señalado (con un círculo rosa) la familia de conejos que en su paseo pierde al menor de sus miembros y al león que recoge chatarra (en azul) y será quién facilite el reencuentro del conejito con los suyos.



bidireccional¹⁵⁷ || Narración que posibilita dos sentidos de lectura coherentes: de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. ¶ Los álbumes sin-palabras que están contruidos a partir de una estructura *zoom* permiten lecturas bidireccionales. Por ejemplo, si se realiza una lectura de las páginas de manera inversa –empezando por la última– en *Ein Häuschen im Grünen*¹⁵⁸, de Hans HILLMANN (1988), el *zoom out* de alejamiento se convierte en un *zoom in* de aproximación.



156 Traducción: «50 historias de Mamoko».

157 OTROS LIBROS SP: FLIPBOOK: en la mayoría de folioscopios, cuando se pasan las hojas en el sentido contrario a su diseño original produce un efecto cómico y sorprendente.

158 Traducción: «Una casita rodeada de verde».

¶ *Ohle, por favor, não viu uma luzinha a piscar? / Corre, coelhinho, corre!*, de Bernardo CARVALHO (2013), es un álbum casi-sin-palabras que, por su singularidad, nos gustaría mencionar a pesar de estar publicado con fecha posterior al cierre del corpus. Se trata de un libro con encuadernación *back-to-back* que presenta dos historias. El protagonista de la primera historia, que se lee de izquierda a derecha, es una luciérnaga que va buscando una luz intermitente por lo que va preguntando por ella a todos los que se encuentra por el camino. El protagonista de la segunda historia, que se lee de derecha a izquierda, es un conejo perseguido por un perro. En las portadas puede leerse respectivamente «*segue o pirilampo!*» y «*segue o coelhinho!*», por lo que desde el primer momento, luciérnaga y conejo serán el centro de atención del lector en cada una de las lecturas. Ambas historias comparten las mismas escenas. En ellas, todas a doble página, la luciérnaga suele ocupar la zona derecha, y el conejo, la parte izquierda.



multidireccional ¶ Posibilidad de lectura en varias direcciones. ¶ El álbum coral casi-sin-palabras *Unser Haus!*¹⁵⁹, de Antje VON STEMM (2005), está encuadernado con doble espiral y las hojas de cartón están seccionadas en tres partes. Cada sección corresponde a un piso que, según el texto de la cubierta posterior «*Die sind so verschieden, wie die Leute, die darin wohnen*»¹⁶⁰. El lector tiene la opción de pasar ordenadamente los diferentes fragmentos para leer las historias de los habitantes de cada uno de los pisos, puede ver qué sucede de manera simultánea en todas las cocinas, lavabos, dormitorios, etc. del edificio, o pasearse por las diferentes habitaciones de forma aleatoria.



159 Traducción: «¡Nuestra casa!».

160 Traducción: «Son tan diferentes como la gente que la habita».

• En referencia al final:

INICIO ≠ FINAL	INICIO = FINAL
CERRADO INESPERADO ABIERTO CONVERGENTE	CIRCULAR PROBABLE REITERACIÓN

situación inicial ≠ situación final:

CERRADO INESPERADO	ABIERTO	CONVERGENTE
➡ ➡!	➡	➡➡

cerrado u oclusivo o clausurado ¶ Se resuelve el asunto principal de la trama. ¶ Como es habitual en la LIJ, la mayoría de finales de los álbumes sin-palabras acaban con una resolución positiva del conflicto.

cerrado inesperado ¶ El final de la trama es sorprendente. ¶ Muchos son los álbumes sin-palabras que juegan con las expectativas tradicionales del lector y ofrecen un final que pretende sorprenderlo por ser inesperado. ¶ Finales que alteran la lógica como en *Flum, Flo und Pascha*¹⁶¹, de Anne BROUILLARD (1992 [1990]), que empieza con tres gatos en una rama de un árbol intentando pescar tres peces y acaba con los tres gatos en el agua y los peces encaramados en la rama.



¶ En *La cerise*, de Olivier CHARPENTIER (2006), todo está dispuesto para que el lector crea que el ratoncillo quiere comer la cereza que está en el suelo (este fruto da título al libro, aparece en las guardas, en la portadilla y en todas las páginas del libro), por lo que se supone que las peleas entre los diferentes animales son para apropiarse del fruto. El final muestra que se trataba de una interpretación errónea.



161 Traducción: «Flum, Flo y Pascha».

abierto || El asunto principal de la trama no queda resuelto o aclarado. ¶ Álbumes documentales como *El park de Gaudí. Barcelona*, de Sonia PULIDO (2011), o *Under Ground*, de Shimako OKAMURA (2008 (2007)), no presentan ningún conflicto en el sentido de las narraciones tradicionales. Se trata de secuencias, podrían incluso considerarse «fragmentos» y como tales, su final es abierto. El primero empieza con la visita de una familia al famoso parque barcelonés en donde sus miembros juegan al escondite. El libro acaba con la familia unida mirando la ciudad desde la famosa balconada. ¶ El segundo muestra el viaje de un topo bajo tierra y todo lo que encuentra y no encuentra en su excavación. El libro acaba cuando, después de provocar el surgimiento de una fuente de agua subterránea, vuelve a perforar otro tunel. ¶ Curioso es el final «sin final» de *Rosetta*, una adaptación de Caperucita Roja de Jacobo MUNÍZ (2009), en cuya última página una rueda giratoria permite animar una persecución infinita en la que todos los personajes del cuento están implicados.

convergente || En el caso de haber historias paralelas éstas convergen. ¶ Algunas de las historias que se explican en los álbumes casi-sin-palabras (ii) de la serie de las estaciones de Susanne Rotraud BERNER confluyen en la última página. Valga como ejemplo su álbum coral casi-sin-palabras (ii) *Rotraut Susanne Berners Sommer-Wimmelbuch*¹⁶² (2005) en el que algunos de los personajes celebran la fiesta de cumpleaños de Susanne en el parque de la última escena. De este modo sabremos que los paquetes que llevan los personajes Daniela, Santosh, Armin y Oskar son regalos para la homenajeada.

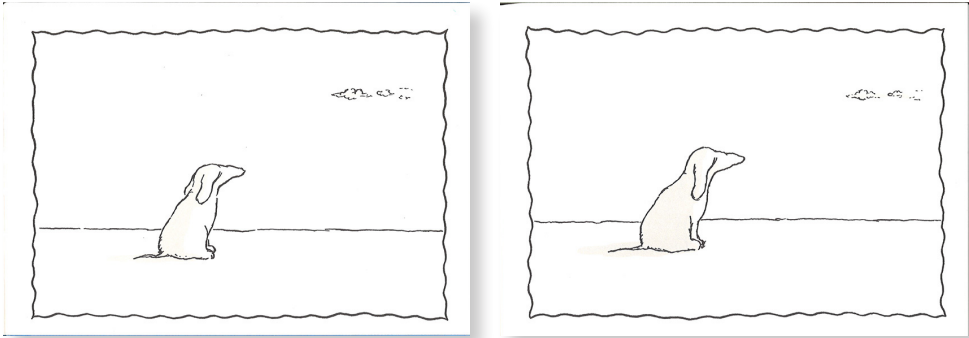
situación inicial ≈ situación final:

CIRCULAR	PROBABLE REITERACIÓN
	

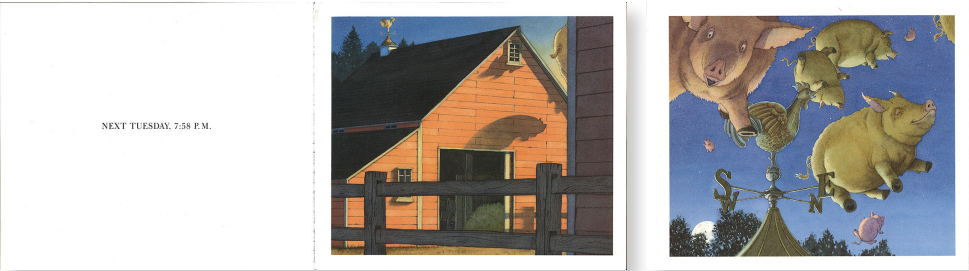
circular || El principio y el final son coincidentes. El relato termina tal y como empezó. ¶ Se trata de una estructura muy utilizada en los cuentos infantiles (DÍAZ-PLAJA, 2002:45). ¶ Los álbumes documentales que muestran ciclos naturales como los creados por Iela MARI, *Las estaciones* (2007 [1973]), *L'uovo e la gallina* (2004 [1969]), o *Mangia che ti mangio* (2010 (1980)) son álbumes circulares. ¶ Ejemplo paradigmático de narración circular es aquella que podría empezarse a leer en cualquiera de sus páginas. *Die Sache mit dem Storch*¹⁶³, de Franziskus WENDELS (2008), un álbum circular de imágenes conectadas por una secuencia de *zoom in*, empieza y acaba con la imagen de una cigüeña y su nido. ¶ Otro ejemplo de que la «historia se repite» es la del niño que vende manzanas a los conductores parados en *De noche en la calle*, de Ángela LAGO (1999 [1994]). ¶ Los libros de François SOUTIF *Tralalère* (2011) y *Bouh!* (2012) son completamente circulares ya que la historia empieza y acaba en las tapas (en el primero caso) y en las cubiertas anterior y posterior (en el segundo caso). ¶ *Le déluge*, de Roberto PRUAL-REAVIS (2005), también empieza y acaba de la misma manera: el perro contemplando unas nubes lejanas. Unas nubes que en la primera escena se acercan y provocan una inundación en la que se verá involucrado el perro junto a un mono y un gato. En la última escena el lector leerá que esas mismas nubes se alejan después de haberle servido como medio de transporte para huir de la tempestad.

162 Traducción: «El álbum coral del verano de Susanne Rotraud Berner».

163 Traducción: «El asunto de la cigüeña».



probable reiteración || Se intuye una repetición de la trama con alguna variación en los personajes, en el espacio o en el tiempo. ¶ El álbum casi-sin-palabras *Tuesday*, de David WIESNER (1991), cuenta como un martes hacia las ocho de la noche las ranas se ponen a volar sobre hojas de nenúfar. La magia acaba a las 4:38 de la madrugada. El libro termina con la frase «*Next tuesday, 7:58 P.M.*» y dos imágenes que muestran que ahora son los cerdos los que pueden volar.



3.2.3 | ASPECTOS FORMALES

Abordamos los aspectos formales desde dos dimensiones: los aspectos materiales del libro y los aspectos genéricos de la imagen. ¶ He aquí el cuadro resumen de este apartado:

L LIBRO	I IMAGEN
FORMA MEDIDAS ENCUADERNACIÓN PAPEL DISEÑO DE PÁGINA TINTAS PARTES DEL LIBRO	ESTILO GRÁFICO TÉCNICA MOTIVO GRÁFICO ELEMENTOS LENGUAJE VISUAL TIPOGRAFÍA INTERICONICIDAD

ASPECTOS FORMALES I: LIBRO

Sophie VAN DER LINDEN (2013:10) hace referencia a la materialidad del libro como objeto en estos términos: «la matérialité de l’objet livre est importante pour un album car le choix d’une couverture, d’un papier, des pages de garde peut fortement influencer le propos, jusqu’à lui apporter une dimension significative voire lui donner un rôle narratif». En este sentido, la información sobre las características formales del libro es relevante en la ficha. ¶ He aquí el cuadro resumen de este apartado:

L LIBRO						
L1 FORMA	L2 MEDIDAS	L3 ENCUADERNACIÓN	L4 PAPEL	L5 DISEÑO PÁG.	L6 TINTAS	L7 PARTES LIBRO
CUADRADO RECTANGULAR VERTICAL HORIZONTAL TROQUELADO	ESTANDAR EXCEPCIONAL GRANDE PEQUEÑO	CARTONÉ RÚSTICA ACORDEÓN COMBINADO CERRADO ESPIRAL SENCILLA DOBLE GRAPADO COSIDO o ATADO CUADERNILLOS	CARTÓN ESPECIAL	TAMAÑO SECCIONADA TROQUELADA DESPLEGABLE POP-UP TÁCTIL INTERACTIVO	1 2 3 4 ESPECIAL	ENVASE FAJA SOBRECUBIERTA CUBIERTA LOMO GUARDAS PÁGINA / PALA VOLANDERA

L1 | FORMA DEL LIBRO

Sophie VAN DER LINDEN (2013:11) comenta que «l’album est l’un des supports imprimés montrant la plus grande diversité de formats, aussi bien dans le type que dans la taille». ¶ Según la configuración externa del libro, cuando está cerrado, distinguimos tres tipos:

CUADRADO	RECTANGULAR	TROQUELADO
	VERTICAL HORIZONTAL	

cuadrado¹⁶⁴ (C) ¶ Base y altura tienen la misma medida. ¶ Cuando el libro está abierto la forma que se obtiene es un rectángulo. ¶ Muchas son las colecciones de libros sin-palabras que son cuadrados. Valgan como ejemplo: *Vacaciones*, de Helen OXENBURY (2008 (1982) [1982]), de la serie «*Los libros del chiquitín*», que narra las pequeñas anécdotas de una familia un día en la playa en secuencias de dos escenas; y *Mirem el camp*, de Teresa RIBAS, Pilar CASADEMUNT y Roser CAPDEVILA (2007 [1984]), de la colección «*Mirem*» de La Galera, que, una vez abierto muestra escenas rurales a doble página.



rectangular ¶ Base y altura de diferentes medidas:

VERTICAL	HORIZONTAL
----------	------------

vertical¹⁶⁵ (V) ¶ Oblongo. La base es menor que la altura. ¶ Dependiendo de la mayor o menor diferencia entre los lados, la forma que se obtiene con el libro abierto es más o menos cuadrada. ¶ El ojo tiende a recorrer la imagen de arriba abajo en *Diapason*, de Laëtitia DEVERNAY (2011 (2010)), un libro extremadamente alargado en el que los árboles toman gran protagonismo. ¶ Cuadrada es la forma de *Je suis né Bonhomme*, de SARA (2010), cuando el libro está abierto, una forma que aporta significado en la última doble página.



164 OTROS LIBROS SP: CÓMIC: no es una forma habitual. ¶ FLIPBOOK: tampoco es una forma habitual, en nuestra colección solo un libro es cuadrado: *Le monstre*, de Paul CASH.

165 OTROS LIBROS SP: CÓMIC: el formato vertical es el más habitual. ¶ FLIPBOOK: no es habitual, *El tocapelotas*, de Silvio CRISTOFOL (1994), es una excepción.

horizontal¹⁶⁶ (H) || Apaisado. La base es mayor que la altura. ¶ El libro abierto ofrece un formato extremadamente apaisado, por lo que el ojo tarda más en recorrer la imagen de izquierda a derecha. ¶ Es un forma ideal para álbumes que tratan de viajes y persecuciones. Es el caso de *The night riders*, de Matt FURIE (2012), que narra la excursión de un sapo y sus amigos al acantilado para disfrutar de una puesta de sol. El libro cerrado mide 16x26 cm, y más de medio metro de largo cuando está abierto.



sideway (H*) || Cuando el libro está encuadernado en su dimensión más larga pero la cubierta y contenido se leen en formato horizontal. ¶ Así ocurre en el álbum casi-sin-palabras *Ombra*, de Suzy LEE (2010 [2010]), que hace un uso narrativo del medianil. El eje-bisagra le sirve a la autora para separar el mundo real del de las sombras.



troquelado¹⁶⁷ (T) || La forma del libro no es un polígono rectangular. ¶ El álbum casi-sin-palabras *Moskito*, de Hélène DEGROOTE (2009), trata de las molestias nocturnas que sufre el protagonista de la historia que no puede dormir porque es atacado por un mosquito. El libro tiene forma de spray insecticida. El troquel, la tipografía del título que recuerda la marca de un insecticida, y el texto y las imágenes de la cubierta posterior imitan a la perfección el diseño de estos productos. El spray no aparece en la historia, pero, seguramente, el protagonista va a necesitarlo al final del relato.



166 OTROS LIBROS SP: CÓMIC: no es un formato frecuente. ¶ FLIPBOOK: la mayoría son horizontales. En ellos, las imágenes están desplazadas hacia la derecha ya que, cuando se pasan las hojas rápidamente con el pulgar, solamente se visualiza correctamente la parte derecha de la página.

167 ÁLBUM FSP: En *Toc toc toc*, de Anne HERBAUTS (2011), una oruga llama a todas las puertas de una casa buscando a su amiga Jeanne. El libro tiene forma pentagonal imitando la silueta de una casa, por lo que la forma estereotipada de casa refuerza la idea de que todas las habitaciones pertenecen a la misma vivienda.

L2 | MEDIDAS

La medida del libro se indica en la ficha en centímetros utilizando la fórmula altura (longitud) x base (anchura)¹⁶⁸. ¶ En la tradición bibliotecaria se entiende por altura de un libro la medida paralela al lomo, pero nosotros preferimos considerar la altura a partir de la imagen de cubierta. Por ello, definimos como libros de formato horizontal (H*) casos como *Sombras*, de Suzy LEE (2010 [2010]), y *La fábrica de nubes*, de Arianne FABER (2010), ambas con encuadernación del tipo *sideway*.

00 x 00 cm || Altura x Base.

La variedad de tamaños es una característica de los libros ilustrados y álbumes. La mayoría de los álbumes sin-palabras se editan fuera de colección, o en colecciones que no tienen un tamaño predeterminado. Por ello, las medidas del libro suelen adecuarse a las necesidades expresivas de los autores. ¶ Las medidas de un álbum pueden ser significativas. Por supuesto, esta afirmación es generalizable a cualquier tipo de imagen. Jacques AUMONT (1992:148-149 [1990]) lo señala con estas palabras: «el tamaño de la imagen está, pues, entre los elementos fundamentales que determinan y precisan la relación que el espectador va a poder establecer entre su propio espacio y el espacio plástico de la imagen». ¶ En este apartado solo haremos referencia a aquellos libros cuyo tamaño es excepcionalmente pequeño o grande añadiendo el adjetivo «significativo» en el caso de que esta elección aporte contenido a la narración.

PEQUEÑOS	GRANDES
----------	---------

pequeños¹⁶⁹ || Afirma Jacques AUMONT (1992:148-149 [1990]) que el pequeño tamaño de una imagen provoca «una relación de proximidad, de posesión, o incluso de fetichización». ¶ Entre los álbumes de menor tamaño de nuestra colección destacan: *Tchibum!*, de Gustavo BORGES y Daniel KONDO (2009), de 11x15 cm; *Tels quels* de Juliette BINET (2008), de 12x 16,5 cm; *Die Sache mit dem Storch*¹⁷⁰, de Franziskus WENDELS (2008), de 11,5x17 cm; y *Kommunikation zéro*, de Henri MEUNIER (2003), de 12,5x16,5 cm.



¶ Uno de los libros de pequeño formato cuyas medidas son significativas lo encontramos en *In diesem Buch steckt eine Maus*¹⁷¹, de Monique FELIX (1980 [1980]), donde un ratón queda atrapado en las páginas de un libro en blanco, el mismo libro que tenemos en las manos. El lector se convierte en privilegiado espectador de los esfuerzos del desesperado roedor para escapar. El libro es de pequeñas dimensiones (15x15 cm). Un formato pequeño parece el más apropiado para explicar la historia de un pequeño animal y además potencia la sensación de ansiedad que siente el protagonista al encontrarse enjaulado en un espacio reducido del que

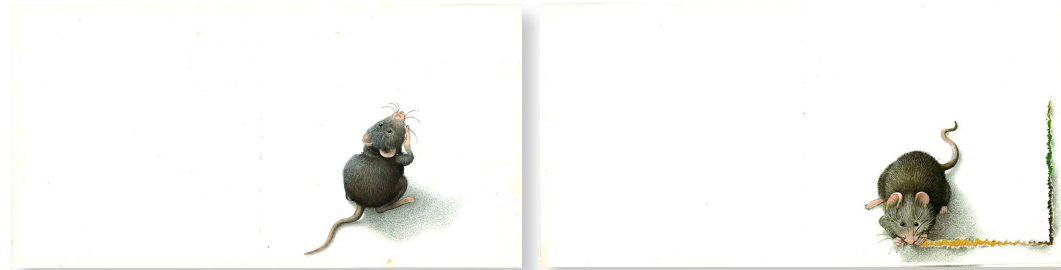
168 Aunque la ISBD (IFLA, 2008:222) recomienda que cuando el documento sea más alto que ancho se indique solamente la dimensión de la altura, nosotros anotaremos siempre las dos dimensiones. ¶ Tampoco seguiremos las normas ISBD en cuanto al redondeo. Preferimos redondear a la baja cuando las medidas sean de 0,1 a 0,3 cm, y a la alta cuando sean de 0,8 a 0,9 cm. Y aplicaremos 0,5 en la franja de 0,4 a 0,7 cm.

169 OTROS LIBROS SP: FLIPBOOK: estos libros suelen ser muy pequeños para poder ser manipulados con facilidad. Los más pequeños que disponemos pertenecen a la colección *Snadi Tiny Movie* y miden 3,6x5,6 cm. El más grande es el flipbook de promoción del film *Kali. Le Petit Vampire* de Regina PESSOA (2012) y mide 12x15 cm.

170 Traducción: «El asunto de la cigüeña».

171 Traducción: «En este libro hay un ratón atrapado».

no puede salir. La claustrofobia y desesperación del ratoncillo, que finalmente encontrará una vía de escape construyendo un avión de papel con una de las páginas del libro, no sería tan angustiosa si el libro fuera de mayores dimensiones.



grandes¹⁷² || Afirma Jacques AUMONT (1992:148-149 [1990]) que el gran tamaño de una imagen «*obliga al espectador, no solo a ver su superficie, sino a quedar como dominado, o incluso aplastado por ella*». ¶ Entre los álbumes de mayor tamaño de nuestra colección destacan el álbum casi-sin-palabras (ii) *Adele s'en mele*, de Claude PONTI (2010 (1987)), de 26,5x46,5 cm; el álbum coral casi-sin-palabras (ii) *Unser Schiff. Eine Bilderbuchreise mit Suchspiel*¹⁷³, de Antje VON STEMM (2011), de 27x43,5 cm; y el álbum casi-sin-palabras *El viatge d'en Max*, de Gauthier DAVID y Marie CAUDRY (2008 [2007]), de 28,5x 40,5 cm.



¶ Muy apropiado es el gran tamaño del álbum casi-sin-palabras (ii) *Window*, de Jeannie BAKER (2002 (1991)), de 45,5x30 cm. Las grandes dobles páginas están enmarcadas por una ventana a través de la cual transcurre la historia. El lector, ante las imágenes de casi un metro de ancho, tiene la sensación de estar frente a la ventana real. Hay que señalar que la edición original era de menor tamaño (28,5x20 cm) y que, a pesar de que en este formato la definición de la imagen está mucho mejor, no produce el efecto de espectacularidad de la edición «*big book*».

172 OTROS LIBROS SP: IMAGIARIO: los imagiarios corales suelen rondar los 30 cm de altura. De entre los más grandes destacamos *Un an, l'hiver*, de Charlotte FREREAU (2009), de 40x25 cm y *Das Riesenbilderbuch*, de Ali MITGUTSCH (1980 (1968)), de 61x40 cm, cuyo título ya indica su gran tamaño (trad.: «*El álbum gigantesco*»). ¶ LIBRO-JUEGO: muchos de los libros-juego de búsqueda rondan los 30 cm de alto. También suelen ser de gran tamaño los libros para dibujar e intervenir gráficamente. Por ejemplo, *A Book of Lines*, de Paul COX (2006), de 21x29,5 cm; *Muestra de pintura*, de Alessandro SANNA (2007), de 21x30 cm; *Coloreart*, de Joëlle JOLIVET, (2010 [2010]), de 32x24 cm; y *Blank Book*, de Martí GUIXÉ (2007), de 36,5x28,5 cm. Hay que destacar que en los libros más grandes se hace referencia al tamaño en los títulos. Así ocurre en *Laberints. El llibre de laberints més gran del món*, de Àngels NAVARRO, Eloi BONJOCH y Miquel PUIG (2010), de 36,5x28,5 cm; y en *Fantasia Megabook*, de Sebastià SERRA (2011), de 60x35 cm. La descripción de la editorial de este último libro dice así: «*Libro extra grande para que el niño, literalmente, entre en él a buscar y encontrar los elementos indicados*». Consultado en diciembre 2012: <http://www.imaginarium.es/libro-lectura-aprendizaje-52633.htm>. ¶ CÓMIC: en nuestra colección los de mayor tamaño rondan los 30 cm.

173 Traducción: «*Nuestro barco. Un viaje-álbum con un juego de búsqueda*».



¶ Muchos de los álbumes corales rondan los 30 cm de alto. Un tamaño muy adecuado para este tipo de libro por la profusión de personajes y detalles que suelen aparecer en sus páginas. Por ejemplo, los libros de la famosa serie sobre las estaciones de Rotraut Susanne BERNER miden 34x26 cm. A veces, los intereses comerciales de algunas editoriales se anteponen a los criterios expresivos o narrativos. Así, algunas editoriales publican diferentes formatos de una obra que ha gozado de éxito para aumentar sus ventas. Siguiendo con el ejemplo antes citado, los cuatro libros de las estaciones de BERNER se comercializan también por parejas en un formato mini (17x12,5 cm). Estos minilibros dificultan la observación de todos los detalles. Sin embargo, su formato en acordeón permiten apreciar, cuando el libro está desplegado, que las ilustraciones están formadas por una sola imagen.

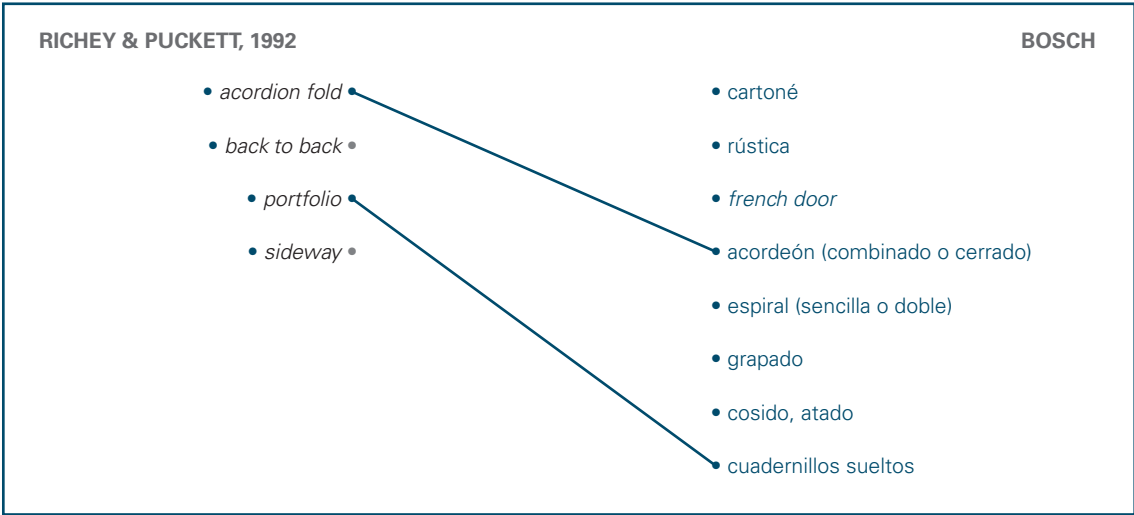


L3 | ENCUADERNACIÓN

La encuadernación es la acción de coser o pegar los pliegos o cuadernos de un libro con el objetivo de conservar mejor su contenido y facilitar su manejo. En ocasiones el tipo de encuadernación es significativo o está al servicio de la narración. ¶ Distinguimos los siguientes tipos:

CARTONÉ	RÚSTICA	FRENCH DOOR	ACORDEÓN	ESPIRAL	GRAPADO	COSIDO y ATADO	CUADERNILLOS SUELTOS
			COMBINADO CERRADO	SENCILLA DOBLE			

–Nuestra clasificación es más completa que la que proponen RICHEY y PUCKETT (1992:X) en su guía del libro sin-palabras y casi-sin-palabras¹⁷⁴:



cartoné o tapa dura ¶ La tripa, cosida o encolada, se protege con unas tapas rígidas o de cartón que se fijan por medio de las guardas y, a veces, también se encolan al lomo. ¶ Aunque encarece el precio del libro es la más habitual de las encuadernaciones entre los libros ilustrados¹⁷⁵ por ser la más robusta y duradera. El ámbito de los álbumes sin-palabras no es una excepción.

rústica o tapa blanda ¶ La tripa, cosida o encolada, se forra con unas tapas flexibles encoladas

174 Los cuatro tipos de encuadernación que consideran bajo el concepto *Format* son: 1 ACORDION FOLD: plegado en forma de acordeón; 2 BACK TO BACK: libros con dos contenidos separados, uno accesible desde la cubierta anterior y el otro desde la cubierta posterior; 3 PORTFOLIO: carpeta o contenedor que guarda secuencias de ilustraciones no encuadernadas; 4 SIDEWAY: para leer texto e ilustraciones, el libro debe girarse 90 grados. ¶ Sobre las modalidades 2 (*back to back*) y 4 (*sideway*), no los consideramos un tipo de encuadernación, sino un modo de disponer la información, ya que el libro puede estar encuadernado en cartoné, rústica, etc. En cuanto al tipo 3 (*portfolio*), las autoras solo mencionan la versión inglesa de *Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft* (trad. *Todos los años vuelve a zumbiar el martillo neumático o la transformación del paisaje*), de Jörg MÜLLER (2007), obra que nosotros definimos como «cuadernillos sueltos comercializados en un estuche».

175 Pablo LARRAGUÍBEL, de la Editorial Ekaré, se refirió a este tipo de encuadernación diciendo que la edición de libros ilustrados en el mercado español se encuentra bajo «*la dictadura de la tapa dura*», ya que en otros países anglosajones y latinoamericanos éstos se editan también con encuadernaciones más económicas. Comentario que hizo en el discurso de celebración de los 10 años de su sede en Barcelona que tuvo lugar en Casa Anita, el 27 de septiembre de 2012.

al lomo¹⁷⁶. ¶ Para reforzar el libro, hay ediciones en que se encolan unas tapas de cartón a las cubiertas anterior y posterior. Es el caso de X. *Una storia senza parole*, de Niccolò ANGELI (2005); y del álbum casi-sin-palabras *Alice in Wonderland*, de Suzy LEE (2005 (2002)).



french door¹⁷⁷ ¶ Forma de encuadernación compuesta en la que dos volúmenes están unidos por la cubierta posterior. Cuando están los dos abiertos se cuadruplica el tamaño de la página sencilla. Este formato permite múltiples lecturas ya que pueden leerse cada uno de los volúmenes de forma independiente o pueden apreciarse como una unidad. ¶ *Reflejo*, de Jeannie BAKER (2011 [2010]), es el único álbum de nuestra colección encuadernado con este sistema.



acordeón^{178 179} o desplegable. ¶ El libro está formado por una tira de papel continua plegada o por hojas unidas entre ellas, generalmente encolada a dos tapas duras. Las unidades, denominadas palas, pueden desplegarse ofreciendo una vista panorámica. El lector puede visualizar las palas de dos en dos, puede desplegar el acordeón a discreción por sus pliegues o desplegar el libro por

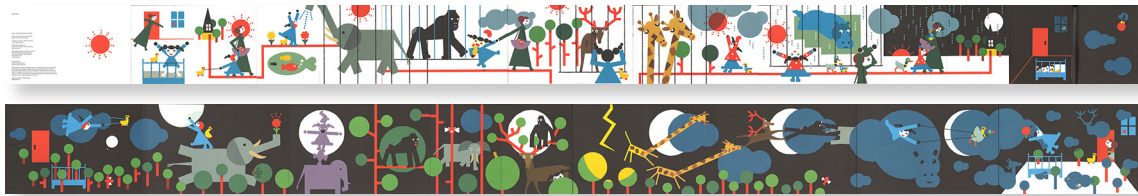
176 En el mercado anglosajón es común editar una versión en rústica de un libro previamente publicado en cartoné. Después de su comercialización en la versión «cara», se pretende ampliar el mercado ofreciendo una versión más económica. En España, esta ventaja económica no acaba de convencer a escuelas y bibliotecas, que los rechazan por ser demasiado frágiles. Los bibliotecarios señalan además, otro inconveniente, el lomo es demasiado estrecho por lo que, por una parte, dificulta la aplicación del tejuelo (etiqueta que recoge la signatura topográfica de la obra) y por otra, el libro se «pierde» en la estantería entre los libros de lomo más ancho. Por ejemplo, la edición en rústica de *Tuesday*, de David WIESNER (1991), tiene un lomo de 3 mm de ancho, en cambio, el de la versión española en cartoné, *Martes* (2011), es de 9 mm.

177 OTROS LIBROS SP: LIBRO-JUEGO: los libros-juego de combinación de imágenes de la colección «*Vis-à-vis*» de Être Éditions: *Tifortou & Touforti*, de Anne BOZELLEC (2007), y *Petits chaperons loups*, de Christian BRUEL y Nicole CLAVE-LOUX (2007), están editados en este formato.

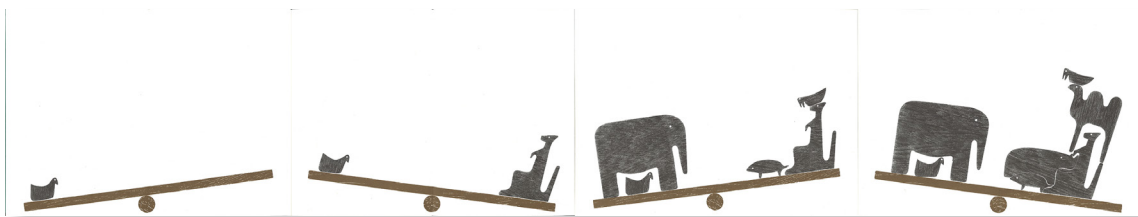
178 En inglés: *leporello* y *concertina book*. Este formato de libro tiene una larga tradición en Asia, especialmente en China y Japón donde fueron muy populares en el periodo Meiji, al final del siglo XIX. También se usó en América por los códices mayas y aztecas (BECKETT, 2012:65).

179 OTROS LIBROS SP: LIBRO-JUEGO: *Spielzeug-Stadt*, de Klaus BLIESENER (1986), es un libro en acordeón cuya forma es cuadrada cuando está cerrado. Sus palas tienen alturas diferentes y sus perfiles están troquelados, por lo que permiten ver parte de la imagen de la siguiente pala. Cuando el libro está desplegado forma la silueta del *skyline* de una ciudad. Además, algunos de los edificios tienen puertas y ventanas también troqueladas que permiten ver la imagen del dorso de la pala posterior.

completo. ¶ Warja LAVATER, autora de numerosos libros acordeón (*Imageries*), los describía con las siguientes palabras: «a book that can be transformed into sculpture, standing on the ground, or hung, unfolded, on the wall» (1991 en BECKETT, 2012:72). Es decir, si el libro tiene el suficiente gramaje para sostenerse de pie y está impreso a dos caras, una vez desplegado puede visualizarse como una escultura. Sobre la posibilidad de poder colgarlos en la pared, al estilo «mural-books» (BECKETT, 2012), algunas de las *Imageries* de LAVATER han sido vendidas por la galería Adrien MAEGHT montados en madera como murales¹⁸⁰. ¶ *Lola: tooodo un día en el zoo*, de IMAPLA (2012), es un libro que utiliza este formato de edición de forma muy inteligente. El paseo de madre e hija por el zoológico narrado en una de las caras del desplegable termina en el dormitorio de la niña. Ahí, una puerta troquelada abrirá otro paseo nocturno que se desarrollará en la otra cara del acordeón.



¶ Hay obras que usan este formato sin sacar partido del mismo ya que están estructuradas en unidades de páginas dobles y cuando se despliegan, la panorámica no aporta ningún significado. Un ejemplo podría ser *L'altalena*, de Enzo MARI (2008 (1961)). Sandra BECKETT (2012:65) comenta de este libro que, cuando está desplegado, no se sostiene de pie porque el papel es muy fino, la cubierta no es dura y su formato es muy largo (17 x 24 cm). Somos de la opinión de que no todos los libros en formato acordeón están diseñados para ser visualizados desplegados. El autor puede escoger esta modalidad de encuadernación por otras razones, por ejemplo porque el *gutter* no divide la imagen. Posiblemente ésta ha sido la razón de que el autor escogiera este formato. Además la sobrecubierta que protege el acordeón no permite que el libro se despliegue.



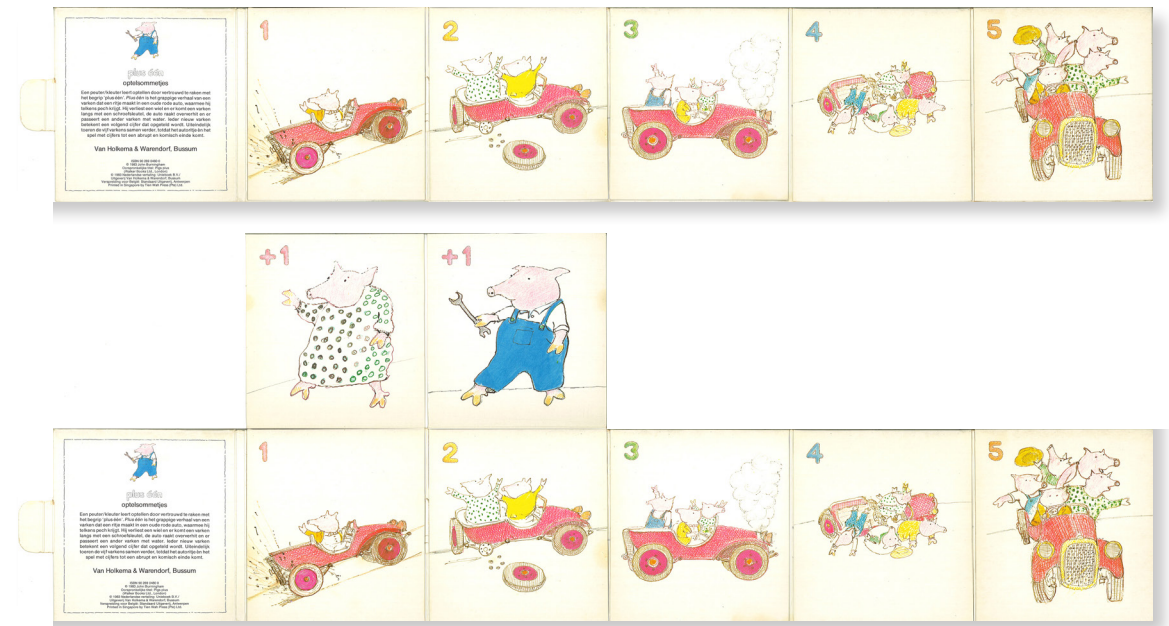
¶ En *Diapason*, de Laëtitia DEVERNAY (2011 (2010)), ocurre algo similar. La imagen que resulta cuando se despliegan todas las palas no parece estar diseñada para visualizarse como una unidad. Quizás por esta razón la versión inglesa de esta obra, publicada con el título *The Conductor* (2011), se comercializa en formato códex encuadernado en cartón. Este sistema de encuadernación no afecta a la lectura del libro ya que el montaje narrativo no se ve alterado. Es una simple traducción de palas dobles a páginas dobles.



180 OTROS LIBROS SP: IMAGIARIO: los libros de Cristina LOSANTOS de la colección «Espace» tienen dos agujeros para poder ser colgados en la pared.

¶ El acordeón puede estar protegido¹⁸¹, por ejemplo, por una sobrecubierta, como en *L'altalena*, de Enzo MARI (2008 (1961)); por unas tapas al estilo cartoné, como en *Diapason* de Laëtitia DEVERNAY (2011 (2010)); con una funda de plástico transparente, como en *Korokoro*, de Emilie VAST (2009 [2007]).

combinado ¶ Las palas se pliegan en dos direcciones. ¶ Este tipo de encuadernación permite varias lecturas en *Plus één*, de John BURNINGHAM (1983 [1983]). Una lectura «simplificada» de la historia: cada vez que sube un personaje a un coche éste sufre un problema. Y una lectura más complicada cuando se van desplegando las palas. En ellas, se presentan los personajes que se van incorporando a la historia y que van a ayudar a solucionar los problemas que van surgiendo (una rueda atascada, una rueda pinchada, falta de agua en el carburador, etc.).



cerrado¹⁸² ¶ Acordeón en que las palas de los extremos se han encolado a una cubierta, por lo que no puede desplegarse. ¶ El álbum casi-sin-palabras *Toto y Rey. Último modelo*, de GUSTI (2004), de la colección «Fuelle» está encuadernado con este sistema.

espiral¹⁸³ ¶ Las hojas están taladradas y unidas con una espiral metálica o canutillo de plástico. El libro permite abrir las páginas completamente, por lo que no existe el problema de visualización

181 OTROS LIBROS SP: LIBRO DE ARTISTA: el acordeón de *Le petit Chaperon Rouge*, de Warja LAVATER (1965), se comercializa con una caja de metacrilato transparente sin ninguna impresión.

182 ÁLBUM FSP: *Restorán*, de BIANKI (2003), de la colección «Fuelle», publicado por Pequeño Editor.

183 ÁLBUM FSP: Paul COX lo ha utilizado en *Intanto... Il libro più corto del mondo* (2005 [2002]), para que cualquier página pudiera ser la primera, en todas las hojas hallamos el título, el nombre del autor y la editorial. En solo una página (dentista) se incluyen además los créditos, *copyright* e información sobre la edición original. Se trata de una «verdadera» historia sin principio ni final que explica lo que ocurre en el mundo en un mismo instante. En referencia a esta obra, nos gustaría comentar que es una lástima que las necesidades prácticas de catalogación y conservación de un libro en una biblioteca obstaculicen la recepción lectora. Nos referimos a la aplicación de una funda de protección que facilita la aplicación del tejuelo, pero anula la posibilidad de leer el libro como el autor lo diseñó. ¶ Este tipo de encuadernación es más corriente en cuadernos y manuales que en libros de ficción. *The cake book*, de Charlotte RAMEL (1988), explica la receta para hacer un pastel usando hojas de acetato. En este caso, es el sistema más práctico y económico para encuadernar hojas de diferentes materiales. OTROS LIBROS SP: libro-juego: *Was ist hier passiert*, de Wölgand de HAËN (1990), *Drôle d'Histoire*, de PUIG ROSADO (1993) y *Katz und Kuh – Was kommt dazu?* (trad. «Gato y vaca – ¿qué viene después?»), de Sara BALL (1989). ¶ CÓMIC: el único de nuestra colección es *AZ*, de Lars ARHENIUS (2003), cuyo diseño recuerda una guía callejera.

de la imagen en la zona de los márgenes del medianil como ocurre en las encuadernaciones del tipo cartoné y rústica. De todos modos, la espiral separa las hojas enfrentadas. ¶ Sandra BECKET (2012:40) cuenta que Iela y Enzo MARI también se decantaron por este tipo de encuadernación para la primera edición de *La mela e la farfalla* ya que permitía a los lectores empezar en cualquier punto, con el objetivo de enfatizar el tema del ciclo eterno y eliminando la idea tradicional de libro con un principio y un final. Sin embargo, el libro no tuvo el éxito esperado porque, según su autor, se perdía entre la cantidad de cuentos ilustrados de llamativos colores. Éste es uno de los inconvenientes de la encuadernación en espiral, los libros carecen de lomo y es difícil identificarlos cuando están colocados en las estanterías. Las posteriores ediciones de esta obra se editaron en cartoné.



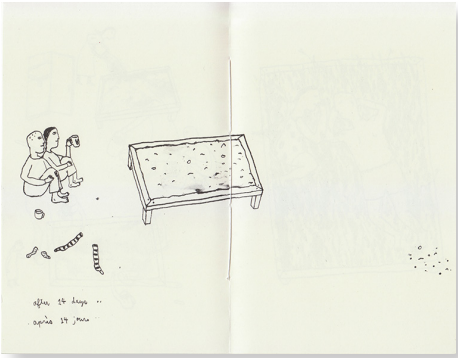
espiral doble ¶ Sistema parecido al *french door* pero aquí los volúmenes están encuadernados con espirales. ¶ Gracias a sus dos espirales, las cinco escenas del álbum casi-sin-palabras (ii) *Unser Schiff. Eine Bilderbuchreise mit Suchspiel*¹⁸⁴, de Antje VON STEMME (2011), pueden ocupar un espacio que cuadruplica el ancho de la página simple.



grapado¹⁸⁵ ¶ Las hojas o pliegues se unen con la aplicación de unas grapas. Es un sistema de encuadernación económica, pero tiene el inconveniente de que los libros carecen de lomo. ¶ Cinco grapas se han necesitado para encuadernar el álbum casi-sin-palabras (ii) *Window*, de Jeannie BAKER (2002 [1991]), de 45,5 cm de altura; y dos grapas en la edición de la colección

«*Pixi-Serie*» del álbum casi-sin-palabras *Meehr!!*¹⁸⁶, de Peter SCHÖSSOW (1999), de 10 cm de altura.

cosido o atado¹⁸⁷ ¶ Para unir las hojas o pliegues se cosen con hilo o cordel y se atan con un nudo. Este sistema no es tan habitual en los álbumes comerciales. ¶ En el álbum casi-sin-palabras *Aïda et le lit vert*, de Yunmee KYONG (2004), publicado en la colección «*Hors-formats*» de la editorial belga Esperluète éditions, los pliegues están cosidos y el cuadernillo protegido con una sobrecubierta.



cuadernillos sueltos ¶ Hojas simples o plegadas que no están encuadernadas. Suelen comercializarse dentro de un contenedor. ¶ El álbum casi-sin-palabras *Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft*¹⁸⁸, de Jörg MÜLLER (2007 (1973)), está formado por una carpeta que contiene 7 trípticos.



184 Traducción: «Nuestro barco. Un viaje-álbum con un juego de búsqueda».

185 OTROS LIBROS SP: LIBRO DE ARTISTA: sistema de encuadernación habitual en las autoediciones por ser sencillo y económico. *Walkabout*, de Mireille FAUCHON (2008), tiene dos grapas. ¶ LIBRO-JUEGO: algunos libros para dibujar y colorear, al estar grapados, tienen la apariencia de cuadernos de actividades, como *A book of Lines*, de Paul COX (2006), *Muestra de pintura*, de Alessandro SANNA (2007), y *Bologna a testa in su*, de Joëlle JOLIVET (2006). ¶ FLIPBOOK: algunos están encuadernados con un sistema mixto que combina las grapas con el encolado. Es el caso de *Museu del joguet de Catalunya, Figueres* (2004) y *Eadward Muybridge Athletic Study* (1995).

186 Traducción: «¡¡Más!!».

187 OTROS LIBROS SP: LIBRO DE ARTISTA: estos tipos de encuadernación son habituales en las autoediciones y libros de artista por ser sistemas sencillos y económicos. El librito *La cara*, de Cristina SPANÒ (2010), está cosido con tres puntadas con un cordel de embalaje; *Pry on Murmurs II*, de Evah FANN (2008), tiene todo el lomo cosido; *Libro illeggibile MN 1*, de Bruno MUNARI (2006, 1984), es un cuadernillo atado con un cordel.

188 Traducción: «Todos los años vuelve a zumbir el martillo neumático o la transformación del paisaje».

L4 | PAPEL

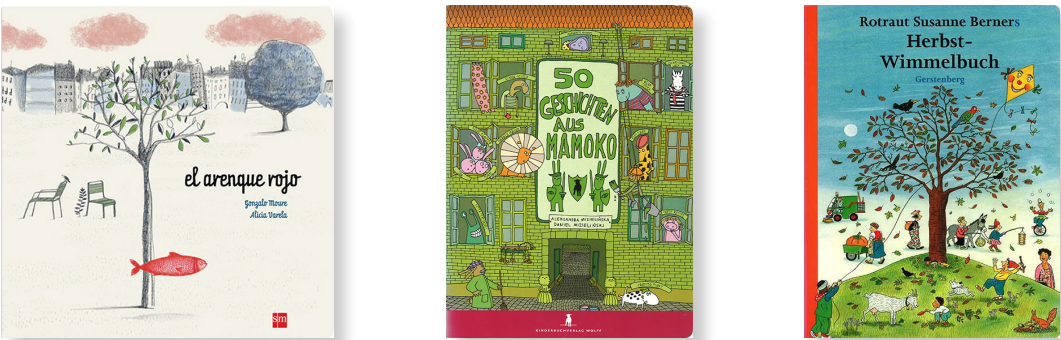
Hay muchos tipos de papel que pueden usarse en la impresión de libros (offset, estucado –brillante o mate–, verjurado, vegetal, *kraft*, pergamino...). Generalmente y por cuestiones económicas la variedad de papeles utilizados en la edición de álbumes no suele ser muy variada, aunque el papel utilizado suele ser de mayor gramaje¹⁸⁹ que el usado en los libros sin imágenes. ¶ En la ficha solo especificamos los siguientes casos:

CARTÓN	ESPECIAL
--------	----------

cartón¹⁹⁰ ¶ «Conjunto de varias hojas superpuestas de pasta de papel que, en estado húmedo, se adhieren unas a otras por compresión y se secan después por evaporación» (RAE). ¶ En el ámbito de la edición infantil muchos son los libros de cartón destinados, principalmente, a los lectores más pequeños por ser más duros y resistentes que el papel. ¶ Son de cartón las hojas de la serie «*Los libros del chiquitín*», de Helen OXENBURY; las historias de Guim de la colección «*Bombolles*» de Teresa RIBAS y RIFÀ; y la serie de las estaciones de Gerda MULLER.



¶ De cartón también suelen ser los álbumes corales¹⁹¹. El uso de este material que, como hemos dicho, suele identificarse con obras para preescolares, provoca que los posibles lectores de mayor edad no se muestren, en un principio, interesados por estas obras. Y es una lástima, porque, generalmente, son libros que ofrecen diferentes niveles de lectura e incluyen guiños que sólo pueden leer los lectores experimentados. ¶ Son de cartón los álbumes corales casi-sin-palabras *El arenque rojo*, de Gonzalo MOURE y Alicia VARELA (2012); *50 Geschichten aus Mamoko*¹⁹², de Alexandra MIZIELINSKA y Daniel MIZIELINSKI (2011 [2010]); y la serie de libros de las estaciones de Susanne Rotraud BERNER.



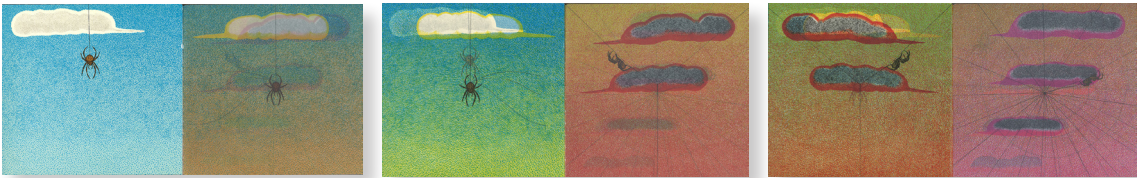
189 Gramaje es el peso en gramos del metro cuadrado de un papel. ¶ Hay casos en que el gramaje es insuficiente y se transparentan las imágenes de las páginas. Así sucede en *La mutante*, de Cristina HERNÁNDEZ (2011).

190 En la miscelánea de conceptos que presentan RICHEY y PUCKET (1992:X) con el término *Format* encontramos una única referencia al papel utilizado: *Board Pages* (libros impresos en páginas de cartón grueso).

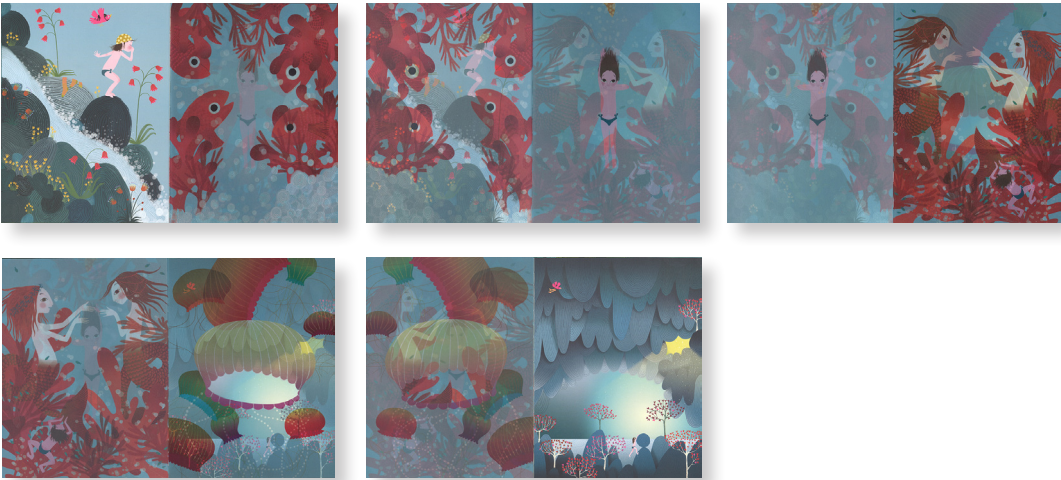
191 Excepciones serían, entre otros, el álbum casi-sin-palabras (ii) *El globus groc*, de Charlotte DEMATONS (2011 [2003]); y el álbum casi-sin-palabras *El hombre de la flor*, de Markus LUDY (2006 [2005]).

192 Traducción: «50 historias de Mamoko».

especial ¶ Uso de papeles no habituales en la impresión de libros: acetato, vegetal, hojas de goma... ¶ En el álbum documental casi-sin-palabras *L'araignée*, de Susumu SHINGU (2006 (1979)), se incluyen dos pliegos de hojas de papel vegetal al principio y al final. Este papel favorece la representación gráfica de la tela de araña, una delicada estructura con múltiples transparencias. Además, en algunas páginas la superposición de imágenes crea un efecto de movimiento ralentizado.



¶ Algunas hojas del álbum casi-sin-palabras *El extraordinario viaje de Prudence*, de Charlotte GASTAUT (2011 [2010]), también son de papel vegetal. Se trata de las páginas que narran la aventura subacuática de la protagonista, por lo que el uso de la transparencia añade la dimensión de profundidad en las imágenes. ¶ En la ficha de este libro destacaríamos el uso significativo del papel escogido.



¶ Una selección de papel muy apropiada es *La fuga*, de Pascal BLANCHET (2007 [2005]). En este álbum casi-sin-palabras el autor cuenta la historia de un viejo pianista de jazz que repasa melancólicamente su vida. Las ilustraciones realizadas con un programa informático vectorial adquieren calidez y «sabor a viejo» gracias a la impresión de dos tintas (roja y marrón) en un papel rústico con fibra. Estos elementos ayudan a impregnar el libro de una estética retro que recuerda el jazz y swing de los años 40 y los viejos discos de 78 rpm. Sin embargo, debemos lamentar la reedición del libro en 2011 que ha sido impreso en papel blanco. No entendemos esta decisión editorial que afecta gravemente a la recepción de la historia. ¶ En la ficha de la primera edición de este libro destacaríamos el uso significativo del papel escogido, y en la de la reedición señalaríamos el desacierto en el uso del papel.



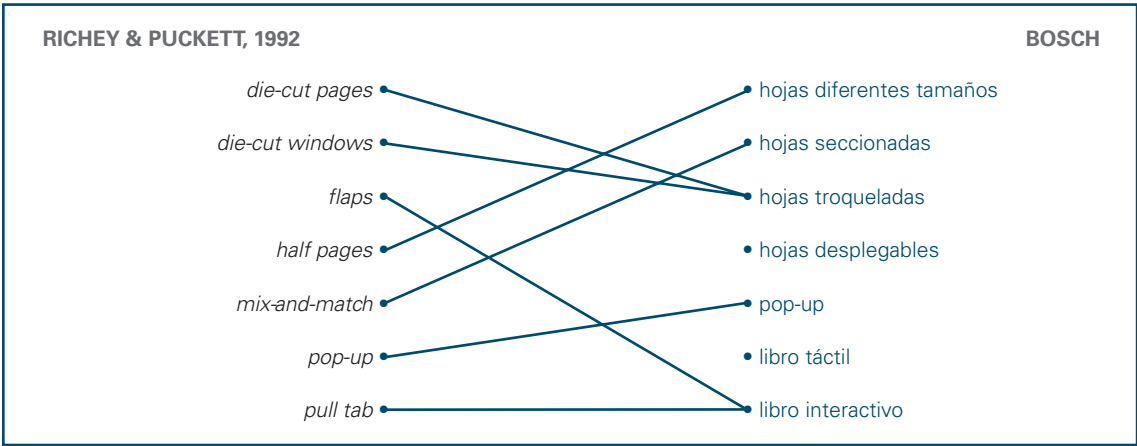
L5 | DISEÑO Y MANIPULACIÓN DE LAS PÁGINAS

Hay libros que, por la forma y tamaño de sus páginas, las intervenciones en las mismas (troqueles, cortes, etc.), o los mecanismos que incorporan (lengüetas, ruedas, etc.), permiten descubrir nuevas imágenes o generar imágenes móviles y/o tridimensionales. En el ámbito de los libros sin-palabras, estas «alteraciones» son más habituales en los libros-juego que en los libros narrativos. Generalmente si se usan en los álbumes suelen estar al servicio de la narración. ¶ Después de analizar los álbumes de nuestra colección hemos establecido las siete categorías siguientes:

HOJAS ≠TAMAÑO	HOJAS SECCIONADAS	HOJAS TROQUELADAS	HOJAS DESPLEGABLE	POP-UP	TÁCTIL	INTERACTIVO
------------------	----------------------	----------------------	----------------------	--------	--------	-------------

–Nuestra clasificación difiere de la que proponen RICHEY y PUCKETT (1992:X) en su guía del libro sin-palabras y casi-sin-palabras¹⁹³:

DIE-CUT PAGES	DIE-CUT WINDOWS	FLAPS	HALF PAGES	MIX-AND-MATCH	POP-UP	PULL TAB
---------------	-----------------	-------	------------	---------------	--------	----------

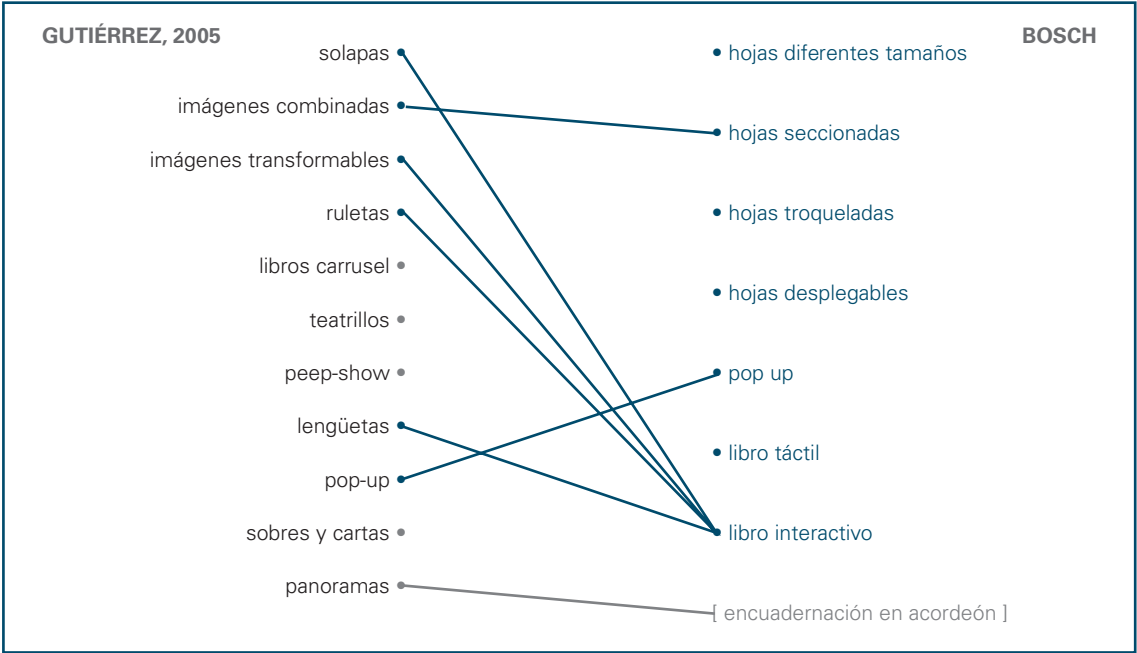


–También es distinta de la clasificación de once¹⁹⁴ categorías que presenta Álvaro GUTIÉRREZ (2005:31-39) en el catálogo de la exposición «Libros móviles y desplegables»:

193 Estas autoras reúnen bajo la misma etiqueta (*Format*), tipos de encuadernación y tipos de libros según el diseño de sus páginas y la interacción que el lector realiza con ellos. En este segundo grupo identifican: 1 DIE-CUT PAGES: páginas troqueladas que producen un efecto tridimensional cuando se solapan. 2 DIE-CUT WINDOWS: una apertura en la página permite ver parte de la siguiente página. 3 FLAPS: una porción de la página se levanta para descubrir una imagen oculta. 4 HALF PAGES: una página pequeña se inserta entre una doble página para que, al pasar la hoja, la ilustración varíe. 5 MIX-AND-MATCH: las páginas están cortadas y pueden combinarse entre ellas generando diferentes ilustraciones. 6 POP-UP: las ilustraciones están diseñadas para que emerjan de la superficie creando, de este modo, imágenes tridimensionales. 7 PULL TAB: las páginas están diseñadas de tal manera que la ilustración cambia cuando se tira de una lengüeta.

194 1 SOLAPAS: piezas planas que al desdoblarse destapan una ilustración oculta. 2 IMÁGENES COMBINADAS: las páginas están divididas en secciones que permiten la combinación de las imágenes. 3 IMÁGENES TRANSFORMABLES: dos imágenes impresas en lamas imbrincadas pueden verse alternativamente cuando se tira de una lengüeta o de un asidero (pueden ser de transformación horizontal, vertical o circular). 4 RULETAS: la imagen que vemos a través de una ventana cambia al dar vueltas a un disco giratorio. 5 LIBROS CARRUSEL: el libro se abre 360º creando un ti vivo. 6 TEATRILLOS: al abrir el libro aparece un escenario con capas para los decorados y personajes. 7 PEEP-SHOW o LIBROS TUNEL: el libro se abre como un acordeón, mirando por un extremo se ven en perspectiva todas las páginas troqueladas. 8 LENGÜETAS: las imágenes se mueven cuando se tira, se empuja o se desliza una palanca de papel. 9 POP-UP: al abrir la página se despliega una estructura tridimensional autoeréctil. 10 SOBRES Y CARTAS: sobres con cartas en su interior pegados a las páginas. 11 PANORAMAS: las páginas del libro se desdoblan formando una sola imagen. ¶ Solo disponemos de un libro del tipo 5 (carrusel), el libro-juego *La escuela de las Tres Mellizas*, de Roser CAPDEVILA (2001). No contamos con ninguno de los tipos 6 (teatrillo), ni 7 (peep-show), ni 10 (sobres y cartas).

SOLAPAS	IMÁGENES COMBINADAS	IMÁGENES TRANSFORMABLES	RULETAS	LIBROS CARRUSEL	TEATRILLOS
PEEP-SHOW	LENGÜETAS	POP-UP	SOBRES y CARTAS		PANORAMAS

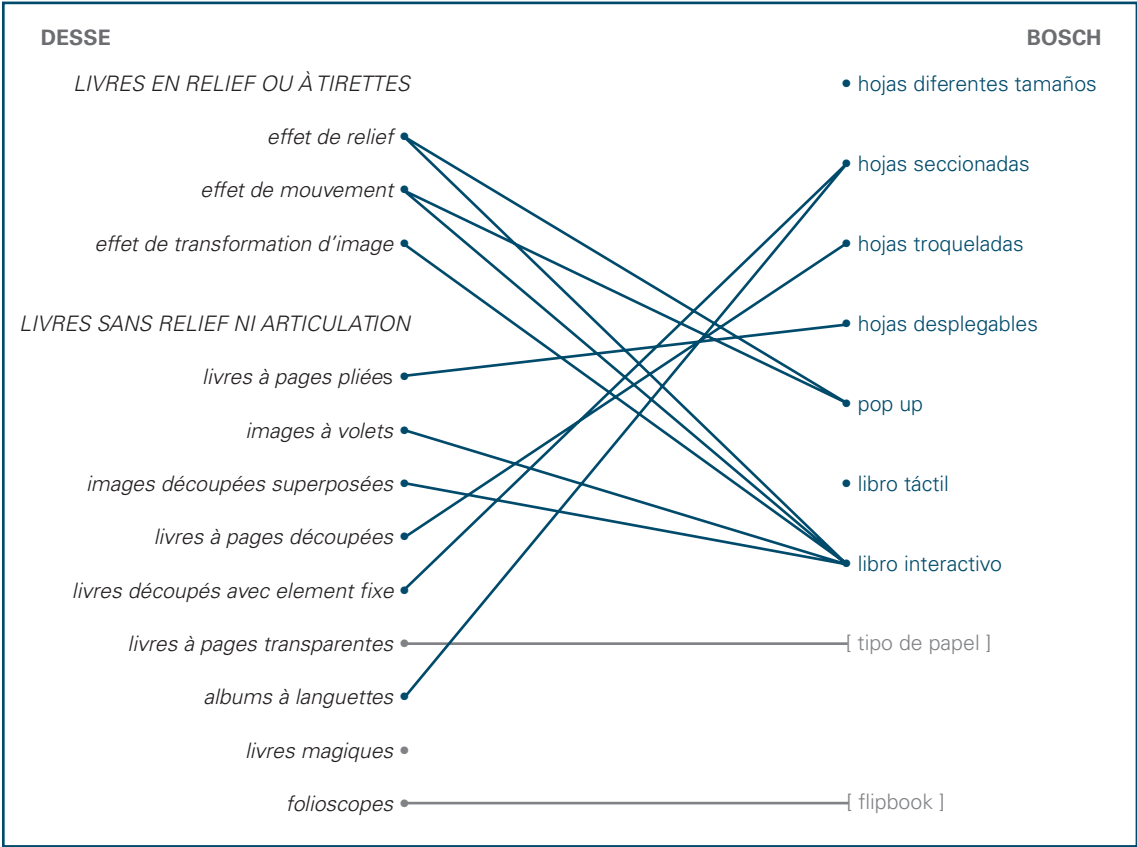


–También difiere de la que ofrece el especialista en libros animados Jacques DESSE¹⁹⁵ más porme-

norizada:

<i>livres en relief ou à tirettes</i>	<i>livres sans relief ni articulation</i>
EFFET DE RELIEF EFFET DE MOUVEMENT EFFET DE TRANSFORMATION D'IMAGE	LIVRES À PAGES PLIÉES IMAGES À VOLETS IMAGES DÉCOUPÉES SUPERPOSÉES LIVRES À PAGES DÉCOUPÉS LIVRES DÉCOUPÉS AVEC ELEMENT FIXE LIVRES À PAGES TRANSPARENTES ALBUMS À LANGUETTES LIVRES MAGIQUES FOLIOSCOPES

195 En el grupo «*livres en relief ou à tirettes*» distingue: 1 EFFET DE RELIEF: al pasar la página o al tirar de una pestaña se eleva la figura que puede estar formada por imágenes troqueladas dispuestas en varios planos o ser una única imagen. 2 EFFET DE MOUVEMENT: elementos de la imagen se mueven al volver la página o al tirar de una lengüeta. 3 EFFET DE TRANSFORMATION D'IMAGE: las figuras se transforman gracias a que un pedazo de papel encolado se eleva por medio de una tira, al girar un disco que muestra diferentes imágenes a través de una ventana, o por un sistema de imágenes corredizas que se cubren y descubren. ¶ El grupo «*livres sans relief ni articulation*» se divide en: 1 LIVRES À PAGES PLIÉES: al desplegar y plegar las páginas aparecen nuevas imágenes. 2 IMAGES À VOLETS: al levantar un pedazo de papel (solapa) se ve otra imagen. 3 IMAGES DÉCOUPÉES SUPERPOSÉES: una variante de las solapas. 4 LIVRES À PAGES DÉCOUPÉES: una figura se combina con otras de otras páginas gracias a los troqueles que hay en ellas. 5 LIVRES DÉCOUPÉS AVEC ÉLEMENT FIXE: una parte fija (a veces en relieve) se modifica al cambiar las piezas «de vestir» cuando se pasan las páginas. 6 LIVRES À PAGES TRANSPARENTES: la transparencia permite una transformación de la imagen o una combinación con la de otras páginas. 7 ALBUMS À LANGUETTES (PÊLE-MÊLES o TURN UP BOOKS): las páginas seccionadas pueden combinarse entre ellas. 8 LIVRES MAGIQUES: muestran un contenido diferente según la posición del lector. 9 FOLIOSCOPES o FLIP BOOKS: hojeadas muy rápidamente, las páginas del libro forman un pequeño film. Consultado en enero 2013: <http://www.livresanimés.com/techniques/techniques1.html>. ¶ En nuestra clasificación, el tipo 6 lo tratamos en el apartado dedicado al papel. Del tipo 8 solo contamos con el *libro-juego de percepción Walk & Look*, de Katsumi KOMAGATA (1992). El tipo 9 lo tratamos como una modalidad de libro diferente (flipbook).



–Después de mostrar estos cuadros comparativos, repetimos de nuevo el esquema de este apartado:

HOJAS ≠ TAMAÑO	HOJAS SECCIONADAS	HOJAS TROQUELADAS	HOJAS DESPLEGABLE	POP-UP	TÁCTIL	INTERACTIVO

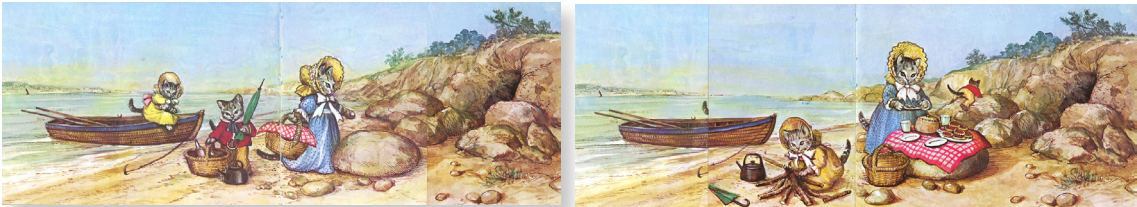
hojas de diferente tamaño¹⁹⁶ (**≠tam**) || Las hojas del libro tienen diferentes medidas. Gracias a la diversidad de tamaño, partes de la imagen de las páginas que quedan ocultas se descubren al pasar las hojas. ¶ En *Cat & Rats*, uno de los cuatro libritos que contiene el volumen *Friends in Nature*, de Katsumi KOMAGATA (1992), las hojas están cortadas en escala de forma gradual. De este modo, con el paso sucesivo de las páginas, el «queso» rojo situado a la derecha se irá transformando en un temible gato resultado de los mordiscos de los roedores.



¶ John S. GOODALL intercala medias páginas entre cada doble página del álbum casi-sin-palabras (ii) *The Surprise Picnic* (1999 [1975]). La media página comparte imagen con la doble

196 OTROS LIBROS SP: LIBRO-JUEGO: *Was ist hier passiert?*, de Wolfgang de HAËN (1990).

página, con ello el autor economiza esfuerzos al no tener que repetir partes de la escena ya que permanecen inalterables. Además, al pasar la media página hacia delante y hacia atrás se consigue crear un efecto de movimiento debido a que las dos ilustraciones se encadenan con una transición del tipo acción-a-acción. El autor también utiliza este mecanismo en *Strewbettina's Birthday* (1998 (1970)) y en *Creepy Castle* (1998 (1975)).



hojas seccionadas¹⁹⁷ (**secc**) || Las hojas del libro, cortadas en varias partes, permiten ser pasadas de manera independiente. ¶ Es difícil encontrar álbumes con páginas seccionadas ya que suele ser un mecanismo más propio de los libro-juego. El álbum casi-sin-palabras *Unser Haus!*¹⁹⁸, de Antje VON STEMM (2005), es una excepción. Las páginas han sido cortadas y el encuadernado doble en espiral permite pasar los fragmentos con facilidad. El lector puede, de este modo, acercarse a las múltiples historias que ofrece este libro según su voluntad.



hojas troqueladas¹⁹⁹ (**troq**) || Las hojas del libro tienen los perfiles recortados o están agujereadas por lo que permiten ver parte de las hojas siguientes. ¶ La cubierta de *The colors*, de Monique FELIX (1991), tiene el extremo derecho troquelado en forma de mordisco. Con esta intervención física en el libro se materializa una acción narrativa. De este modo se refuerza el hecho de que el ratón protagonista ha entrado en el libro ya que hay una evidencia tangible.

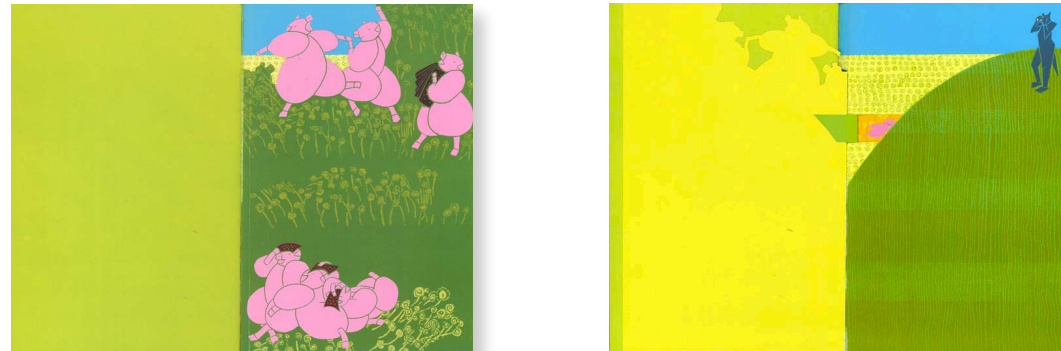
197 OTROS LIBROS SP: LIBRO-JUEGO: muchos de los libros del tipo «combinar imágenes» utilizan este sistema. El libro de Hervé TULLET con hojas de cartón seccionado en dos partes *Juego de construcción* (2008 [2007]); en tres, *Juego de azar* (2008 [2007]); o en cuatro, *Juego de las combinaciones* (2012 [2011]). El libro encuadernado en espiral con páginas seccionadas en tres partes *Katz und Kuh-Was kommt dazu?* (trad. «Gato y vaca – ¿qué viene después?»), de Sara BALL (1989) y *Laberints*, de Àngels NAVARRO, Eloi BONJOCH i Miquel PUIG (2010); o en cuatro partes, *Drôle d'Histoire*, de PUIG ROSADO (1993). Cabe destacar *Der Schwein-Huhn-Tiger. Ein Klapp-Bilderbuch* (trad. «El tigre-gallina-cerdo. Un libro abatible con imágenes»), de Michael WREDE (2004), cuyas instrucciones de la cubierta posterior invitan al lector a que corte las páginas que están marcadas con dos líneas discontinuas.

198 Traducción: «¡Nuestra casa!».

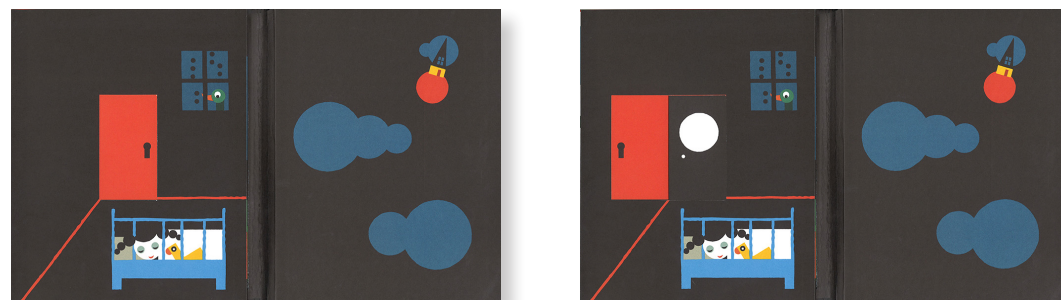
199 OTROS LIBROS SP: LIBRO-JUEGO: *Juego de formas*, de Hervé TULLET (2008 [2007]), tiene todas las hojas de cartón, incluidas ambas cubiertas, troqueladas en su centro con formas geométricas diversas. *Komm herein! Ein Glückloch-Bilderbuch*, de Amrei FECHNER (2001), tiene las puertas y ventanas que aparecen en la ilustración troqueladas, por lo que permiten ver la imagen de la página posterior. De hecho el título así lo indica: «¡Entra! Un álbum para mirar a través de los agujeros». La cubierta de *¡descúbrelo!*, de Katsumi KOMAGATA (2007 [2002]), tiene dos orificios redondos. Caso aparte sería el libro-juego para recortar y vestir personajes *Party Doll*, de MEISI (2011) cuyas figuras están hendidas para permitir su extracción sin necesidad de utilizar tijeras.



¶ *Par un beau jour*, de Dominique DESCAMPS (2012), se regaló a todos los niños nacidos durante el año 2013 en Val-De-Marne, Francia. Esta narración protagonizada por tres cerditos y un lobo alterna páginas seccionadas de distintos tamaños, la mayoría de ellas troqueladas, que permiten ocultar y mostrar diferentes personajes y otros elementos de la historia. En esta obra, el juego de ocultación, anticipación y revelación que posibilita el diseño de sus páginas se usa con intención narrativa y lúdica. Y, en ocasiones, como en el ejemplo que hemos seleccionado, ayuda a evidenciar el concepto de profundidad en la representación espacial.



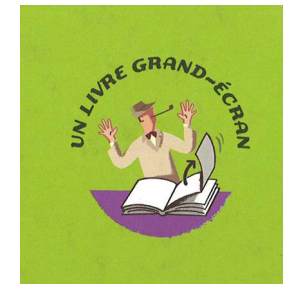
¶ En *Lola: tooodo un día en el zoo*, de IMAPLA (2012), la puerta que se abre literalmente en la penúltima pala de la cara del acordeón abre paso al viaje onírico de la niña protagonista que se desarrolla en el dorso del acordeón.



¶ El álbum casi-sin-palabras *El extraordinario viaje de Prudence*, de Charlotte GASTAUT (2011 [2010]), también tiene elementos troquelados en las páginas. A través de ellos puede verse parte de los paisajes por los que viajará la niña protagonista. Este sistema de articulación de las imágenes contribuye a materializar la sensación de profundidad que la narración requiere. De hecho, el viaje de Prudence no es real, sino imaginario. Es una aventura, producto de la evasión mental de la niña, para escapar de los insistentes requerimientos maternos. La protagonista se adentra por las aperturas entrando en diferentes escenarios fantásticos. Además, gracias a los troqueles de formas diversas, el autor destaca personajes que pueden pasar inadvertidos al lector por el abarrotamiento que presentan algunas de las páginas.



hojas desplegadas²⁰⁰ (des) ¶ El libro contiene hojas dobladas que al ser desplegadas aumentan la página de tamaño. ¶ En el álbum casi-sin-palabras *Le jacquot de Monsieur Hulot*, de David MERVEILLE (2006), todas las hojas impares son desplegadas. Un pictograma en la cubierta posterior del libro así lo indica. El dibujo está acompañado de la frase «*Un livre grand-écran*» que hace referencia al formato de pantalla panorámica que puede conseguir el libro cuando se despliegan sus páginas. Éste es un calificativo muy acertado, teniendo en cuenta que se trata de una recreación basada en los films del personaje creado por Jacques TATI. En un texto anterior señalábamos que «*los gags que ofrece este libro logran movimiento ayudados de la imagen sorpresa que aparece al desplegar las páginas*» (BOSCH y DURAN, 2010).

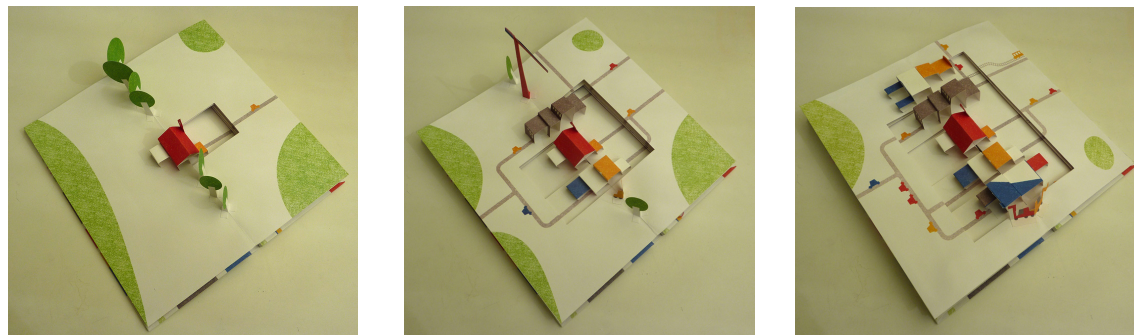


pop-up²⁰¹ (pop-up) ¶ Libro con imágenes emergentes. Al pasar la página se activa un mecanismo que hace sobresalir una estructura tridimensional autoeréctil que vuelve a su condición plana cuando se cierra la página. ¶ En el catálogo de la exposición «Libros móviles y desplegados», Álvaro GUTIÉRREZ (2005:11) puntualiza al respecto que «*estas arquitecturas de papel retornan a su formato bidimensional cuando el libro se cierra; y eso es precisamente lo que les diferencia de una maqueta o un teatrillo y les mantiene en su condición de libros*». Generalmente, la complejidad de

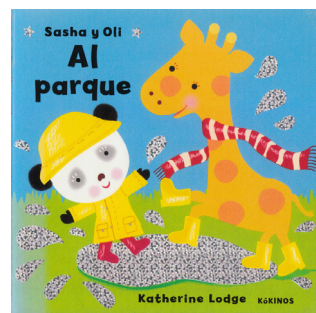
200 OTROS LIBROS SP: LIBRO-JUEGO: *¡Oh! y ¡Ah!*, de Josse GOFFIN (2007 [1991]), son dos libros-juego de deducción que se recrean con la imposibilidad de adivinar en qué se transformará la imagen mostrada. La solución se descubre al desplegar la página impar.

201 OTROS LIBROS SP: IMAGIARIO: los libros de Hermann FAY, *Unsere guten Freunde* (2005) (trad. «*Nuestros buenos amigos*») y *Blick über den Zaun* (2005) (trad. «*Mirando por encima de la valla*»). ¶ LIBRO-JUEGO: de percepción *Tout blanc*, de Annette TAMARKIN (2010).

estos mecanismos requiere la colaboración de expertos diseñadores especializados en ingeniería de papel. ¶ El término «*pop-up*» fue utilizado por primera vez en 1932 por Blue Ribbon Press, compañía establecida en Chicago y Nueva York (ibíd.:21) y se usa en la mayoría de idiomas. La traducción al castellano sería «aparecer inesperadamente». ¶ El único álbum completamente *pop-up* de nuestra colección es *Popville*, de Anouk BOISROBERT y Louis RIGAUD, que en la versión en castellano incluye un poema de Pablo GUERRERO (2009 [2009]). Este álbum documental muestra cómo se altera un paisaje rural que, con el paso de los años y debido a la intervención humana, se convierte en una gran ciudad. Página a página, una iglesia situada en el campo y rodeada de árboles se transforma en una metrópolis. Una de las singularidades del libro es que, gracias a los troqueles que aumentan gradualmente de tamaño y están situados en el centro de las páginas, los edificios que han emergido no vuelven a plegarse. Los bloques de viviendas, fábricas, estaciones, etc. emergen y se mantienen, pero los árboles desaparecen definitivamente en las diferentes intervenciones constructoras. Para aportar realismo, solo aparecen y desaparecen las grúas y vehículos necesarios para la construcción de los edificios y de las torres eléctricas. De este modo se intensifica la idea de crecimiento de un mismo espacio.



libro táctil²⁰² (**táct**) ¶ Libro con texturas que se aprecian a ser tocadas. ¶ Del mismo modo que ocurre en el ámbito de los álbumes con palabras, no es habitual que los álbumes sin-palabras o casi-sin-palabras utilicen páginas con elementos perceptibles al tacto. ¶ *Sasha y Oli. Al parque*, de Katherine LODGE (2007 [2007]), es una excepción. En el texto de promoción, que aparece en la cubierta posterior de todos los libros de la serie, puede leerse: «*Mirar y tocar son también formas de leer*». Las ilustraciones están impresas en cuatricomía sobre cartón, por lo que ese «tocar», hace referencia a que es posible apreciar con el tacto la tinta especial metalizada aplicada a algunos de los elementos ilustrados. Esta tinta, que puede ser plateada, azul o roja, se ha usado para destacar diferentes elementos, llamando de este modo la atención del lector: el agua de un charco, de una piscina o de la lluvia, un tobogán, un paraguas y las estrellas.



202 OTROS LIBROS SP: LIBRO-JUEGO: el libro de percepción táctil *Juego de leer a ciegas*, de Hervé TULLET (2011 [2011]), además de tener todas sus páginas troqueladas, una línea verde, apreciable con el tacto, de un material que recuerda el terciopelo marca un camino que recorre todo el libro.

libro interactivo²⁰³ (**inter**) ¶ Las páginas del libro incorporan lengüetas, solapas, pestañas, ruedas y otros mecanismos que el lector debe manipular para que las imágenes aparezcan, se transformen, se eleven... ¶ La cubierta anterior de *Tchibum!*, de Gustavo BORGES y Daniel KONDO (2009), presenta un elemento interactivo narrativo. Este pequeño álbum documental sin-palabras muestra una de las primeras clases de natación de un niño. Un troquel camuflado en forma de pelota en el extremo derecho de la cubierta anterior permite estirar una tarjeta que alarga la imagen. De este modo se consigue crear el efecto de movimiento del chapuzón del niño tirándose a la piscina. Un efecto que se prolonga al abrir la primera doble página cuando se amplía la imagen de la piscina en la que va a caer el niño.



¶ Las solapas en forma de arbustos, corteza y follaje ocultan las viviendas de diferentes animales en *L'arbre*, de Gilles ÉDUAR (2010 [2009]). Al levantar las solapas, el lector puede conocer lo que ocurre en los habitáculos del árbol en distintos momentos del año. Aunque hemos calificado este libro como álbum documental, su contenido no es realista. Se trata de un ecosistema muy especial, ya que, entre otros animales, en el árbol conviven ranas, koalas, monos y pingüinos. En invierno, por ejemplo, los pingüinos se refrescan en la nevera, mientras que los demás animales usan mantas y edredones para abrigarse. Para el lector el factor sorpresa es mayor al ser él quien destapa las diferentes escenas.



¶ Hay libros que combinan diferentes tipos de diseño de página y mecanismos de interacción. ¶ En la misma colección que *3 Piggy*, de Laurence JAMMES (2009), está editada *Rosetta*, de Jacobo MUÑIZ (2009), una adaptación del cuento de Caperucita Roja. En este libro, el autor ha usado la mayoría de mecanismos presentados en esta sección. Pueden encontrarse: solapas que se levantan (la tapa de la cesta de comida, las puertas del armario donde se esconde la abuela y la colcha de la

203 OTROS LIBROS SP: LIBRO-JUEGO: *Coloreart*, de Joëlle JOLIVET (2010), con solapas que se levantan; *Zoo*, de Cécile BONBON (2009), con hojas de cartón troqueladas para componer puzzles; *Ceci ou Cela?*, de Dobroslav FOLL (2010 [1964]) que incluye un acetato rayado que colocándolo encima de la ilustración en dos posiciones determinadas posibilita ver alternativamente las dos imágenes «escondidas».

cama en la que yace el lobo); lengüetas que se estiran (para abrir una puerta corredera tras la cual aparecerá el cazador); páginas troqueladas (la página recortada en forma de casa ayuda a comprender los conceptos de «fuera» y «dentro» cuando primero se visualiza el exterior, la fachada de la cabaña y, al pasar página, puede verse su interior); elementos *pop-up* (una doble página en la que emergen dos carteles indicadores de los caminos hacia la casa de la abuela, y otra con la enorme boca del lobo que se abre y se cierra al mover las páginas); y, por último, una rueda que al girar permite ver una imagen cambiante tras una ventanilla (en la doble página final todos los personajes corren uno tras otro en una persecución sin fin). «*La historia de Caperucita con una sorpresa en cada página, despleables en 3D, ventanas, ruedas... ¡un libro para descubrir!*» puede leerse en el *web* de la editorial. Lo cierto es que el uso de todos estos mecanismos, además de ofrecen una lectura llena de sorpresas, están bien aplicados al servicio de la narración.



L6 | TINTAS

En la Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada (ISBD) (IFLA, 2008:215) se hace referencia al color de las ilustraciones con estas abreviaturas: «*il. col.*» cuando todas las ilustraciones son a color; «*principalmente il. col.*» cuando la mayoría de ilustraciones son a color; «*il. (algunas col.)*» cuando el libro solo tiene algunas ilustraciones a color. ¶ En nuestro afán de concretizar creemos necesario especificar el número de colores utilizados. Éste puede no coincidir con el número de tintas usadas en la impresión. Por ejemplo, los tres colores usados en una ilustración pueden ser resultado de la impresión de tres tintas diferentes o de dos tintas que, superpuestas, originan tres tonalidades. En la ficha no discernimos la técnica de impresión del libro, que puede ser por fotocopia, offset, serigrafía, etc. Y aunque hablamos de tintas, terminología usada en artes gráficas, a lo que realmente nos referimos es al número de colores que se aprecian en la imagen. ¶ Cabe señalar que solo consideramos los colores de la tripa del libro y no de la cubierta, ya que pueden no coincidir. ¶ El uso y aplicación del color por el ilustrador se trata en el apartado «Color» de la sección «I4 Elementos del lenguaje visual». ¶ Distinguimos cuatro casos, que sintetizamos con un signo en la franja inferior de la ficha:

MONOCROMO	BITONO	3 TINTAS	CUATRICOMÍA

- 1 tinta** o monocromo (**1T**) ¶ El signo es del color de la tinta. ¶ En los álbumes sin-palabras impresos con una sola tinta, ésta suele ser negra.
- 2 tintas** o bitono (**2T**) ¶ El signo tiene los colores de las tintas. ¶ La combinación de tintas negra y roja es la más habitual.
- 3 tintas** o tricomía (**3T**) ¶ El signo tiene los colores de las tintas. ¶ Su uso es excepcional.
- 4 tintas** o cuatricomía (**4T**) ¶ Al decir que un libro tiene 4T hacemos referencia, en este caso, al modo de impresión, ya que al imprimir en offset, solo se usan las tintas cian, magenta, amarillo y negro (CMYK) para conseguir una amplia gama de colores. ¶ Es la impresión más habitual en la edición de álbumes.
- tinta especial (T esp)** ¶ Especificamos el uso de una tinta especial. Por ejemplo, tinta metalizada, fluorescente, UVI, etc.

Para indicar el nombre de los colores utilizamos los siguientes términos y abreviaturas:

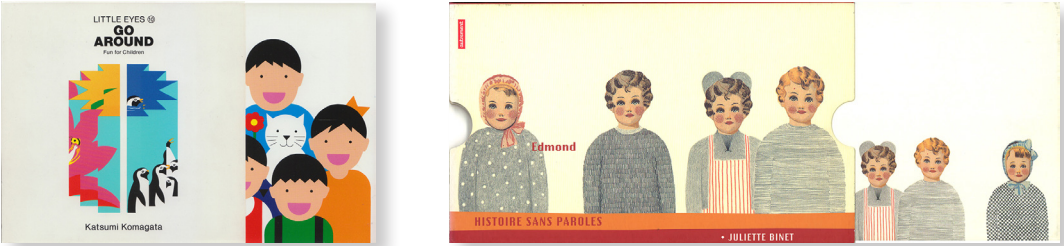
BN = <i>brown</i> = marrón
BL = <i>blue</i> = azul diferente del cian
BK = <i>black</i> = negro
CN = <i>cyan</i> = cian
CR = <i>cream</i> = crema
GN = <i>green</i> = verde
GD = <i>gold</i> = oro
GY = <i>grey</i> = gris
MA = magenta
OR = <i>orange</i> = naranja
PK = <i>pink</i> = rosa
RD = <i>red</i> = rojo
SR = <i>silver</i> = plata
YL = <i>yellow</i> = amarillo

L7 | PARTES DEL LIBRO

He aquí las partes²⁰⁴ que consideramos:

ENVASE	FAJA	SOBRECUBIERTA ANTERIOR POSTERIOR	SOLAPA	CUBIERTA ANTERIOR POSTERIOR	LOMO	GUARDA	PÁGINA (DOBLE PÁGINA)	PLIEGUE	VOLANDERA
							PALA (DOBLE PALA)		

envase²⁰⁵ (**En**) || Recipiente que contiene una obra y que puede separarse físicamente del material que contiene. El envase puede tener diferentes formas (caja, funda, sobre, carpeta...) y ser de diferentes materiales (plástico, papel, cartón...). ¶ Los libritos de la colección «*Little Eye*» de Katsumi KOMAGATA (1990-1992), formados por trípticos, cuadernillos o acordeones, están protegidos por una funda de cartón. ¶ *Edmond*, de Juliette BINET (2007), y los demás libros de la colección «*Histoire sans paroles*», están también protegidos por una funda de cartón.



¶ *Korokoro*, de Emilie VAST (2009 [2007]), es un libro en formato acordeón que se comercializa dentro de una funda de plástico transparente serigrafiada a una tinta en la cara y dorso.

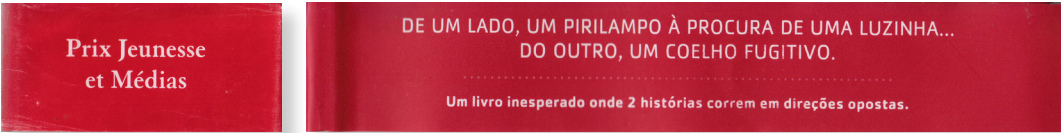


faja (**Fj**) || Tira estrecha de papel con solapas o cerrada que envuelve la cubierta y generalmente ofrece información con fines publicitarios. No es un elemento habitual en la edición de álbumes sin-palabras. ¶ La faja suele colocarse en posteriores ediciones para informar de un segundo

204 Excepto el pliegue, las otras partes pueden ser lisas, estampadas o ilustradas. Ver apartado I3 «Motivo gráfico».

205 ÁLBUM FSP: una funda de plástico flexible protege *Intanto... Il libro più corto del mondo*, de Paul COX (2005 [2002]). ¶ OTROS LIBROS SP: IMAGIARIO: el envase puede funcionar como contenedor de varios libros previamente editados que se comercializan juntos en una promoción. Éste sería el caso de *Die große Anne Suess Wimmelbox* (trad. «*La gran caja de álbumes corales de Anne Suess*»), de Anne SUESS (s.d.), que ofrece tres títulos de esta autora. LIBRO-JUEGO: el estuche puede estar impreso con información del libro, como en *L'assignolo dell'imperatore*, de Matteo FAGLIA (2008 (1990)), un libro-juego que consta de una carpeta de cartón con 21 tarjetas. La protección puede ser tan sencilla como un simple sobre de papel, como en *Libro illeggibile MN 1*, de Bruno MUNARI (2006 (1984)). FLIPBOOK: no es habitual que se comercialicen dentro de un estuche. En nuestra colección disponemos del flipbook promocional *Museu del joguet de Catalunya, Figueres* (2004). LIBRO DE ARTISTA: una funda de metacrilato transparente sin impresión protege el acordeón *Le petit Chaperon Rouge*, de Warja LAVATER (1965).

tiraje o de la obtención de algún premio. Sería el caso de la faja colocada en la edición del 2010 de *La Rumeur de Venise*, de ALBERTINE (2010 [2008]), con el texto «*Prix Jeunesse et Médias*» que informa del premio recibido en 2009. ¶ La faja de *Ohle, por favor, não viu uma luzinha a piscar? / Corre, coelhinho, corre!*, de Bernardo CARVALHO (2013), advierte desde el primer momento al lector que se encontrará con un libro que cuenta dos historias: «*De um lado, um pirilampo à procura de uma luzinha... Do outro, um coelho fugitivo. Um livro inesperado onde 2 histórias correm em direções opostas*».



¶ La ancha faja cerrada que envuelve *Korokoro*, de Emilie VAST (2009 [2007]), tiene una doble función. Una función informativa, en cuanto que presenta el título y nombre de la autora y, junto a un pictograma se explica que se trata de un libro en formato acordeón; y una función narrativa, porque la tira de papel oculta parte del personaje protagonista del que solo podemos apreciar la parte superior. Este ocultamiento juega con el enmascaramiento del personaje de quien solo sabremos su verdadera identidad al final de la historia.



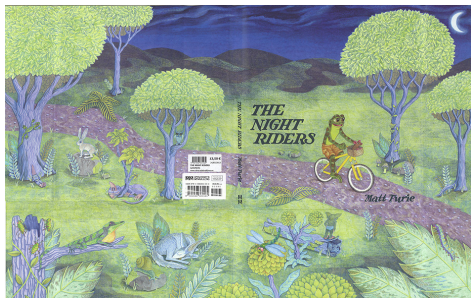
sobrecubierta²⁰⁶ (**Sc**) || También llamada camisa o forro. Hoja con solapas que forra el libro para resguardarlo. ¶ Según Denise I. MATULKA (2008:31) aparecieron aproximadamente en 1830, y se trataba de una envoltura de papel marrón que protegía el libro durante el transporte que el lector tiraba una vez comprado el libro. A finales del S XIX se empezó a utilizar como un elemento de *marketing*. A partir de 1920 la sobrecubierta ya se consideraba una parte importante del diseño del libro. La autora distingue tres tipos²⁰⁷:

WRAPAROUND	SINGLE IMAGE	DUAL IMAGE
------------	--------------	------------

¶ En el ámbito de los álbumes, esta protección es habitual en las ediciones anglosajonas encuadernadas en cartóné. En algunas bibliotecas se descartan las sobrecubiertas para forrar y catalogar los libros o se forran de tal manera que es imposible sacar la sobrecubierta, por lo que no pueden apreciarse las posibles diferencias de ésta con la cubierta. ¶ Entre los libros de nuestra colección destacamos *The night riders*, de Matt FURIE (2012), cuya sobrecubierta, impresa por las dos caras, se despliega, por lo que el dorso se convierte en un póster de 43 x 68 cm.

206 En inglés: *Book Jacket* o *Dust Jacket*.

207 1 WRAPAROUND: cuando se despliega se aprecia que las ilustraciones forman una única imagen. 2 SINGLE IMAGE: solo aparece una imagen en la parte frontal, la parte posterior puede ser de un color plano o contener una pequeña ilustración. 3 DUAL IMAGE: tanto la parte anterior como la posterior están ilustradas.



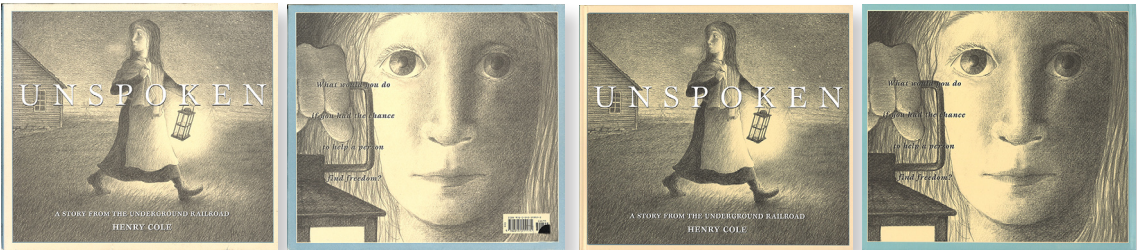
¶ De la sobrecubierta distinguimos:

SOBRECUBIERTA ANTERIOR	SOBRECUBIERTA POSTERIOR
------------------------	-------------------------

sobrecubierta anterior (Sca) ¶ Suele repetir imagen e información de la cubierta anterior.

sobrecubierta posterior (Scp) ¶ Suele repetir imagen e información de la cubierta posterior.

¶ Así ocurre en la sobrecubierta (anterior y posterior) del álbum casi-sin-palabras (ii) *Unspoken. A Story from the Underground Railroad*, de Henry COLE (2012), en que aparece título, autor y dos ilustraciones de la protagonista.



¶ Dentro de las pocas excepciones en que no se repite la información de la sobrecubierta en la cubierta destacamos el álbum casi-sin-palabras *Robinson Crusoe: una novela en imágenes inspirada en la obra de Daniel Defoe*, de AJUBEL (2008), cuya cubierta (anterior y posterior) está impresa con un estampado de pies (una tinta serigráfica sobre papel verjurado gris), por lo que la información que usualmente se encuentra en la cubierta solo se encuentra en la sobrecubierta.



solapa (Sol) ¶ Prolongación lateral de la cubierta o sobrecubierta que se dobla hacia adentro. Este espacio suele dedicarse a presentar un resumen del argumento, biografía y foto de los autores, citas de críticos, información editorial, etc. ¶ En la primera solapa de la sobrecubierta del álbum casi-sin-palabras (ii) *Unspoken. A Story from the Underground Railroad*, de Henry COLE (2012), se informa del argumento y de cómo el autor ha abordado la historia; la segunda solapa presenta una breve biografía del mismo. ¶ Las solapas de la sobrecubierta del álbum

casi-sin-palabras *Robinson Crusoe: una novela en imágenes inspirada en la obra de Daniel Defoe*, de AJUBEL (2008), se han utilizado con fines publicitarios. La editorial explica su filosofía empresarial y presenta otros libros de la colección.



cubierta ¶ Se trata de la parte más externa del libro. Puede ser dura o blanda y protege la tripa.

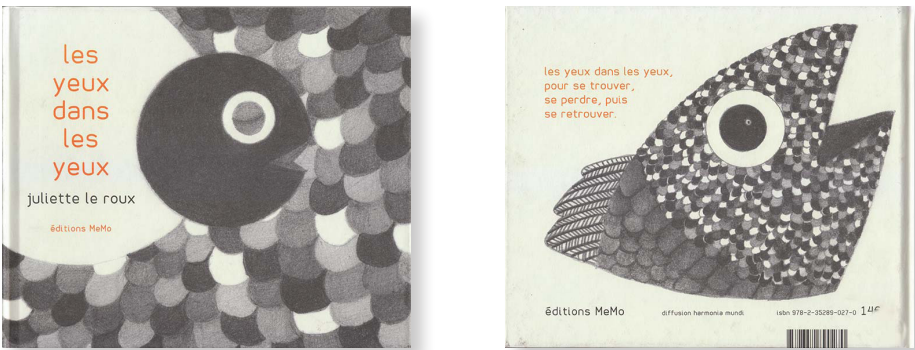
¶ De la cubierta distinguimos:

CUBIERTA ANTERIOR	CUBIERTA POSTERIOR
-------------------	--------------------

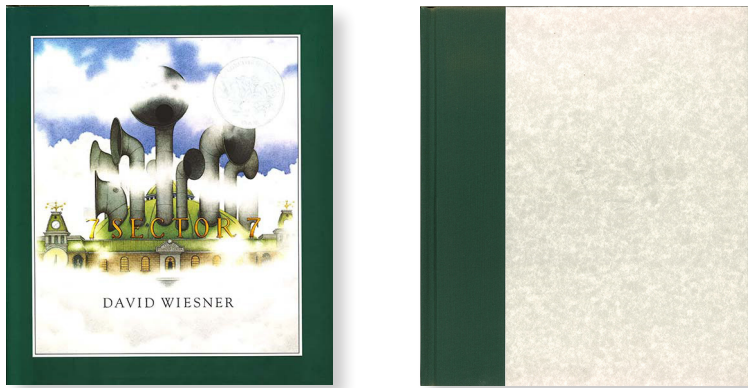
cubierta anterior (Ca) ¶ También llamada de apertura o de primera. ¶ Junto a una imagen llamativa, este espacio se suele destinar al título de la obra, el nombre del autor y la identificación de la editorial. ¶ Por ello en la descomposición del libro solo indicaremos la ausencia de esta información.

cubierta posterior (Cp) ¶ También llamada de cierre o de cuarta. ¶ En ella puede aparecer un texto que comenta la obra y es habitual encontrar el código de barras.

¶ En la cubierta (anterior y posterior) de *Les yeux dans les yeux*, de Juliette LE ROUX (2008), aparecen detalles de ilustraciones interiores y los textos habituales que se ubican en este espacio: título, autor, editorial, frase sugerente, isbn, precio de venta al público...



¶ Excepcionalmente, pero igual a como ocurría en los primeros tiempos de la edición de libros, en el álbum casi-sin-palabras (ii) *Sector 7*, de David WIESNER (1999), la cubierta (anterior y posterior) no está impresa. La cubierta anterior está ilustrada con un grabado en seco de un pez (inapreciable en esta imagen), por lo que la información del título, autor y editorial que usualmente se encuentra en este espacio solo se halla en la sobrecubierta anterior.



lomo (Lm) || La información habitual que aparece en el lomo es el nombre del autor, título del libro y la marca del editor. Generalmente la imagen y color usados son prolongación del diseño de las cubiertas. ¶ Un ejemplo clásico de lomo es el del álbum casi-sin-palabras *Robinson Crusoe: una novela en imágenes inspirada en la obra de Daniel Defoe*, de AJUBEL (2008).



¶ Algunos tipos de encuadernación no tienen lomo, así ocurre con los libros grapados, como *El globus*, de Pia VILARRUBIAS (1997); o en formato acordeón, como *Tralalère*, de François SOUTIF (2011). ¶ Las encuadernaciones con lomo expuesto, como *La fábrica de nubes*, de Arianne FABER (2010), no permiten ninguna impresión.



guardas²⁰⁸ (G) || En las encuadernaciones en cartóné o tapa dura, son aquellas hojas de papel que se adhieren a la cubierta y a la tripa del libro. ¶ Teresa DURAN (2010:20) señala que «*en poques modalitats de llibre, com en l'àlbum, les guardes són tan treballades pels il·lustradors, que hi troben un bon camp on poden ironitzar, resumir o exposar el contingut de l'obra*». ¶ En el álbum casi-sin-palabras *Robinson Crusoe: una novela en imágenes inspirada en la obra de Daniel Defoe*, de AJUBEL (2008), ambas guardas muestran la misma ilustración.



208 Con el título «*Before and After the Picturebook Frame: A typology of endpapers*» publicamos un trabajo sobre las guardas de los álbumes (DURAN y BOSCH, 2013).

página (P) || La composición gráfica ocupa una página sencilla.

doble página (dP) || La composición gráfica ocupa dos páginas contrapuestas.

¶ En el álbum casi-sin-palabras (ii) *Unspoken. A Story from the Underground Railroad*, de Henry COLE (2012), se combinan las escenas que ocupan dobles páginas y páginas simples. Las escenas que ocupan una sola página están enmarcadas. ¶ Excepto en una sola ocasión, en que en una doble página se representan cuatro escenas, todas las demás escenas del álbum casi-sin-palabras *Robinson Crusoe: una novela en imágenes inspirada en la obra de Daniel Defoe*, de AJUBEL (2008), están compuestas a doble página.



pala (Pal) || En los libros en formato acordeón, las páginas se denominan palas. La composición gráfica ocupa una pala.

doble pala (dPal) || La escena ocupa dos palas opuestas en los libros en formato acordeón.

¶ En *Korokoro*, de Emilie VAST (2009 [2007]), las últimas escenas del libro ocupan una pala sencilla. ¶ En *Tralalère*, de François SOUTIF (2011), excepto la primera y la última, todas las demás escenas están compuestas en dobles palas. Acentúa esta composición la variación del color de fondo que se alterna entre rosa y pistacho.



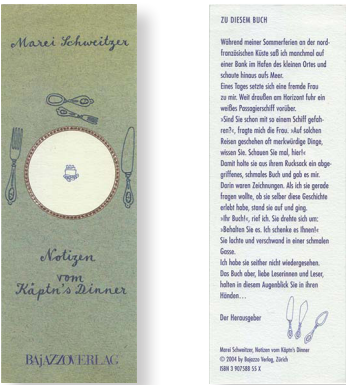
pliegue (Pl) || Pliegue que separa la doble página y la divide en dos páginas sencillas o en la encuadernación en formato acordeón, divide las palas. ¶ En las encuadernaciones en rústica y cartóné, cuando la imagen ocupa la doble página hay que tener cuidado con los elementos que quedan en el centro ya que el pliegue del libro impide ver correctamente esa zona. Sophie VAN DER LINDEN (2013:11) comenta que es «*caractéristique première du livre qui le distingue des autres supports (affiche, écran...), division inhérente au livre relié, le pli sépare en deux parties égales l'espace du livre ouvert. Dans l'album, il peut: constituer une frontière matérielle entre deux espaces, être nié, les messages pouvant le déborder, voire le recouvrir, être pris en compte sans pour autant empêcher une cohérence d'ensemble ou bien faire l'objet d'un jeu et devenir un élément à part entière d'une narration*». ¶ En *La ola* de Suzy LEE (2008 [2008]), el pliegue tiene una función narrativa ya que representa una puerta de entrada a otro mundo.



hoja volandera (VI) || Hoja insertada en el libro que suele incluir información publicitaria. ¶ No es habitual en los álbumes sin-palabras. ¶ En *The night book*, de Yae HAGA (2001), una hoja volandera con forma de «punto de libro» contiene la referencia bibliográfica, datos de la editorial y precio del libro.



¶ En el álbum casi-sin-palabras (ii) *Notizen vom Käptn's Dinner*²⁰⁹, de Marei SCHWEITZER (2004), se incluye una hoja volandera en forma de punto de libro en cuyo dorso el «editor cuenta cómo consiguió el original». El texto dice que, en unas vacaciones de verano en un pueblecito de la costa del norte de Francia, mientras miraba el puerto sentado en un banco, se le acercó una mujer que le regaló un cuaderno diciéndole que en los viajes en barco a veces ocurrían cosas extrañas. Sin poderle preguntar más sobre el librito, la mujer desapareció sin rastro. Y añade que el libro que tiene el lector en sus manos es ese cuaderno. En este caso se señalaría la función narrativa de la hoja volandera en la fórmula descriptiva.



ASPECTOS FORMALES II: IMAGEN

He aquí el cuadro resumen de este apartado:

I IMAGEN					
I1 ESTILO GRÁFICO	I2 TÉCNICA	I3 MOTIVO GRÁFICO	I4 ELEMENTOS DEL LENGUAJE VISUAL	I5 TIPOGRAFÍA	I6 INTERICONICIDAD
REALISTA DESCRIPTIVO SINTÉTICO ABSTRACTO	SECA GRAFITO LÁPIZ COLOR CARBONCILLO TIZA CERA PASTEL ROTULADOR HÚMEDA ACUARELA TÉMPERA ACRÍLICO ÓLEO TINTA AERÓGRAFO PLUMILLA IMPRESIÓN XILOGRAFÍA LINÓLEO AGUAFUERTE SERIGRAFÍA MONOTIPIA DIGITAL VECTORIAL MATRICIAL FOTOGRAFÍA DE REALIDAD MONTAJE ENSAMBLAJE PAPIER COLLÉ FOTOMONTAJE COLLAGE TÉCNICA MIXTA INGENIERÍA PAPEL	LISO ESTAMPADO ILUSTRADO	elementos de configuración PUNTO TRAZO SUPERFICIE VOLUMEN FORMA ILUMINACIÓN COLOR TEXTURA elementos de relación RITMO COMPOSICIÓN		autor de la hipoimagen INTRAICONICIDAD EXTRAICONICIDAD OBJETO BIDIMENSIONAL ILUSTRACIÓN DISEÑO GRÁFICO OBRA DE ARTE TRIDIMENSIONAL DISEÑO INDUSTRIAL OBRA DE ARTE ARQUITECTURA SUJETO PERSONA CÉLEBRE PERSONAJE FICCIÓN CINEMATOGRAFICO LITERARIO amplitud de la hipoimagen OBRA COMPLETA FRAGMENTO ELEMENTO DESCONTEXT. COMPOSICIÓN rescate CALCO EVOCACIÓN

209 Traducción: «Notas de la cena con el capitán».

11 | ESTILO GRÁFICO

Se entiende por estilo gráfico las características generales estructurales, formales, cromáticas... de la imagen. ¶ En el ámbito del álbum el uso de un estilo determinado debería ser resultado de una intención narrativa. Will EISNER (2003:155 [1996]) especifica que «*la elección del estilo no se puede disociar del proceso narrativo (...) El estilo del dibujo no es solo un enlace entre el lector y el dibujante; tiene en sí mismo el valor de un lenguaje. No hay que confundir técnica con estilo. (...) El estilo (...) es el «look» y la «sensibilidad» de la técnica puestos al servicio de la historia*». En ilustración el estilo no debería ser una elección arbitraria. En esta línea, AJUBEL comenta su trabajo diciendo que «*mi estilo es el trazo de mi pensamiento. Cada elemento gráfico que yo aplico tiene una serie de ideas y palabras dentro. Todo tiene un por qué*»²¹⁰. ¶ En cómic, Sergio GARCÍA (2004) advierte que «*hay tantos estilos como escuelas y dibujantes. Incluso dentro de un mismo estilo podemos encontrar variantes dependiendo del punto de vista*». ¶ Esta variedad de estilos también se da en el ámbito de los álbumes sin-palabras. Hay ilustradores que disponen de un registro gráfico muy reconocible (sería el caso, entre otros, de Barbara LEHMAN, Cristina LOSANTOS, Helen OXENBURY, SARA, etc.); y otros ilustradores que gozan de un amplio abanico gráfico, por lo que pueden escoger un determinado estilo para abordar los diferentes proyectos (sería el caso, entre otros, de Paul COX, Ariane FABER, Yae HAGA, Mandana SADAT, etc.). ¶ Para señalar los diferentes estilos gráficos hay quien los identifica con los movimientos y corrientes pictóricas propios de la historia del arte, por lo que adopta su nomenclatura:

–Donis A. DONDIS (2010:149-166 [1973]) define estilo como la «*síntesis visual de los elementos, las técnicas, las sintaxis, la instigación, la expresión y la finalidad básica*» (ibíd.:149). En referencia a la nomenclatura dice que «*muchos nombres de estilos artísticos se refieren no solo a una metodología expresiva, sino también a períodos históricos o a emplazamientos geográficos (...) cada nombre conjura una serie de claves visuales reconocibles que en su conjunto abarcan la obra de muchos artistas, además de un periodo y un lugar*». (ibíd.:150). «*Dar nombre a un estilo o a una escuela de expresión visual representa grandes ventajas históricas, pues facilita la identificación y las referencias, pero en los últimos tiempos la nomenclatura se ha fragmentado tanto que se llega a extremos absurdos*» (ibíd.:153). Esta autora identifica cinco²¹¹ categorías amplias de estilos visuales:

PRIMITIVISMO	EXPRESIONISTA	CLÁSICO	EMBELLECIDO	FUNCIONAL
--------------	---------------	---------	-------------	-----------

–Miguel Ángel MURO (2004:151), en cómic, distingue las siguientes categorías estéticas:

NEORREALISMO	HIPERREALISMO	REALISMO	REALISMO SUCIO	COSTUMBRISMO	NATURALISMO
EXPRESIONISMO	IMPRESIONISMO	MINIMALISMO	GROTESCO	BARROCO	FEÍSTA

–Luis Daniel GONZÁLEZ y Fernando ZAPARAÍN (2005a:9, 2005b, 2005c, 2005d, 2005e, 2005f) proponen tres²¹² sistemas narrativos y gráficos de clasificación de los álbumes que enlazan con etiquetas propias de la historia del arte:

210 Consultado en: <http://www.ilustrandodudas.com/index.php?entrevistas/ajubel/>

211 Para cada estilo la autora lista las siguientes técnicas: 1 PRIMITIVISMO: exageración, espontaneidad, actividad, simplicidad, economía, plana, irregularidad, redondez, colorismo. 2 EXPRESIONISMO: exageración, espontaneidad, actividad, complejidad, discursividad, audacia, variación, distorsión, irregularidad, experimentalismo, verticalidad. 3 CLASICISMO: armonía, simplicidad, representación, simetría, convencionalismo, organización, dimensionalidad, coherencia, pasividad, unidad. 4 EMBELLECIDO: complejidad, profusión, exageración, redondez, audacia, detallismo, variedad, colorismo, actividad, diversidad. 5 FUNCIONALIDAD: simplicidad, simetría, angularidad, abstracción, coherencia, secuencialidad, unidad, organización, economía, ductilidad, continuidad, regularidad, aguzamiento, monocromaticidad.

212 1 REALIDAD: representación del mundo (mímesis) vinculada con la tradición clásica (perspectiva focal y apariencias de luz y sombra). 2 RAZÓN: exploración de la representación plana, el *collage* cubista, la abstracción... 3 SENTIMIENTO: representación de la realidad en cuanto transmisora de estados subjetivos e incluso subconscientes.

REALIDAD	RAZÓN	SENTIMIENTO
«optimistas y nostálgicos anglosajones» «trascendentes y serios europeos»	«CUBISTAS agradecidos» «agudos MINIMALISTAS»	«impactantes EXPRESIONISTAS» «entusiastas de la FUSIÓN»

–En la base de datos *online* de libros ilustrados y álbumes *Picture Book Database*²¹³ respecto a la categoría *Artistic Style* se listan once tipos:

ABSTRACT EXPRESSIONISM	CARTOON STYLE	FOLK ART	GRAPHIC	IMPRESSIONISM	
NAIVE	REPRESENTATIONAL	RETRO STYLE	ROMANTICISM	STYLIZED	SURREALISM

–Nosotros preferimos reservar esta terminología a las obras producidas en el ámbito de las Bellas Artes. No nos consta que hubieran «álbumes barrocos» o «álbumes cubistas». Podemos entender el uso de estas etiquetas si se aplican como adjetivos: recuerda el estilo «barroco», «cubista», «minimalista»...; pero no nos sentimos cómodos utilizándolas como caracterización de las obras, ya que implicaría que pertenecen a ese periodo histórico o que comparten su filosofía. Por ello, en este apartado, nos referiremos a estilo gráfico en el sentido antes descrito (características generales estructurales, formales... de la imagen); por lo que nos centraremos aquí en analizar su iconicidad. ¶ La iconicidad de una imagen consiste en el grado o nivel de referencialidad que la imagen tiene respecto al objeto que representa. Es decir, la relación de semejanza entre la imagen y su referente. La iconicidad suele representarse en forma de gradación. Así lo recuerda Rubén VARILLAS (2009:66) cuando señala la «*imposibilidad de establecer divisiones radicales*», y recuerda que «*es una cuestión de grados más que una división forzada*». ¶ Conocidísima es la tira de Scott McCLOUD (2005:30 [1993]) para presentar la escala de gradación icónica; tira que imita Sergio GARCÍA (2004) en su *Anatomía de una historieta*:



Una gradación que nosotros presentamos aquí con personajes de álbumes sin-palabras y casi-sin-palabras que van desde una representación naturalista hasta un esquema sintético. Se trata del médico del álbum casi-sin-palabras (ii) *The Silver Pony*, de Lynd WARD (1973); un marinero del álbum casi-sin-palabras (ii) *Cádiz en sus plazas*, de Arturo REDONDO (2012); el protagonista de *Día de pesca*, de Laurent MOREAU (2011 [2008]); el orondo *Monsieur Vadelavant*, de Philippe ROUX (2004); y el monigote de *Je suis né Bonhomme*, de SARA (2010).



213 Consultado en noviembre 2013: <http://www.picturebookdatabase.com/help/literary-devices.htm>

Para conseguir una gradación más completa podrían cruzarse los diferentes grados de iconicidad con el factor de «deformación». El estilo denominado caricatura o *big foot* englobaría cualquier tipo de deformación de los rasgos del personaje. Scott McCLOUD (2005:30 [1993]) comenta que se trata de «*un efecto distanciador y su capacidad de universalizar imágenes mediante el recurso de la abstracción*». Rubén VARILLAS (2009:52) añade que «*la caricatura selecciona una serie de rasgos constituyentes y los eleva a la categoría de elementos esquemáticos representativos, suficientes en todo caso para que el lector complete la configuración mental del individuo al que representan*». ¶ He aquí tres ejemplos de personajes caricaturizados de tres niveles icónicos diferentes. Se trata del protagonista de *El hombre de la flor*, de Markus LUDY (2006 [2005]); el hombre del sombrero de *Meehr!!*²¹⁴, de Peter SCHÖSSOW (1999); y uno de los peatones de *Zoo*, de Antonio SANTOS (2006).



En referencia al estilo gráfico entendido como iconicidad los teóricos identifican unas escalas con más o menos grados.

–Justo VILLAFañE (2006:164-165) distingue dos²¹⁵ modelos básicos de representación visual:

NORMATIVO	TRANSGRESOR
realista o naturalista	conceptual, simbólico...

–Donis A. DONDIS (2010:83-101 [1973]) considera tres²¹⁶ niveles de «*anatomía del mensaje visual*»:

REPRESENTATIVO	SIMBÓLICO	ABSTRACTO
----------------	-----------	-----------

–Wucius WONG (1995 [1993]) presenta cuatro tipos de iconicidad:

REALISTA	FIGURATIVA	ESTILIZADA	SEMIABSTRACTA
----------	------------	------------	---------------

–Lewis TRONDHEIM y Sergio GARCÍA (2009 [2006]), con una ligera variación en la nomenclatura, también utiliza una escala de cuatro niveles para sintetizar las posibles maneras de plantear una representación gráfica:

FOTOGRAFICA	MUY DETALLADA	ESTILIZADA	ABSTRACTA
-------------	---------------	------------	-----------

214 Traducción: «¡¡Máás!!»

215 1 NORMATIVO: pretende conseguir el enunciado visual más idóneo de la realidad, basado en composiciones miméticas, normativas. 2 TRANSGRESOR: transgresiones del orden natural de la imagen, representación de ideas.

216 1 REPRESENTATIVO: la percepción directa del referente visual se establece desde un nivel de codificación bajo. 2 SIMBÓLICO: sistemas de símbolos codificados que el hombre ha creado arbitrariamente y al que adscribe un significado. 3 ABSTRACTO: hecho visual reducido a sus componentes visuales y elementales básicos.

–En la línea de estos últimos autores, nosotros también consideramos cuatro niveles de iconicidad. Antes de presentarlos, nos gustaría recordar que estas categorías hacen referencia a los modos de representación y no a si el objeto representado existe en el mundo real. ¶ Además, hay que tener en cuenta que en una misma obra pueden darse diferentes grados de iconicidad, ya sea por requerimientos de representación²¹⁷ o narrativos²¹⁸. ¶ He aquí las categorías consideradas en referencia al estilo gráfico:

REALISTA	DESCRIPTIVO	SINTÉTICO	ABSTRACTO
----------	-------------	-----------	-----------

realista ¶ Naturalista, figurativo. Si la imagen representa un referente real tiene un grado muy elevado de similitud; y si representa un referente irreal da la apariencia de «real» porque está realizada con mucho detalle.

personaje realista (*little foot*) ¶ La representación gráfica está muy ajustada a las proporciones reales del personaje. ¶ David WIESNER usa un estilo gráfico muy realista para representar a los personajes y el escenario en su álbum casi-sin-palabras (ii) *Free Fall* (1988).

espacio realista ¶ Representación del espacio muy detallada. Este estilo «*responde a la búsqueda de verosimilitud: un escenario exótico o familiar, pero descrito de un modo creíble, facilita la implicación del lector en el desarrollo de la ficción*» (VARILLAS, 2009:57). ¶ El estilo gráfico sumamente realista le sirve al autor del álbum casi-sin-palabras (ii) *Free Fall*, David WIESNER (1988), para mostrar con todo detalle los espacios oníricos en los que transcurre la acción, lugares que son resultado de sutiles mutaciones de los objetos de la habitación del niño protagonista.



descriptivo ¶ Aunque el grado de realismo es menor, las imágenes descriptivas, aunque más estilizadas, siguen ofreciendo mucha información del referente.

personaje descriptivo ¶ Los personajes de *Den bestøvlede kat*²¹⁹, de Panni BODONYI (2012), adaptación del cuento de Charles PERRAULT, respetan bastante la proporción humana, están estilizados, pintados con tintas planas, sin sombras...

espacio descriptivo ¶ Aunque los escenarios por los que transcurre la persecución de *La mer*, de Marianne DUBUC (2007), tienen un grado de esquematización, siguen siendo bastante realistas.

217 Lewis TRONDHEIM y Sergio GARCÍA (2009:18 [2006]) recuerdan que: «*en un cómic hay casi siempre varias clases de estilización*» en referencia a que los personajes y objetos puede estar dibujados con mayor o menos detalle dependiendo de si están más alejados o más cerca».

218 Por ejemplo, la combinación de personajes caricaturescos con fondos realistas que McCLOUD (2005 [1993]) denomina «enmascaramiento». ¶ El manga utiliza mucho esta fórmula, así lo indica Rubén VARILLAS (2009:62): «*algunos autores japoneses (...) utilizan diferentes grados de enmascaramiento aplicados a un mismo personaje o contexto (...) dependiendo del momento de la acción y del tono de la misma, el dibujante puede dotar a sus personajes de unos “niveles de realidad” variable*». ¶ La diferencia de estilos gráficos de los escenarios de un cómic la explica Alan McKENZIE (2006:92-93 [2005]) así: «*una viñeta inicial con mucho detalle sitúa el tiempo y el lugar de la historia que se va a contar*» y prosigue, al «*no dibujar el fondo en una viñeta para conseguir un efecto dramático, la omisión del fondo en una viñeta contrasta con las otras en las que sí que está dibujado con detalle. Esto se hace para enfatizar la importancia de la escena*».

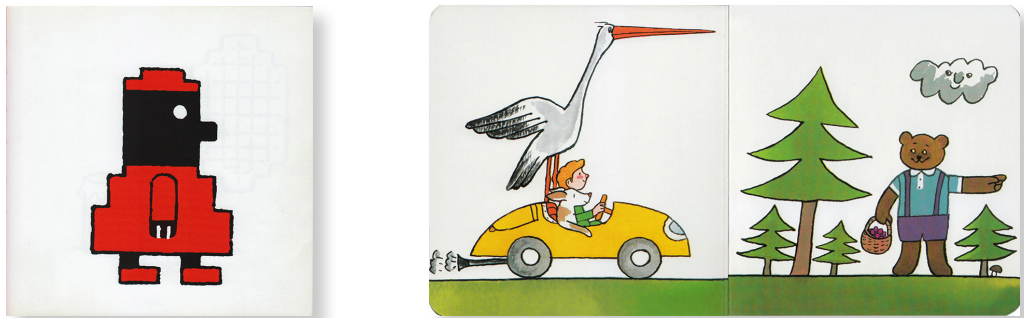
219 Traducción: «*El gato con botas*».



sintético || Las formas son muy simplificadas y condensan la información de manera sintética. Se trata de una representación figurativa esquemática. Podrían definirse también como formas estereotipadas²²⁰.

personaje sintético || Las ilustraciones de RASCAL para *Le petit chaperon rouge* (2002) son muy representativas de este estilo gráfico: formas simplificadas de los personajes, objetos y escenarios; colores planos; uso de dos tintas...

escenario sintético || Representación simplificada del espacio. «Un método para que la atención recaiga sobre los personajes, que cause algún tipo de impacto emocional o destaque algo importante, es asegurarse de que los detalles del fondo no van a distraer la atención del lector» (McKENZIE, 2006:81 [2005]). ¶ Para representar el lugar por el que conduce un hombre que va recogiendo autoestopistas, Thomas SCHLEUSING (2012 (1973)), ha usado en *Nimm mich mit*²²¹, los mínimos elementos para describir el paisaje: una franja verde para el suelo y unos pocos árboles.



abstracto || La representación no es figurativa y al no imitar modelos o formas naturales posee un grado alto de conceptualización.

personaje abstracto || Las imágenes del libro de artista *Snow White*, de Warja LAVATER (1974 [1974]), tienen un grado de abstracción considerable. Los personajes y elementos escenográficos son figuras geométricas. Reconocer en unos círculos concéntricos con los colores que describen a Blancanieves (negro del cabello, blanco de la piel y rojo de los

²²⁰ Monika DOOPERT (1999:61-62 [1985]) afirma que «en la vida diaria, un estereotipo es una imagen esquemática, simplificada, superficial de alguna cosa o persona. Esta imagen se nutre de generalizaciones, opiniones de segunda mano y prejuicios; y se reproduce y multiplica irreflexivamente. No penetra en ella la realidad compleja, rica y contradictoria. Es una imagen prefabricada y empobrecida que existe y persiste gracias a nuestra falta de confianza en nuestra capacidad de observación y en nuestro criterio, y gracias a nuestra inercia mental. Ella substituye la observación y reflexión propia y puede terminarse por impedirla y atrofiarla. Quien usa estereotipos se resigna a ver con ojos ajenos». ¶ Esta interpretación del estereotipo no tiene porqué ser negativa en el campo de la ilustración y del diseño gráfico, ya que puede ser muy efectivo en contextos comunicativos en los que se requiere rapidez y economía de información.

²²¹ Traducción: «Llévame contigo».

labios) a la bella princesa, o identificar los siete rombos naranjas con los enanos que la recogen en su casa, solo es posible porque el lector conoce previamente la historia.

espacio abstracto || La máxima abstracción en la representación de un espacio es dejarlo del color del papel²²². Esta estrategia gráfica acentúa lo ya dicho en la representación sintética: «la omisión del escenario como recurso que centrará la atención del lector sobre otros aspectos de la narración (normalmente sobre los personajes)» (VARILLAS, 2009:86). ¶ En *El encuentro*, de Enrique FLORES (2010), no es necesario objeto alguno para saber que la narración transcurre en las calles y plazas de una gran ciudad.



Antes de finalizar este apartado, aprovechamos este espacio para reivindicar que no hay un estilo gráfico más adecuado para una edad u otra. Compartimos la opinión de Martin SALISBURY y Morag STYLES (2012:113 [2012]) cuando afirman que: «la idoneidad estilística de los textos visuales para niños es un tema igualmente subjetivo y controvertido», y añaden que «no existe una investigación definitiva que confirme qué tipos de imágenes son más atractivas o comunicativas para los más pequeños (...) La dificultad radica en que los niños en edad de leer libros ilustrados tradicionales carecen de las habilidades lingüísticas necesarias para expresar con palabras lo que perciben las imágenes. Además, pueden ser sugestionables y propensos a decir lo que creen que los adultos quieren oír». Y estamos en total desacuerdo cuando Lewis TRONDHEIM y Sergio GARCÍA (2009:17 [2006]) afirman que «los niños comprenden y aprecian más fácilmente los dibujos sencillos. Como resultado, los álbumes de cómic para niños están hechos a base de dibujos sencillos: los Pitufos, Tintín... y cuando avanzamos en edad, vamos necesitando un estilo de dibujo más sofisticado y realista. Blueberry, Batman... Pero se puede imaginar muy bien un dibujo simple dirigido preferentemente a los adultos, como con *Maus*, de Art SPIEGELMAN (2007 [1980-91]).

²²² No hay que confundir ese espacio vacío con que el escenario sea la propia hoja de papel, como ocurre en el álbum metaficcional *C'era una volta un topo chiuso in un libro...*, de Monique FELIX (2009 [1980]).

12 | TÉCNICA

El abanico de técnicas utilizadas para la ilustración de libros para niños y jóvenes es muy amplio²²³. Sophie VAN DER LINDEN (2013:13) dice al respecto que «*longtemps, les images d’album furent majoritairement réalisées par un dessin au trait et une mise en couleurs à l’aquarelle ou à l’encre. Les techniques utilisées ont grandement évolué à la fin du XXe siècle par l’introduction de la peinture, du collage, de la photographie ou de l’infographie. Aujourd’hui, toutes les techniques, tous les styles et tous les formats d’images peuvent exister, lesquels sont effectivement très diversifiés*». ¶ Martin SALISBURY y Morag STYLES (2012:137 [2012]) nos recuerdan que «*los diversos procesos y técnicas que se han empleado en la ilustración de libros a lo largo de su evolución como forma de arte estaban estrechamente relacionados, hasta hace muy poco, con los procesos de impresión empleados para reproducirlos*». ¶ Actualmente el ordenador se utiliza tanto para la maquetación como para la creación o el retoque de imágenes. En los últimos años los programas de dibujo y de tratamiento de imagen han evolucionado notablemente y las últimas versiones de programas como Illustrator y Photoshop ofrecen sofisticadas herramientas que imitan a la perfección las técnicas tradicionales. Por ello, resulta difícil identificar la técnica con la que se han realizado las ilustraciones de un libro y, en muchos casos, es imposible saber si una imagen es enteramente digital. Además, no hay que olvidar que tratamos con imágenes impresas, por lo que el lector no tiene acceso a los originales y, excepto en contadas ocasiones, la técnica no se suele especificar en los créditos del libro. En consecuencia, en este apartado no interesa tanto la «técnica utilizada», sino la «apariencia» que ofrece la imagen de haber sido realizada con una técnica determinada.

–La base de datos *online* de libros ilustrados y álbumes *Picture Book Database*²²⁴ respecto a la categoría *Artistic Medium* que define como «*the type of material used to make the artwork*», diferenciándolo de técnica «*the way a medium is applied*», distingue catorce tipos:

ACRYLICS	CHALK	CHARCOAL	COLLAGE	COLORED PENCILS	CRAYONS	GOUACHE
INK	OILS	PASTELS	SCRATCHBOARD	TEMPERA	WATERCOLORS	MANY MORE

–Del listado anterior echamos en falta las técnicas de impresión, fotográficas y digitales, por lo que presentamos una lista más completa organizada en siete grupos genéricos. Además, hay que tener presente que en ilustración es muy habitual mezclar técnicas (técnica mixta). ¶ He aquí el cuadro resumen de este apartado:

seca	húmeda	impresión	digital	fotografía	ensamblaje	ingeniería de papel
GRAFITO LÁPIZ COLOR CARBONCILLO TIZA CERA PASTEL ROTULADOR	ACUARELA TÉMPERA ACRÍLICO ÓLEO TINTA AERÓGRAFO PLUMILLA	XILOGRAFÍA LINÓLEO AGUAFUERTE SERIGRAFÍA MONOTIPIA	VECTORIAL MATRICIAL	DE REALIDAD DE MONTAJE	PAPIER COLLÉ FOTOMONTAJE COLLAGE TÉCNICA MIXTA	

técnicas secas ¶ Uso de instrumentos de dibujo y pintura que no necesitan disolventes líquidos:

GRAFITO	LÁPIZ DE COLOR	CARBONCILLO	TIZA	CERA	PASTEL	ROTULADOR y ESTILÓGRAFO
---------	----------------	-------------	------	------	--------	-------------------------

223 En *Ilustración de libros infantiles*, de Martin SALISBURY (2005 [2004]) y *Escribir e ilustrar libros infantiles*, de Desdemona McCANNON, Sue THORNTON y Yadzia WILLIAMS (2009 [2008]), se ofrecen consejos técnicos muy prácticos.

224 Consultado en noviembre 2013: <http://www.picturebookdatabase.com/help/literary-devices.htm>

grafito ¶ Se comercializa en diferentes grados (desde muy duro al muy blando) en lápices de minas, lápices o barras. ¶ Definiendo su obra Juliette LE ROUX comenta «*I define a world in black & white. From 8B to 8H, black & white become color through graphite – through tonal degrees*²²⁵» y así puede constatarse en *Les yeux dans les yeux* (2008).

lápiz de color ¶ Se comercializa en amplias gamas de colores, generalmente de minas blandas. Algunos son acquarelables. ¶ Con trazos casi imperceptibles, las ilustraciones de *Flora y el flamenco*, de Molly IDLE (2013 [2012]), están realizadas con lápices de colores.

carboncillo ¶ Lápices o barras de carbón y aglutinante, adecuado para el dibujo de línea y mancha, sobre todo en grandes formatos. Se trata de una técnica sucia y poco permanente, que proporciona negros muy intensos y es ideal para dibujos preparatorios de gran formato. No son habituales en ilustración. ¶ Los personajes de *La ola*, de Suzy LEE (2008 [2008]), están realizados con ágiles trazos de carboncillo.

tiza ¶ Barritas de caliza calcinada blanca que pueden ser pigmentadas artificialmente. Suelen usarse para esquemas y bocetos. No son habituales en ilustración. ¶ Los dibujos que realizan unos niños en el suelo con unas tizas mágicas se transforman en realidad en *Dessine!*, de Bill THOMSON (2011 [2010]).

cera ¶ Barritas de pigmento coloreado mezclado con cera líquida. Son de naturaleza grasa, de colores fuertes y brillantes y resistentes al agua. Se pueden mezclar. No son habituales en ilustración. ¶ Las ilustraciones de *The Good Bird*, de Peter WEZEL (1964 [1964]), están realizadas con ceras de colores imitando los dibujos infantiles.

pastel ¶ Barras de colores luminosos, intensos y bien saturados, que se comercializan en diferentes durezas. Son de textura polvorienta y permiten mezclar bien los colores. ¶ Las ilustraciones del álbum casi-sin-palabras *Las clases de tuba*, de T. C. BARTLETT y Monique FELIX (2003 [1997]), dan el efecto de estar realizadas con pastel sobre papel *kraft*.

rotulador y estilógrafo ¶ Instrumentos de dibujo con un depósito de tinta que permiten un trazo uniforme y constante. ¶ Marei SCHWEITZER utiliza un bolígrafo de mina azul para realizar las minuciosas ilustraciones de su álbum casi-sin-palabras (ii) *Notizen von Käptn’s Dinner*²²⁶ (2004).



225 Consultado en: <http://www.juliettelerox.com/eng/artiststatement.pdf>

226 Traducción: «*Notas de la cena con el capitán*».

técnicas húmedas || Uso de instrumentos de dibujo y pintura que necesitan disolventes líquidos:

ACUARELA	TÉMPERA	ACRÍLICO	ÓLEO	TINTA	AERÓGRAFO	PLUMILLA
----------	---------	----------	------	-------	-----------	----------

acuarela || Pintura al agua cuya principal característica es la transparencia; óptima para conseguir efectos de brillo y luminosidad; debe trabajarse desde los tonos claros hasta los oscuros. ¶ Las acuarelas delicadas de *Warum?*²²⁷, de Nikolai POPOV (1995), contrarrestan la dureza del tema tratado.

témpera (*gouache*) || Pintura al agua, opaca, es ideal para conseguir superficies uniformes y planas; permite trabajar colores claros sobre oscuros. ¶ Las ilustraciones del álbum casi-sin-palabras *Atchoum!*, de Jochen GERNER (2005), parecen estar realizadas con témperas.

acrílico || Pintura que contiene un material plastificado, por lo que seca muy rápido; permite dar capas y una vez seca es impermeable; igual que la témpera es adecuada para cubrir grandes superficies planas. ¶ El grueso de la pintura y el rasgado que permite ver las capas inferiores de las ilustraciones de *Le Petit Singe et la Lune*, de Tomonori TANIGUCH (2011), nos hace suponer que están realizadas con acrílico.

óleo || Los pigmentos se aglutinan con aceites; la pintura al óleo es muy flexible y se consiguen variedad de gamas, opacidades y transparencias; es de naturaleza tóxica y tarda en secarse, por lo que se usa poco en ilustración. ¶ Al no hallar ningún libro ilustrado al óleo, nos acogemos a las palabras de Jorge LUJÁN²²⁸ describiendo las ilustraciones de *Jacinto y María José*, de DIPACHO (2009), para ejemplificar esta técnica, aunque éstas estén realizadas con acrílico: «Un candor cercano a la magia emerge de las ilustraciones y evoca los óleos de Henri Rousseau. La atmósfera de encantamiento habita el libro e invita a la relectura, a la observación detallada, al comentario personal».

tinta || La tinta china, sepia y de colores puede aplicarse con pincel, caña o pluma y suele secarse con rapidez; se trata de un procedimiento esencialmente de dibujo. ¶ Suponemos que las ilustraciones de *L'invitation*, de Alzbeta SKÁLOVÁ (2011 [2009]), están realizadas con tinta aplicada con pincel.

aerógrafo || Máquina que rocía pintura por un atomizador utilizando la presión del aire. Ideal para conseguir degradados. ¶ Aunque la herramienta utilizada por Guy BILLOUT para crear las ilustraciones der *Linie 24* (1999 [1998]) sea el ordenador, tienen la apariencia de haber sido realizadas con aerógrafo.

plumilla || Instrumento de dibujo que imita la función de la pluma de ave. Produce un trazo rico en matices, dependiendo del ancho de la punta, de la tinta, del ángulo y de la presión que se ejerza sobre el papel. ¶ Michael WILLHOITE utiliza una plumilla o un instrumento similar en *The Entertainer. A story in pictures* (1992).



227 Traducción: «¿Por qué?».

228 Consultado en el *blog* personal de DIPACHO: <http://dipacho.blogspot.com.es/2008/09/jacinto-y-maria-jos.html>



técnicas de impresión²²⁹ || Proceso de reproducción de imágenes.

XILOGRAFÍA	LINÓLEO	AGUAFUERTE	SERIGRAFÍA	MONOTIPÍA
------------	---------	------------	------------	-----------

xilografía || Sistema de impresión en relieve en que se rebaja un taco de madera con una gubia, se entintan las partes elevadas de la matriz y se stampa. ¶ *Chat*, de May ANGELI (2001). Respecto a la técnica utilizada, la propia autora comenta: «Pour moi, graver, c'est un plaisir du geste. C'est aussi posséder la maîtrise d'un outil, savoir entailler le bois et arrêter son geste juste au bon endroit, enlever les morceaux inutiles pour ne garder que les bons, ceux qui serviront à l'impression, sentir son odeur, celle de l'encre, ne jamais savoir exactement ce que l'on va découvrir à l'impression, en retournant le papier»²³⁰.

linóleo || Sistema de impresión en relieve en que se rebaja una plancha de linóleo con una gubia, se entintan las partes elevadas de la matriz y se stampa. ¶ Las ilustraciones de *Last night*, de Hyewon YUM (2008), están realizadas con esta técnica y así se indica en la solapa de la sobrecubierta: «With brilliant linocut illustration, this wordless picture book marks an impressive American debut for Hyewon Yum».

aguafuerte || Sistema de impresión al vacío en que se dibuja con un buril sobre una plancha de cobre protegida con una capa de barniz, se baña la plancha en una solución de agua y ácido nítrico que ataca aquellas partes que no se han protegido con barnices especiales, se entinta y se stampa. ¶ *El pez rojo*, de Taeun YOO (2011 [2007]), es el primer libro publicado de esta autora, realizado con la técnica del aguafuerte; fue su trabajo de graduación de la Escuela de Artes Visuales de Nueva York.

serigrafía || Sistema de impresión plana en que se prepara una pantalla de seda obturando aquellas partes (emulsión, barniz, cinta adhesiva) por las que no se quiere que pase la tinta, se aplica la pintura pasando una rasqueta de goma que atraviesa la tela impresionándose la imagen sobre el soporte. ¶ Las imágenes a dos tintas de *Cinderella*, adaptación del cuento de los hermanos GRIMM, de Claudia POLIZZI y Michele GALLUZZO (2012), han sido realizadas con «serigrafía, collage y sellos de caucho de fabricación propia»²³¹.

monotipia || Sistema de impresión plana en que se aplica pintura sobre una superficie lisa (vidrio, cobre...), y, antes de que seque, se transfiere por presión a la superficie a estampar. Este sistema permite una sola impresión. ¶ La elección de la técnica de la monotipia en *Oeil pour oeil*, de Nicolas BIANCO-LEVRIN (2003), ayuda a identificar al «lobo del reflejo del espejo» del «lobo original».

229 No hemos identificado ninguna obra realizada en litografía (sistema de impresión plana en que se aplica un medio graso a una piedra litográfica, se entinta quedando la tinta retenida en las zonas dibujadas y se stampa).

230 Consultado en abril 2013: <http://mediatheque.seine-et-marne.fr/affinites-selectives/may-angeli>

231 *Post* con fecha 25.09.2012. Consultado en abril 2013: <http://milimboblog.blogspot.com.es>



técnica digital || Imágenes realizadas con ordenador.

VECTORIAL	MATRICIAL
-----------	-----------

gráfico vectorial || Imagen digital «formada por objetos geométricos independientes (segmentos, polígonos, arcos, etc.), cada uno de ellos definido por distintos atributos matemáticos de forma, de posición, de color, etc.»²³². Una ventaja de las imágenes vectoriales es que pueden manipularse (ampliar, mover y transformar) sin perder calidad. ¶ Las ilustraciones del álbum casi-sin-palabras (ii) *Invisible*, de Katja KAMM (2007 [2002]), están realizadas con un programa de dibujo vectorial. De hecho, la idea del libro nació gracias al azar mientras la ilustradora trabajaba con su máquina. Así se cuenta en *Die Welt*²³³: «Katja Kamm spielte am Computer mit einer Figur, durch einen falschen Tastendruck bekam der Hintergrund dieselbe Farbe - Schwupp war die Figur vom Hintergrund verschluckt und die Idee für “Unsichtbar” geboren»²³⁴.

imagen matricial || Una imagen en mapa de bits es «una estructura o fichero de datos que representa una rejilla rectangular de píxeles o puntos de color, denominada matriz, que se puede visualizar en un monitor, papel u otro dispositivo de representación»²³⁵. ¶ Las luminosas y coloridas ilustraciones del álbum casi-sin-palabras *Robinson Crusoe: una novela en imágenes inspirada en la obra de Daniel Defoe*, de AJUBEL (2008), están realizadas con Photoshop.



232 Consultado en Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Gr%C3%A1fico_vectorial

233 Reseña con fecha 05.10.2002. Consultado en <http://www.welt.de/print-welt/article414564/Unsichtbar.html>

234 Traducción: «Katja Kamm jugaba con una figura en el ordenador, cuando ésta, al tocar una tecla por error, se tornó del mismo color del fondo. Y zas, el fondo se había tragado la figura y había nacido la idea de “Invisible”».

235 Consultado en Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen_de_mapa_de_bits

fotografía || Uso de cámaras fotográficas para capturar imágenes gracias a la fijación de la luz en una película sensible (cámaras analógicas) o a sensores de conversión en señales electrónicas (cámaras digitales).

TOMADAS DE LA REALIDAD	DE UN MONTAJE
------------------------	---------------

tomadas de la realidad || Imagen fotográfica de una realidad poco alterada. ¶ Las imágenes de *Centígrados y paralelos*, de Víctor SOLÍS (2011), son fotografías de unos pingüinos de cerámica colocados en diferentes paisajes. En las últimas guardas puede leerse: «Las imágenes de este libro pertenecen al proyecto *Escenarios sobre cero*º y fueron tomadas en 42 escenarios naturales del continente americano (...) Las fotografías no tienen ningún retoque».

de un montaje || Imagen fotográfica de una obra construida (ensamblaje, teatrillo...). ¶ Respecto al uso de la fotografía y otras técnicas usadas para la realización del álbum casi-sin-palabras *Alice in Wonderland*, Suzy LEE (2005 (2002)) comenta en su *Artist's Statement*²³⁶: «Visually, every single scene is photographed, and all the props including characters are photographic cutouts and actual miniatures to give the sense of a real performance. They gradually change to drawings after Alice's fall into Wonderland. Photography is used as if it is a real event while casual drawings to suggest a dream situation. Alice and the White Rabbit thread their way among backdrop pictures that are related to the matter of illusion and reality in the history of art. (...) When Alice is nearly about to grab the White Rabbit, it unexpectedly turns to face her, so they confront each other. Now the situation is reversed, and a frightened Alice falls to her lot to be pursued; she fails to escape. In their confrontation, the White Rabbit shifts to a photographic 'real' rabbit whereas Alice still remains as a pencil drawing. The last scene of the performance shows Alice-like-rabbit (or Rabbit like Alice); everything is mixed up and there is no clear distinction between which is illusion and which is reality. They may be clearer in the next stage of the book».



técnicas de ensamblaje || Uso de materiales diversos.

PAPIER COLLÉ	FOTOMONTAJE	COLLAGE	TÉCNICA MIXTA
--------------	-------------	---------	---------------

papier collé || Solo se usan papeles recortados y pegados. ¶ La ilustradora francesa SARA utiliza la técnica del *papier collé* rasgando con las manos papeles de colores en *La laisse rouge* (2005). Respecto a esta elección, en su página *web* puede leerse: «J'utilise cette technique parcequ'elle me permet de faire passer des sensations et des émotions de manière immédiate. Ce que voit le lecteur ou le spectateur, ce sont des silhouettes. Son attention est requise. Il doit prendre le risque de penser par lui-même sur ces images. Ce que je mets en scène, c'est un théâtre d'ombres dans lequel le spectateur, le lecteur est aussi auteur. Il est auteur de son regard. Il doit écouter ses sensations, ses états d'âme, ses émotions pour entrer dans ces albums sans texte. La

236 Consultado en agosto 2013: <http://www.suzyleebooks.com/books/alice/statement.htm>

*déchirure est la faille par laquelle se précipite tout ce qui dans notre être aspire à dire quelque chose d'inexprimé*²³⁷.

fotomontaje || Composición (manual o digital) realizada a partir de la unión de varias imágenes preexistentes. ¶ ALBERTINE interviene gráficamente en una escenografía realizada por Germano ZULLO realizada a partir de la unión de fotos de edificios venecianos en el álbum casi-sin-palabras (ii) *La Rumeur de Venise* (2010 [2008]).

collage || Uso de materiales diversos para la creación de la obra (papel, tela, hilos, objetos...). ¶ Claudia LEGNAZZI ha utilizado telas, plumas y piedras, entre otros elementos, para crear las ilustraciones de su álbum casi-sin-palabras *Yo tengo una casa* (2001).

técnica mixta || Combinación de diversas técnicas. ¶ En *Je suis né Bonhomme*, SARA (2010) combina el trazo del carboncillo para la creación de los personajes con el *papier collé* para la confección de la escenografía.



ingeniería de papel || La imagen tridimensional se conforma con el plegado y pegado del papel. ¶ Todas las páginas del álbum casi-sin-palabras *Popville*, de Anouk BOISROBERT y Louis RIGAUD (2009 [2009]), tienen elementos *pop-up*.



237 Consultado en la página web de la autora: <http://universdesara.org/spip.php?article67>

13 | MOTIVO GRÁFICO

Entendemos por motivo gráfico el diseño o dibujo que aparece en la página. Consideramos tres grupos que ejemplificamos a su vez según diferentes funciones: neutra, significativa y narrativa.

LISO	ESTAMPADO	ILUSTRACIÓN
	NO FIGURATIVO FIGURATIVO	

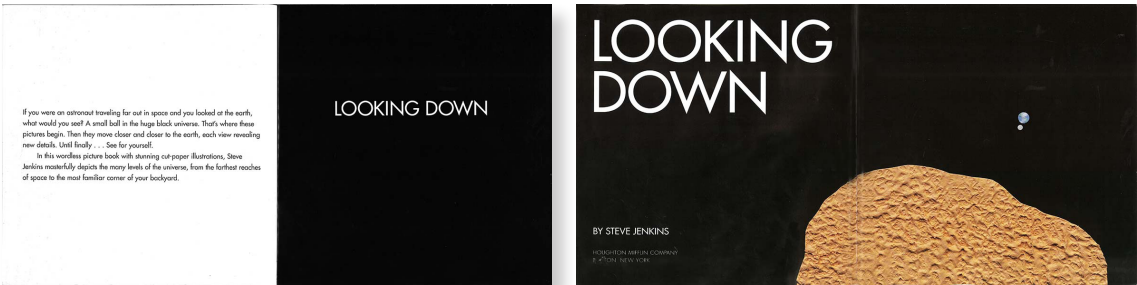
liso (lis) || Cuando la página no tiene ningún motivo gráfico, es decir, es del color del papel o está uniformemente entintada.

página lisa neutra || Las guardas (iniciales y finales) y la primera y última páginas de *L'amic fredolic*, de Xavier BLANCH y Francesc ROVIRA (1999), son lisas y de color amarillo y no tienen ninguna intención narrativa. El color parece haber sido escogido por los diseñadores de la colección por razones estéticas y de armonía compositiva.

página lisa significativa || El color negro de las guardas (iniciales y finales) y de la primera y última páginas de *De noche en la calle*, de Ángela LAGO (1999 [1994]), sintonizan con el momento en que transcurre esta narración (la noche) y el tema (la pobreza infantil) de este triste álbum.



página lisa narrativa || El color negro de la portadilla de *Looking down*, de Steve JENKINS (1995), puede leerse como el oscuro espacio exterior en el que empieza el viaje de *zoom* hacia un punto concreto del planeta Tierra.



estampado (est) || La imagen ocupa toda la superficie de la página y está formada por la combinación de diferentes elementos relacionados entre sí según un patrón.

NO FIGURATIVO	FIGURATIVO
---------------	------------

estampado no figurativo || Diseño resultado de la repetición de elementos geométricos.

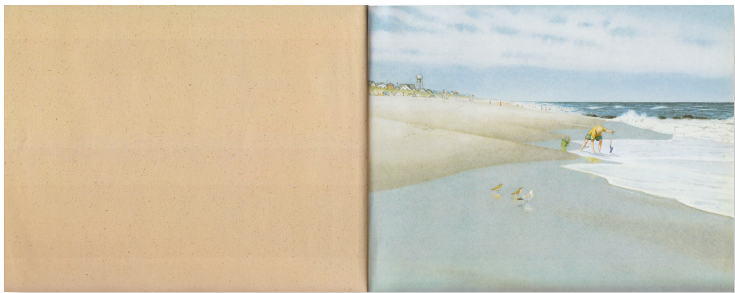
página con estampado no figurativo neutro || La imagen de la doble página en la que se encuentra la información de portada de *L'ombre d'Igor*, de Juliette BINET (2009), está

formada por un estampado de círculos grises superpuestos que, aparentemente, no tiene relación alguna con la historia.

estampado no figurativo significativo || Las guardas de *Espejo*, de Suzy LEE (2008 [2003]), recuerdan el test de Rorschach. Según palabras de la autora, inicia la narración con la repetición modular de una imagen especular porque «*l'immagine speculare è ripetuta all'infinito. Si dice che ogni cosa, se ripetuta, diventi una formula magica*» (LEE, 2012:18 [2011]).

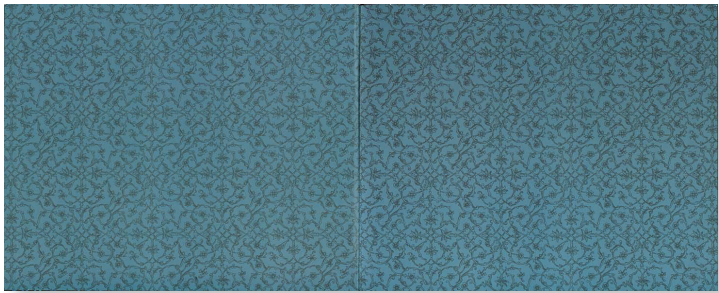


estampado no figurativo narrativo || Las guardas (iniciales y finales) y la primera y última páginas del álbum casi-sin-palabras (ii) *Flotante*, de David WIESNER (2007 [2006]), de un papel con un fino estampado de color beige, podrían identificarse con la arena de las playas en las que empieza y termina esta narración y que aparece ilustrada en las páginas contiguas.



estampado figurativo || Diseño resultado de la repetición de elementos figurativos.

estampado figurativo neutro || El estampado floreado de las guardas del álbum casi-sin-palabras (ii) *La bruja y el espantapájaros*, de Gabriel PACHECO (2011), es meramente decorativo y recuerda los motivos florales modernistas.



estampado figurativo significativo || El estampado de *Die Torte ist weg!*²³⁸, de Thé TJONG-KHING (2006 [2004]), está formado por la repetición de un pastel. El pastel

que ha desaparecido; y el de las guardas de *Morse, où es-tu?*, de Stephen SAVAGE (2011 [2011]), está configurado por la repetición de cuatro elementos diferentes. Se trata de algunas localizaciones (puente, fuente, etc.) que aparecen en la historia.



|| Los elementos que conforman el estampado pueden ser ligeramente diferentes; como las cuatro divertidas persecuciones con los personajes del libro colocados ordenadamente en forma reticular que configuran el estampado de las guardas de *Der nackte Bär*²³⁹, de Daan REMMERTS DE VRIES (2000 [1998]); o ser totalmente diferentes, como en el álbum casi-sin-palabras *¿Dónde están mis gafas?*, de Maria PASCUAL (2012), que muestran una gran variedad de modelos de gafas, entre las que se encuentran las que busca el protagonista.



estampado figurativo narrativo || Un lector poco atento podría interpretar el gran banco de peces de las primeras guardas de *Grand Blanc*, de Antoine GUILLOPPÉ (2009), como un estampado significativo de presentación de personajes. Sin embargo, la narración empieza en esa doble página y continúa en la siguiente doble en la que aparecen también los textos de créditos, cortesía y portada.

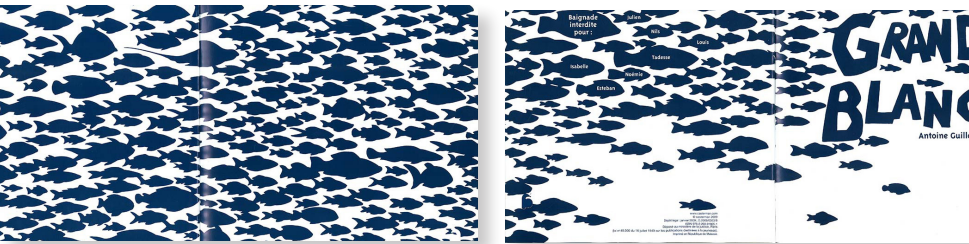


ilustración (ilu) || En la página aparece una ilustración con personajes, objetos, paisajes...

ilustración neutra || La imagen de un cielo nublado en las guardas de *Flum, Flo und Pascha*²⁴⁰, de Anne BROUILLARD (1992 [1990]), no aporta información significativa al relato.

238 Traducción: «El pastel ha desaparecido».

239 Traducción: «El oso desnudo».

240 Traducción: «Flum, Flo y Pascha».

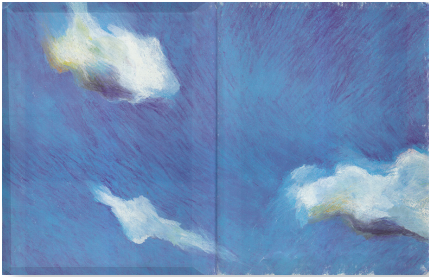


ilustración significativa || Ejemplos son: el pájaro protagonista en la portada de *The Good Bird*, de Peter WEZEL (1964 [1964]); un objeto con un papel destacado en la narración, como el balón de la portadilla de *Rainstorm*, de Barbara LEHMAN (2007); y el fragmento extraído de una ilustración interior en la portada de *Le voyageur et les oiseaux*, de Anne BROUILLARD (2006), y que funciona como resumen de la historia.

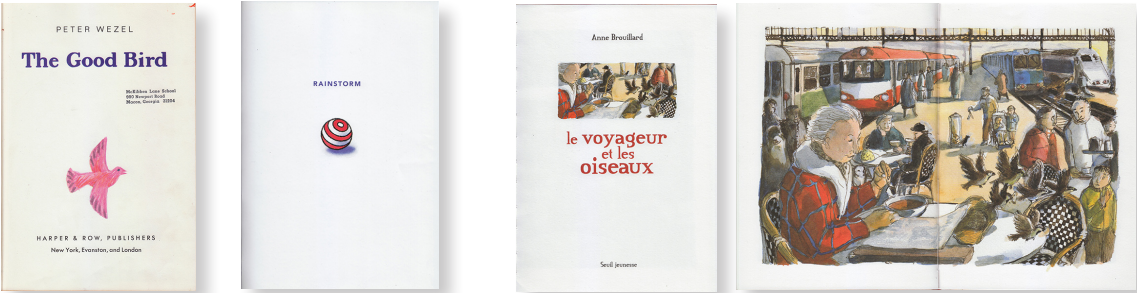
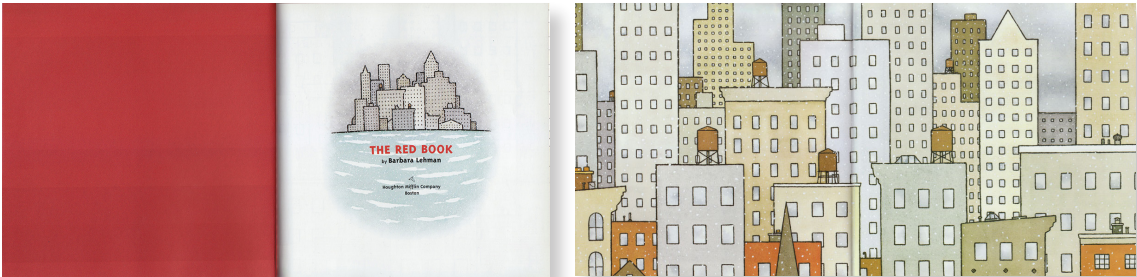


ilustración narrativa || A estas imágenes las consideramos «escenas». ¶ La narración del álbum casi-sin-palabras (ii) *The red book*, de Barbara LEHMAN (2004), empieza con la imagen de la portada que presenta una vista de la ciudad en la que transcurrirá la historia.



14 | ELEMENTOS DEL LENGUAJE VISUAL

No hay unanimidad en la identificación y organización de los elementos que configuran el lenguaje visual. ¶ Valgan como ejemplo de la diversidad existente las clasificaciones de estos autores:

–Donis A. DONDIS (2010 [1973]), lista los siguientes elementos básicos de la comunicación visual:

PUNTO	LÍNEA	CONTORNO	DIRECCIÓN	TONO	COLOR	TEXTURA	ESCALA	DIMENSIÓN	MOVIMIENTO
-------	-------	----------	-----------	------	-------	---------	--------	-----------	------------

–Rudolf ARNHEIM (1985 [1954-1974]) distingue los siguientes elementos:

EQUILIBRIO	FORMA	DESARROLLO	ESPACIO	LUZ	COLOR	MOVIMIENTO	DINÁMICA	EXPRESIÓN
------------	-------	------------	---------	-----	-------	------------	----------	-----------

–Wucius WONG (1995 [1993]) organiza los diferentes elementos en tres²⁴¹ grupos:

conceptuales	visuales	de relación
PUNTO LÍNEA PLANO VOLUMEN	FORMA MEDIDA COLOR TEXTURA	DIRECCIÓN POSICIÓN ESPACIO GRAVEDAD

–Teresa DURAN (2001) presenta nueve elementos:

<i>SUPERFÍCIE</i> o <i>FORMAT</i>	<i>RELLEU</i> o <i>TEXTURA</i>	<i>PUNT</i> o <i>SENYAL</i>	<i>LÍNIA</i> o <i>TRAÇ</i>	<i>EURÍTMIA</i> o <i>RITME</i>
<i>CONTORN</i> o <i>FORMA</i>	<i>CONTRAST</i> i/o <i>TONALITAT</i>	<i>CROMATISME</i> o <i>COLOR</i>	<i>EQUILIBRI</i> o <i>COMPOSICIÓ</i>	<i>ESPAI</i> i <i>VOLUM</i>

–Jesús MORENO (2003) identifica seis categorías perceptuales abstractas:

EQUILIBRIO	FORMA	ESPACIO	LUZ	COLOR	MOVIMIENTO
------------	-------	---------	-----	-------	------------

–María ACASO (2011 (2006)) agrupa los elementos del lenguaje visual del siguiente modo:

herramientas de configuración	herramientas de organización
TAMAÑO FORMA COLOR ILUMINACIÓN TEXTURA	COMPOSICIÓN RETÓRICA VISUAL

–Justo VILLAFANE (2006)) agrupa los elementos constitutivos de la imagen en tres grupos:

morfológicos	dinámicos	escalares
PUNTO LÍNEA PLANO TEXTURA COLOR FORMA	TEMPORALIDAD TENSIÓN RITMO	DIMENSIÓN FORMATO ESCALA PROPORCIÓN

241 1 CONCEPTUALES: no son visuales, no existen. 2 VISUALES: cuando los elementos conceptuales se hacen visibles. 3 DE RELACIÓN: gobierna la ubicación y la interrelación de las formas en un diseño.

–Christian LEBORG (2006 [2004]) es más preciso y extenso en su clasificación y discierne entre:

objetos		estructuras	
abstractos	concretos	abstractas	concretas
PUNTO LÍNEA SUPERFICIE VOLUMEN DIMENSIONES FORMATO	FORMA TAMAÑO COLOR	ESTRUCTURA FORMAL GRADACIÓN RADIACIÓN ESTRUCTURA INFORMAL DISTRIBUCIÓN VISUAL ESTRUCTURAS INVISIBLES/INACTIVAS ARMAZÓN ESTRUCTURAL	ESTRUCTURAS INVISIBLES ESTRUCTURAS ACTIVAS TEXTURA

actividades			
REPETICIÓN	FRECUENCIA RITMO	REFLEJO	REFLEJO EN OPOSICIÓN A VOLUMEN
ROTACIÓN	AMPLIACIÓN Y DISMINUCIÓN DE ESCALA	MOVIMIENTO	TRAYECTORIA
DIRECCIÓN	MOVIMIENTO PRIMORDIAL Y SUBORDINADO	DESPLAZAMIENTO	DIRECCIÓN DE DESPLAZAMIENTO

relaciones				
ATRACCIÓN	ESTÁTICO	SIMETRÍA / ASIMETRÍA	EQUILIBRIO	GRUPOS
FINO/GRUESO	DIFUSIÓN	DIRECCIÓN	POSICIÓN	ESPACIO
PESO	CANTIDAD	NEUTRAL	FONDO / FORMA	COORDINACIÓN
DISTANCIA	PARALELO	ÁNGULO	NEGATIVO / POSITIVO	TRANSPARENCIA/OPACO
TANGENTE	SOBREPOSICIÓN	COMBINACIÓN	SUSTRACCIÓN	COINCIDENCIA
PENETRACIÓN	EXTRUSIÓN	INFLUENCIA	MODIFICACIÓN	VARIACIÓN

–Independientemente de cómo se clasifiquen, todos estos elementos son necesarios para confeccionar una imagen y, en consecuencia, se hallan presentes en los libros sin-palabras. Pero hay obras que destacan porque sus autores han dado especial relevancia a algunos de estos elementos. Por ello, hemos reservado un espacio de la ficha para especificar aquellos que son predominantes. Su identificación puede ayudar en los trabajos de alfabetización visual que se hacen en el ámbito educativo cuando se busquen ejemplos en los que estos elementos sean significativos y/o narrativos. ¶ En un trabajo anterior²⁴² describimos algunos de estos elementos y los ejemplificamos con álbumes sin-palabras y casi-sin-palabras. En el presente estudio nos hemos declinado por separarlos en dos grupos y sustituir algunos ejemplos:

elementos de configuración	elementos de relación
PUNTO TRAZO SUPERFICIE VOLUMEN FORMA ILUMINACIÓN COLOR TEXTURA	RITMO COMPOSICIÓN

242 Trabajo titulado «Libros Sin-Palabras: ¿Hay que aprender a leerlos? Elementos constitutivos de la imagen» presentado en el XXII Seminario Interuniversitario de Pedagogía Social: Sociedad educadora, sociedad lectora. Cuenca, 3-5 de septiembre 2008. Facultad de Educación y Humanidades de Cuenca. Universidad Castilla-La Mancha. Puede consultarse en BOSCH y DURAN (2009a).

• En relación a los elementos de configuración:

PUNTO	TRAZO	SUPERFICIE	VOLUMEN	FORMA	ILUMINACIÓN	COLOR	TEXTURA
-------	-------	------------	---------	-------	-------------	-------	---------

punto ¶ Unidad gráfica más elemental de significación. En ilustración, el punto puede adoptar cualquier forma si se amplía este concepto a «unidad de apreciación». ¶ El libro de artista de formato desplegable *Le petit Chaperon Rouge*, de Warja LAVATER (1965), bien podría ser el arquetipo de que el punto «significa». Los personajes, así como la mayoría de los elementos escenográficos, están creados a base de puntos de diferentes colores y diámetros: un pequeño punto rojo para la protagonista; otros mayores para la madre (amarillo), la abuela (azul) y el cazador (marrón); un gran punto negro para el lobo; y puntos de diferentes tonos verdosos para los árboles del bosque. En nuestra opinión no sería necesaria la leyenda situada en la primera pala del libro con la intención de ayudar al lector en la identificación de los diferentes elementos, pues sin ella la narración puede seguirse fácilmente. La historia de la Caperucita es universalmente conocida y los diferentes componentes son fácilmente deducibles.



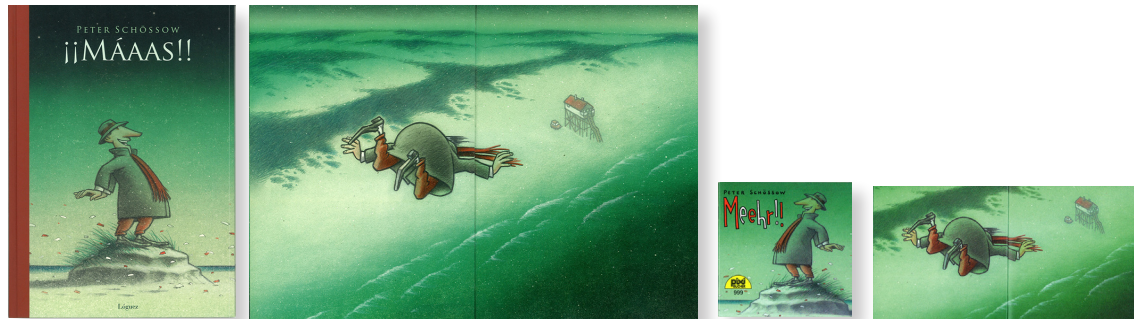
trazo ¶ Rastro del gesto que una persona realiza intencionadamente con un instrumento sobre una superficie. ¶ En *La ola*, de Suzy LEE (2008 [2008]), somos testigos de los juegos de una niña con las olas del mar. La maestría de esta ilustradora reside en saber utilizar las propiedades de las herramientas según sus intenciones expresivas. Carboncillo de gesto rápido para la inquieta protagonista y las gaviotas que la acompañan; enérgicas pinceladas de acrílico y salpicaduras blanquiazules para las olas salvajes; y amplias aguadas cuando el mar se encuentra en calma. Cada elemento es representado con los materiales que mejor definen su esencia y comportamiento. Un buen ejemplo lo encontramos en la doble página donde estalla con fuerza una gran ola («solo» son manchas) que únicamente será comprensible dentro de la secuencia de imágenes.



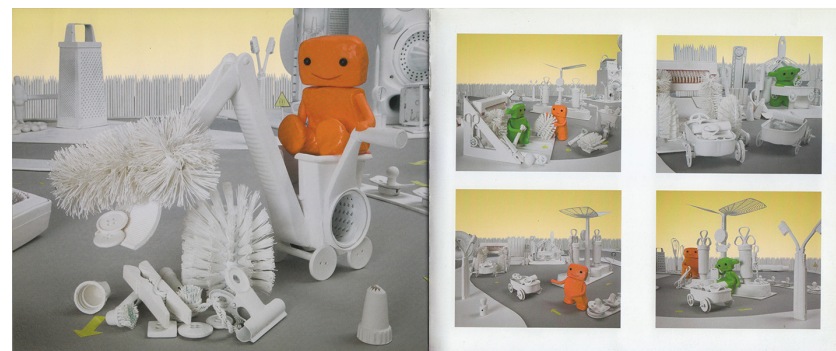
superficie ¶ La imagen se adapta a la superficie que la sustenta. La orientación y dimensiones del formato de un libro influyen en el mensaje. ¶ Para ejemplificar este concepto haremos referencia a las distintas ediciones de *Meehr!!*²⁴³, de Peter SCHÖSSOW. Este álbum casi-

243 Traducción: «¡¡Más!!».

sin-palabras explica cómo un fuerte viento hace volar a un hombre que pasea por la playa. La editorial Carlsen lo publicó en 1999 en la conocida colección de minilibros «*Pixi-Serie*» (libritos muy económicos²⁴⁴, de 10x10 cm., encuadernados con dos grapas). Carl Hanser Verlag editó el libro en 2010 en el tamaño (30,5x22 cm) y formato en el que su autor lo había diseñado originariamente. Comparando ambas ediciones puede apreciarse que la historia es más emocionante en la configuración original. La gran superficie transmite mejor la sensación de vértigo y libertad y consigue una mayor empatía con el protagonista.



volumen || Este elemento puede interpretarse según dos acepciones: la representación bidimensional en la imagen de un espacio tridimensional y la tridimensión propia del libro. ¶ Respecto a la primera dimensión de este concepto, a lo largo del tiempo las diferentes culturas han desarrollado recursos propios (artificios gráficos y cromáticos) para crear el efecto de espacio tridimensional en una imagen bidimensional. Pero, ¿qué mejor representación gráfica de la realidad puede haber que la representación fotográfica? Las ilustraciones de *La Ville en Chantier*, de Anne MOREAU (2007), son fotografías de composiciones creadas a partir de ensamblajes de objetos cotidianos. De hecho, son dos personajes modelados con plastilina los que construyen una ciudad a su medida gracias a la interpretación de unos planos.



¶ Respecto a la segunda acepción que hace referencia a la tridimensionalidad del libro como objeto, destacan los libros *pop-up*. En la cubierta del álbum casi-sin-palabras (ii) *3 Piggy*, de Laurence JAMMES (2009), una adaptación del cuento de *Los tres cerditos*, se avisa de que se trata de un libro *pop-up*. Cinco de sus siete doble páginas contienen elementos emergentes. Tres corresponden a las casas de los cerditos y dos son escenas en las que aparece el lobo. Es muy apropiado usar este mecanismo para narrar una historia que se

²⁴⁴ Los primeros Pixi-Bücher aparecieron en 1954. Desde su aparición en Alemania se han vendido unos 300 millones de ejemplares. Hasta el momento se han publicado 1700 títulos en 200 series. El precio de un Pixi-Buch era de 0,50 marcos alemanes. Hoy, cincuenta años después, un Pixi-Buch cuesta 0,99 €. Consultado en diciembre 2014: <http://www.carlsen.de/kinderbuecher/marken/pixi/pixi-buecher>.

centra en la construcción de refugios –por los cerditos– y la demolición de dos de ellos –por el lobo–. Las otras dos páginas del libro incorporan otros mecanismos de interacción: el lector puede hojear una revista sobre materiales de construcción que lee uno de los cerditos y que está encolada por su cubierta posterior en la superficie de la página; y puede estirar y mover la figura troquelada del lobo del interior de la chimenea.



forma || La forma es la apariencia externa de una cosa, el conjunto de líneas y superficies que determinan su contorno. La forma permite captar la singularidad de las cosas en su aspecto externo. ¶ En *El globito rojo* Iela MARI (2006 [1967]) podemos constatar cómo unas mínimas intervenciones gráficas pueden transformar las formas. Una bola de chicle se convierte en globo, éste se torna manzana y la fruta se vuelve mariposa, que a su vez pasa a ser una flor que se transfigurará finalmente en un paraguas. Una historia de temática puramente gráfica que centra su atención en las múltiples posibilidades de metamorfosis que solo son posibles en el mundo de la representación gráfica.



luminosidad || Este concepto hace referencia a la cantidad de luz que refleja un color, aludiendo a los términos de claro y oscuro. El máximo contraste se crea entre el blanco y el negro. ¶ *Prédateurs*, de Antoine GUILLOPPÉ (2007), es una narración simple pero muy emocionante: una lechuza y un gato se disponen a cazar un ratón. La combinación de planos, un montaje muy cinematográfico y el juego de positivos y negativos de las ilustraciones pluma aportan gran dramatismo a la historia. La aplicación del negro no se realiza con efectos naturalistas, por lo que, aunque sea de noche, el cielo puede ser completamente negro o blanco dependiendo del interés del autor por resaltar los diferentes elementos. De esta manera se consiguen efectos tan sorprendentes como el de esta doble página en que la yerba de la parte izquierda es negra y, aún tratándose del mismo instante, en la zona derecha ésta es completamente blanca.



color || En la realidad iluminada podemos apreciar diferentes tonos o matices cromáticos dependiendo de los distintos efectos que producen sobre la retina la luz de diferente longitud de onda reflejada de los objetos. El ilustrador puede jugar con las combinaciones armónicas o contrastadas, los efectos de percepción físicos y psicológicos, y con los valores simbólicos de los colores. ¶ En *Día de pesca*, de Laurent MOREAU (2011 [2008]), se han usado manchas de color para señalar algunos de los elementos relevantes. Y, en ocasiones para intensificar las emociones de los personajes. ¶ El álbum casi-sin-palabras *El hombre de la flor*, de Markus LUDY (2006 [2005]), usa el color de forma narrativa y simbólica. A un barrio gris llega el hombre de la flor, el único personaje con color. Lentamente, su influencia llenará de alegría y color las calles y a sus habitantes.



¶ El álbum casi-sin-palabras (ii) *Invisible*, de Katja KAMM (2007 [2002]), basa su esencia narrativa en el color. El libro presenta diferentes situaciones cómicas resultado de la invisibilidad o visibilidad de las figuras que se confunden o contrastan con el color del fondo. Un catálogo de gags, sorpresas, accidentes y hasta un *streptase* integral conforman este libro nacido a partir de un divertimento visual cromático. En la oscuridad de la noche un ciclista choca contra «algo» con hojas verdes (un árbol de tronco negro), una niña tropieza con «algo» atado a una correa (un perro que se confunde con el fondo de color mostaza). La editorial apunta al respecto que «*lo invisible no es lo que no está, sino lo que no ves y debes imaginar*».



textura || El aspecto perceptivo de una superficie puede experimentarse de manera visual o táctil. El lector se relaciona con el libro principalmente con los sentidos de la vista y del tacto. ¶ **Textura visual:** en las ilustraciones impresas, las texturas visuales se dan cuando la impresión reproduce la textura original de los objetos. Este es el caso de *Éléphants*, de SARA (2006). Las ilustraciones de este libro, que narra la historia de un pequeño elefante perdido en la selva y que es atacado por unos lobos, están realizadas con papeles desgarrados de diferentes texturas y unos mínimos trazos a lápiz. El papel utilizado para confeccionar los elefantes parece un aglomerado de paja y polvos con restos de otros papeles, proviene de Shangái y originalmente sirve para embalar las porcelanas. Para realizar los colmillos SARA ha escogido un papel blanco satinado. Ambos papeles recuerdan respectivamente la áspera rugosidad de la piel de los paquidermos y el frío marfil de los colmillos. Aunque no podamos palpar este *papier collé*, la exacta reproducción de sus texturas nos permite recordar estas sensaciones y al hacerlo la historia consigue realismo.



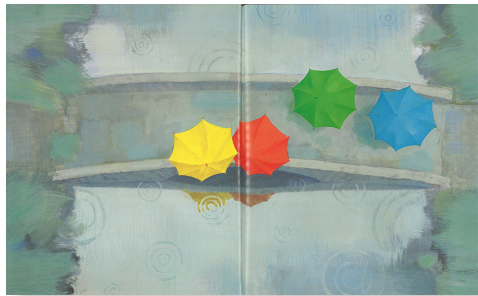
¶ **Textura táctil:** La textura, el grosor y cualidad del papel de cubierta y páginas interiores que se aprecian con el tacto aportan sensaciones que influyen en el mensaje del libro. ¶ Entre los pocos álbumes que se valen de diferentes materiales para potenciar la sensación perceptiva destacamos la serie de libros *I prelibri*, de Bruno MUNARI (2010 (2002) (1980)). En el dorso posterior del envase se describen como «*dodici piccoli libri di carta, di cartoncino, di cartone, di legno, di panno, di panno spugna, di friselina, di plastica trasparente; ognuno rilegato in modo diverso*». También puede leerse que el artista y diseñador italiano los ha realizado con el objetivo de que los preescolares «*cominciassero a familiarizzarsi con il libro come oggetto, a conoscerlo come strumento di cultura o di gioco poetico*». Y este primer conocimiento debería realizarse a través de estímulos sensoriales (táctil, visual, sonoro...).



• En relación a los elementos de relación:

RITMO	COMPOSICIÓN
-------	-------------

ritmo || Repetición modular de un elemento cuya función principal es cautivar la atención, atraer la mirada o dinamizar la superficie. ¶ Uno a uno, paraguas de distintos colores se van uniendo al paraguas protagonista de color amarillo en el recorrido que hacen unos niños para llegar a la escuela en un día de lluvia en *Le parapluie jaune*, de Ryu JAE-SOO (2008 [2007]). En este caso la unidad modular sería el paraguas. En cada página el número de los elementos y la composición varían. Podríamos decir que se trata de una danza. Evidencia de que las páginas del libro rezuman «ritmo» es el cd que se incluye. En él pueden escucharse trece piezas de música tocadas al piano, composiciones originales de Shin DONGIL creadas a partir de las ilustraciones del álbum.



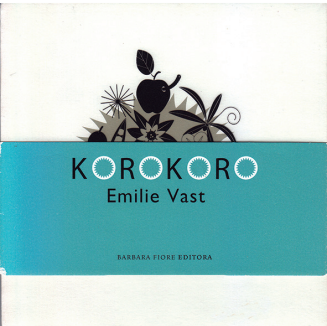
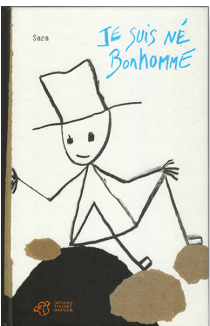
composición || La estructura o esquema visual de una imagen es resultado de formar un «todo» combinando ingredientes diversos. La composición de una imagen puede sintetizarse gracias a unos ejes estructurales implícitos que señalan la dirección y que evidencian conceptos como equilibrio, desequilibrio, simetría, asimetría, dinamismo, estatismo, estructura modular, etc. ¶ *Oeil pour oeil*, de Nicolas BIANCO-LEVRIN (2003), es un ejemplo perfecto de trabajo narrativo basado en un tratamiento compositivo. Éste es un libro doblemente simétrico: la compaginación de las dobles páginas son simétricas siendo el eje de simetría el pliegue central del libro y las ilustraciones están creadas «simétricamente» (gracias a la impresión de monotipos). La simetría es el punto de partida de una magnífica historia sobre el sinsentido de la violencia a través de la relación que se establece entre un lobo y su imagen reflejada en un espejo.



15 | TIPOGRAFÍA

La tipografía podría clasificarse según periodos históricos (humanística, romana, de transición...); el uso (texto de párrafo, titular...); la forma (*serif*, *sans serif*, caligráfica, fantasía...); la familia (superfina, fina, redonda, negrita, supernegra, extranegra; cursiva; estrecha, ancha...); la grafía (versal, versalita, minúscula); el tamaño; el color; etc. ¶ Y los bloques de textos podrían clasificarse según el interletraje, interlineado, alineación (bandera, centrada, justificada...); etc. ¶ El estilo de la letra, la familia tipográfica, el color, el tamaño, la composición del texto, su ubicación en la página, etc. pueden proporcionar información sobre el contenido de la obra o sobre el emisor, y también pueden ayudar a modular el discurso oral. ¶ En la ficha solo destacaremos aquellos casos en que la tipografía utilizada en el título del libro²⁴⁵ es expresiva²⁴⁶. ¶ He aquí algunos ejemplos:

La tipografía puede transmitir información sobre el protagonista. ¶ El título de *Trapo y Rata*, de Magdalena ARMSTRONG (2011), está compuesto con un tipo de letra original dibujado por la autora. Las letras están formadas por objetos ensamblados encontrados en el vertedero en el que transcurre la historia. El protagonista contempla esta «obra tipográfica». Después de leer el libro, podemos inferir que Trapo ha sido el «autor» de esta creación. ¶ En *Je suis né Bonhomme*, de SARA (2010), también se simula que ha sido el protagonista quien ha escrito el título de la cubierta anterior. Formulado en primera persona con una tipografía rotulada a mano con carboncillo azul, que es la misma técnica con la que está dibujado el hombrecillo. ¶ Las cuatro vocales del título *Korokoro*, de Emilie VAST (2009 [2007]), destacan por su forma y color. Parecen la vista cenital de un erizo o la castaña seccionada que aparece en la primera pala.



¶ La tipografía puede transmitir información sobre algún objeto relevante o sobre el tema de la obra. ¶ La letra «g» del título de *La laisse rouge*, de SARA (2005), tiene la forma de una correa y es de color rojo. De este modo se remarca el papel protagonista que tiene este objeto en el libro. ¶ Las diferentes ediciones de los países que han traducido *La vague*, de Suzy LEE (2008), han mantenido la tipografía manuscrita del original. El trazo caligráfico es ágil, dinámico y azul como las olas del mar. ¶ En *Oeil pour oeil*, de Nicolas BIANCO-LEVRIN (2003), el menor tamaño del conector «pour» refuerza la idea de que la obra trata de una relación especular.

245 Una posible ampliación del estudio conllevaría analizar los textos narrativos de los álbumes casi-sin-palabras. Entonces, podrían considerarse todas las categorías tipográficas que hemos listado previamente.

246 Roman GUBERN (1981:143 [1972]) dice de la tipografía en cómic: «las letras con trazo tembloroso para el personaje que padece de frío o de trazo grueso y enérgico para el hombre airado son de algún modo una traducción gráfica y de gran eficacia comunicativa de los matices fonéticos y psicológicos del mensaje. No hay que olvidar que las letras y las palabras escritas son signos dotados de valor gráfico (además de significativo) (...) el texto tiene un importante valor gráfico como elemento del pictograma que no se limita a lo ornamental, sino también al funcionalismo expresivo, y el lettering no es (o no debiera ser) una mera cuestión de estética, entendida en su vieja acepción formalista, sino que debiera enfocarse como solución lingüística de los problemas planteados por la integración de signos icónicos y literarios». ¶ Lewis TRONDHEIM y Santiago GARCÍA (2009:12 [2006]) añaden que: «cada personaje puede tener un tipo personalizado». «Y cuando hay que dar mucha información, se pueden usar letras más gruesas para hacer resaltar algunas palabras. Así, da menos miedo leer el gris óptico del texto del fondo».



¶ Las combinaciones de color entre algunas de las letras del título y el color de fondo de la cubierta y portada del álbum casi-sin-palabras (ii) *Invisible*, de Katja KAMM (2007 [2002]), ocultando y mostrando algunas letras son la síntesis perfecta del contenido del libro. La obra se basa en presentar diferentes situaciones cómicas resultado de la invisibilidad o visibilidad de las figuras que se confunden o contrastan con el color del fondo.



¶ Además del título, la edición inglesa de *Loup noir*, de Antoine GUILLOPPÉ (2004), *One Scary Night* (2005 [2004]), también ha sufrido un cambio importante en la tipografía. En la edición norteamericana la editorial ha optado por una tipografía gótica con perfiles desgastados. Cuando hemos preguntado a los lectores cuál era la imagen más inquietante, hemos encontrado diversidad de opinión. Hay quien opina que la versión original es más amenazadora porque el texto deja espacio a la cara del lobo que no vemos por confundirse con la negra noche. Hay quien opina que la tipografía de la segunda cubierta es más «terrorífica», pero los ojos dorados del lobo no acaban de entenderse bien y se confunden con plumas.



16 | INTERICONICIDAD

Entendemos por intericonicidad el proceso de creación de una imagen a partir de la apelación, adopción o transformación de otra imagen. ¶ Acogiéndonos a la terminología *genettiana*, podría decirse que la intericonicidad sería un tipo de intertextualidad. La intertextualidad es una variante de hipertextualidad. La hipertextualidad se da cuando un texto (hipotexto) se halla en otro texto (hipertexto), en forma de transformación o imitación y en cualquier tipo de relación (excepto la de comentario). Hablamos de intertextualidad cuando se hace una alusión concreta a una obra anterior, una traslación en forma de cita, homenaje, referencia, etc. (GENETTE, 1989 [1982]). ¶ La intericonicidad sería el equivalente a la intertextualidad pero con formas icónicas. Siguiendo con esa traslación, el hipotexto u obra original se denominaría hipoimagen, y el hipertexto u obra final sería la hiperimagen. Es importante remarcar que en las imágenes intericónicas «*el significado no reside únicamente en un texto dado, sino en sus relaciones con otros textos o formas culturales*» (SALISBURY y STYLES, 2012:189 [2012]). ¶ He aquí el cuadro resumen de este apartado:

autor de la hipoimagen y naturaleza	amplitud de la hipoimagen	rescate
INTRAICONICIDAD EXTRAICONICIDAD OBJETO BIDIMENSIONAL ILUSTRACIÓN DISEÑO GRÁFICO OBRA DE ARTE TRIDIMENSIONAL DISEÑO INDUSTRIAL OBRA DE ARTE ARQUITECTURA SUJETO PERSONA CÉLEBRE PERSONAJE DE FICCIÓN CINEMATOGRAFICO LITERARIO	OBRA COMPLETA FRAGMENTO ELEMENTO DESCONTEXTUALIZADO COMPOSICIÓN	CALCO EVOCACIÓN

• En referencia al autor de la hipoimagen y naturaleza:

INTRAICONICIDAD	EXTRAICONICIDAD
	OBJETO BIDIMENSIONAL ILUSTRACIÓN DISEÑO GRÁFICO OBRA DE ARTE TRIDIMENSIONAL DISEÑO INDUSTRIAL OBRA DE ARTE ARQUITECTURA SUJETO PERSONA CÉLEBRE PERSONAJE DE FICCIÓN CINEMATOGRAFICO LITERARIO

intraiconicidad ¶ Hipoimagen e hiperimagen son del mismo ilustrador. Este término es una adaptación al ámbito icónico del término intratextualidad (relación de un texto con otros escritos por el mismo autor). ¶ En la intraiconicidad el autor hace una referencia gráfica a otras obras suyas, marcas que solo los lectores bien conocedores del trabajo del ilustrador pueden identificar. Podría decirse que son guiños del autor a sus admiradores

más fieles. ¶ En *Rainstorm*, de Barbara LEHMAN (2007), el niño protagonista encuentra un baúl con unas escaleras que lo llevarán a una pequeña isla. Las etiquetas pegadas en uno de los lados del baúl hacen alusión a otros libros sin-palabras de la autora, narraciones que cuentan otros viajes extraordinarios de niños que entran en otros mundos. En una de las etiquetas se aprecia la torre de uno de los laberintos en los que entra el protagonista de *Museum Trip* (2006); en otra puede verse la cubierta de *The Red Book* (2004); en otra, el tren de *Trainstop* (2008); y en la última, el faro al que irá a parar el niño cuando entre en el baúl, una imagen que, en este caso, funcionaría a modo de anticipo.



extraiconicidad ¶ La hipoimagen pertenece a otro ilustrador, artista, diseñador, publicista, cineasta... Este término es una adaptación del término extratextualidad (relación de un texto con otros textos no escritos por el autor). ¶ Beatriz HOSTER y M^a José LOBATO (2011:114) manifiestan que «en su proyección como vehículos portadores de significado, las ilustraciones podrían clasificarse en función de los referentes culturales aludidos», por lo que distinguen las siguientes categorías:

HISTORIA DEL ARTE	REFERENTES CINEMATOGRAFICOS Y DEL ESPECTÁCULO	PERSONAJES DE LA CULTURA O CIENCIA	SÍMBOLOS SOCIOCULTURALES HISTÓRICOS
PEQUEÑOS REFERENTES ICÓNICOS	PERSONAJES U OBJETOS ARTÍSTICOS DEL IMAGIARIO COLECTIVO Y DE LOS CUENTOS FOLKLÓRICOS		ILUSTRACIONES DE OTROS ARTISTAS

—En referencia a la naturaleza de la hipoimagen nosotros distinguimos:

OBJETO	SUJETO
BIDIMENSIONAL ILUSTRACIÓN DISEÑO GRÁFICO OBRA DE ARTE TRIDIMENSIONAL DISEÑO INDUSTRIAL OBRA DE ARTE ARQUITECTURA	PERSONA CÉLEBRE PERSONAJE DE FICCIÓN CINEMATOGRAFICO LITERARIO

• En referencia a la dimensionalidad del objeto:

BIDIMENSIONAL	TRIDIMENSIONAL
ILUSTRACIÓN DISEÑO GRÁFICO OBRA DE ARTE	DISEÑO INDUSTRIAL OBRA DE ARTE ARQUITECTURA

• En referencia al tipo de objeto bidimensional:

ILUSTRACIÓN	DISEÑO GRÁFICO	OBRA DE ARTE
-------------	----------------	--------------

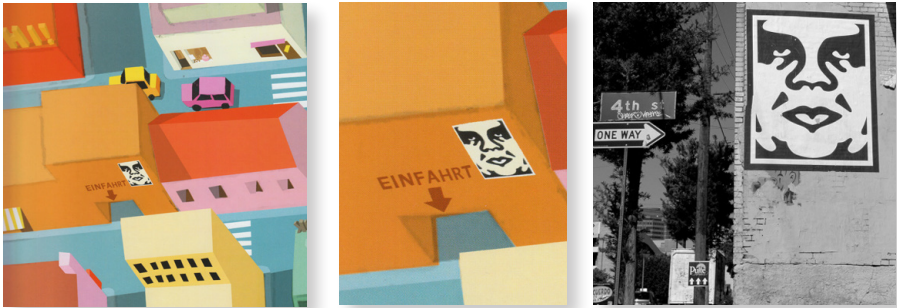
ilustración ¶ Cubiertas o páginas interiores de otros libros ilustrados o álbumes. ¶ En la desordenada habitación de la protagonista del álbum casi-sin-palabras *El extraordinario viaje de Prudence*, de Charlotte GASTAUT (2011 [2010]), hay dibujos tirados por el suelo. Entre los que ha realizado Prudence, encontramos otras ilustraciones de la autora (intericonicidad intraicónica), como las cubiertas de *Petite Lili dans son grand lit*, con texto de Sylvie POILLEVÉ (2011) y la de *Le grand voyage d’Ulysse*, con texto de Françoise RACHMUHL (2009); o de otros ilustradores (intericonicidad extraicónica), como la cubierta del libro *La croûte*, de Charlotte MOUNDLIC y Olivier TALLEC (2009).



diseño gráfico ¶ Carteles, marcas, etiquetas, u otros productos gráficos creados por diseñadores gráficos. ¶ En el álbum casi-sin-palabras (ii) *El viatge d’Anno III*, de Mitsumasa ANNO (1982 [1981]), la bandera de la ilustración de la cubierta ya nos indica en que lugar transcurre el trayecto. En este caso se trata de un viaje por las tierras de la Gran Bretaña. En este mismo libro, pasea por la campaña el personaje de la marca de whisky escocés Johny WALKER.



obra de arte²⁴⁷ || Dibujos, grabados, pinturas, fotografías u otros objetos bidimensionales realizados por artistas. ¶ En el álbum casi-sin-palabras *Zoom den Hut*²⁴⁸, de Kristin ROSKIFTE (2006 [2003]), puede identificarse uno de los famosos carteles del artista urbano OBEY (seudónimo de Shepard FAIREY). Se trata de una imagen en pluma del luchador televisivo André The GIANT que este artista estadounidense pega en las paredes de la ciudad.



• En referencia al objeto tridimensional:

DISEÑO INDUSTRIAL	OBRA DE ARTE	ARQUITECTURA
-------------------	--------------	--------------

diseño industrial || Objetos de todo tipo, ya sean aparatos electrónicos, juguetes, automóviles, muebles..., creados por diseñadores conocidos. ¶ En el álbum casi-sin-palabras *Unser Haus!*²⁴⁹, de Antje VON STEMM (2005), reconocemos el sillón «Egg», de Arne JACOBSEN (1958), y la lámpara de pie «Arco», de Achille CASTIGLIONI (1962). El mobiliario y la decoración escogidos por la ilustradora nos dan una excelente información sobre el nivel socioeconómico y cultural de la joven pareja de diseñadores que habita ese piso.



obra de arte || Esculturas e instalaciones artísticas. ¶ En el álbum casi-sin-palabras (ii) *Le colis rouge*, de Clotilde PERRIN (2007), aparece entre otros elementos artísticos, el ensamblaje «Rueda de bicicleta» (1913), el primer *ready-made* del dadaísta Marcel DUCHAMP.

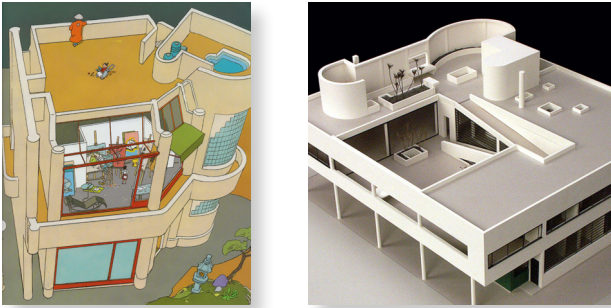
247 Beatriz HOSTER y María José LOBATO (2011:115-116) presentan seis categorías atendiendo al modo de aparición de la obra de arte: 1 Copia literal que se inserta como elemento de una ilustración; 2 Copia fiel en la que se manipulan los rasgos de los personajes, o bien se produce sustitución u omisión, para transformar su significado, integrándola como elemento en una ilustración; 3 Copia literal de algunos elementos de varias obras para insertarlos en la ilustración final; 4 Evocaciones de elementos de un autor dentro de la ilustración; 5 Copia literal de obras de arte dentro de una ilustración que a su vez proceden de otra obra; 6 Sustitución de parte de los elementos de una composición copiada con la inclusión de elementos copiados de otras obras resultando un «pastiche».

248 Traducción: «Zoom al sombrero».

249 Traducción: «¡Nuestra casa!».



arquitectura || Edificios y otras obras arquitectónicas. ¶ La forma del terrado del edificio del álbum casi-sin-palabras (ii) *Re-zoom*, de Istvan BANYAI (1999 [1995]), está inspirado en «La Villa Savoye» de LE CORBUSIER (1931).



• En referencia al sujeto:

PERSONAS CÉLEBRES	PERSONAJES DE FICCIÓN
	CINEMATOGRÁFICO LITERARIO

personas célebres || Artistas, científicos, músicos, políticos, u otros personajes famosos. ¶ En *El viatge d'Anno III*, de Mitumasa ANNO (1982 [1981]), el cuarteto musical THE BEATLES toca en la calle. ¶ En *OVNI*, de Lewis TRONDHEIM y Fabrice PARME (2006 [2006]), entre los muchos personajes conocidos que aparecen, también se encuentra Marco POLO. ¶ Entre los famosos que hay en *Le colis rouge*, de Clotilde PERRIN (2007), descubrimos al artista Henri MATISSE con una de sus herramientas de trabajo, las tijeras. ¶ Todos estos ejemplos pertenecen a álbumes casi-sin-palabras (ii).

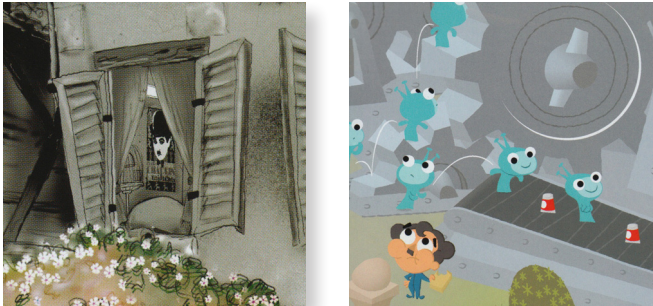


personajes de ficción || Personajes protagonistas de obras de ficción.

CINEMATOGRÁFICOS	LITERARIOS
------------------	------------

personajes cinematográficos || En una de las ventanas de una casa del barrio

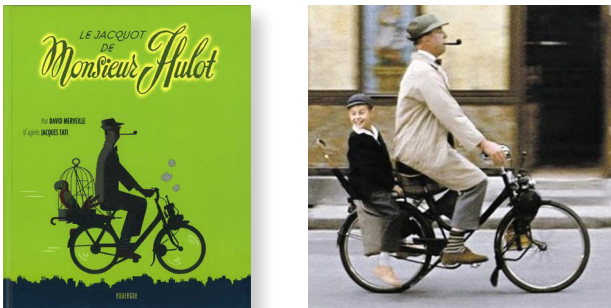
en el que transcurre la acción en el álbum casi-sin-palabras *El hombre de la flor*, de Markus LUDY (2006 [2005]), podemos ver un póster con la cara de CHARLOT, el personaje interpretado por Charles CHAPLIN. Éste también aparece en el álbum casi-sin-palabras (ii) *OVNI*, de Lewis TRONDHEIM y Fabrice PARME (2006 [2006]). La fábrica que hay junto a él nos ayuda a identificar el film *Tiempos modernos* (1936). En ambos casos se trata de un claro homenaje a uno de los iconos de la era del cine mudo.



¶ Los personajes pueden ser dibujos animados. ¶ En dos de los pisos del álbum casi-sin-palabras *Unser Haus!*²⁵⁰, de Antje VON STEMM (2005), hay dos ratones famosos del cine de animación: MICKEY MOUSE está en la pantalla de un televisor, y en una bolsa de papel podemos ver el ratón del programa televisivo *Die Sendung mit der Maus*²⁵¹, personaje archiconocido en los países de lengua alemana. ¶ En el álbum casi-sin-palabras (ii) *Re-Zoom*, de Istvan BANYAI (1999 [1995]), FELIX THE CAT, personaje de animación de la era del cine mudo, está estampado en la espalda de la camiseta de uno de los personajes.

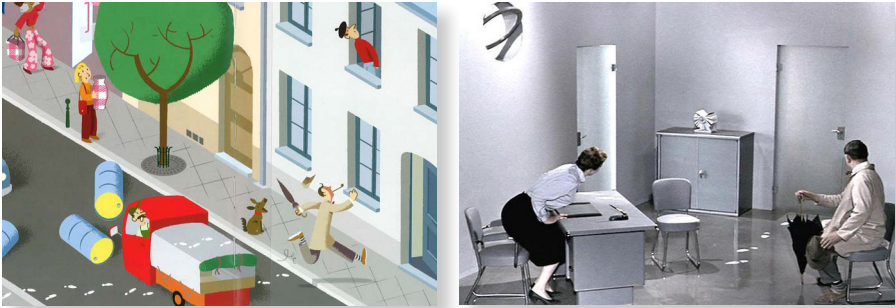


¶ El álbum casi-sin-palabras *Le Jacquot de Monsieur Hulot*, de David MERVEILLE (2005), es una recreación que homenajea la filmografía de Jacques TATI, especialmente el film *Mon Oncle* (1958). En todas sus páginas podemos identificar personajes, escenarios y situaciones muy similares a la obra original.

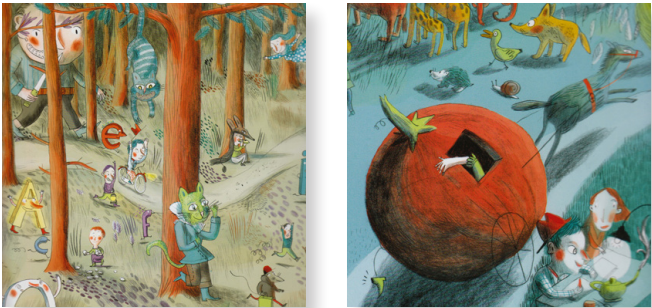


250 Traducción: «¡Nuestra casa!».

251 Traducción: «El programa con el ratón».



personajes literarios ¶ En el álbum casi-sin-palabras (ii) *Le colis rouge*, de Clotilde PERRIN (2007), descubrimos al gato de *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis CARROLL (1865), y al Gato con botas y a la Cenicienta, protagonistas de dos de los cuentos recopilados por Charles PERRAULT.

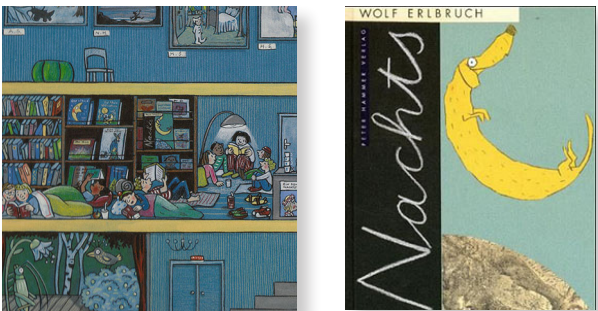


• En referencia a la amplitud de la hipoimagen:

– Adoptaremos las categorías que presentan Beatriz HOSTER y Ma José LOBATO (2012:69-71), cuando toman «como base la relación de proporción entre la ilustración y el referente cultural»:

OBRA COMPLETA	FRAGMENTO	ELEMENTO DESCONTEXTUALIZADO	COMPOSICIÓN
---------------	-----------	-----------------------------	-------------

obra completa ¶ Rescate íntegro de la hipoimagen. ¶ Entre los libros sobre la noche que aparecen en la biblioteca del centro cultural del álbum casi-sin-palabras (ii) *Rotraut Susanne Berners Nacht-Wimmelbuch*²⁵², de Rotraut Susanne BERNER (2008), puede distinguirse *Nachts*²⁵³, de Wolf ERLBRUCH (1999).

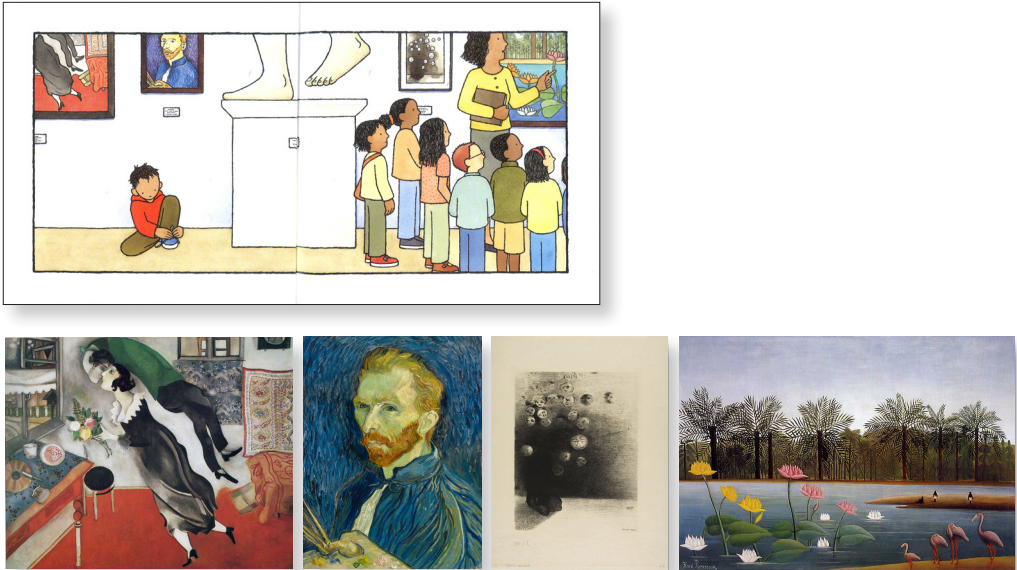


fragmento ¶ Rescate parcial de la hipoimagen. ¶ El encuadre de esta doble página del álbum casi-sin-palabras (ii) *Museum Trip*, de Barbara LEHMAN (2006), solo permite ver la parte inferior de las siguientes pinturas: «El cumpleaños» de Marc CHAGALL (1915), uno

252 Traducción: «El álbum coral de la noche de Rotraud Susanne Berner».

253 Traducción: «Noches».

de los autorretratos de Vincent VAN GOGH (1889); «*N'y a-t-il pas un monde invisible?*» del pintor simbolista Odilon REDON (1887); y «Los flamencos» de Henri ROSSEAU (1907). Esta es una sala muy particular de un museo muy personal en el que tienen cabida las obras que gustan a la ilustradora²⁵⁴.



elemento descontextualizado || Utilización de elementos sueltos de la hipoimagen. ¶ En el álbum casi-sin-palabras (ii) *Le colis rouge*, de Clotilde PERRIN (2007), pueden identificarse fragmentos de la obra «*Carnival of Harlequin*», de Joan MIRÓ (1924-1925); y de «*La Gerbe*», de Henri MATISSE (1952), que han sido extraídos de su fondo original.

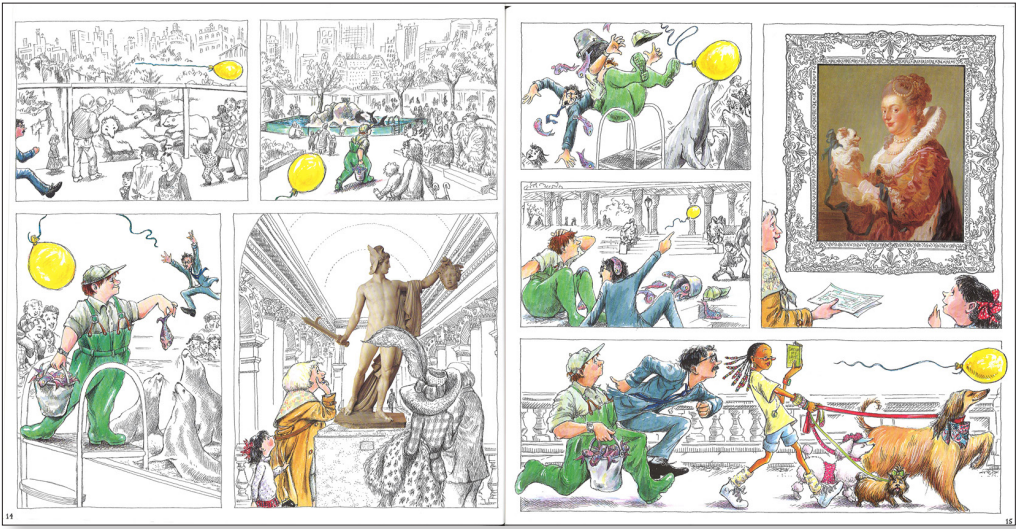


254 La autora lista las obras de arte homenajeadas en su página web: pág. 11: «*Elephant*» de John B. FLANNAGAN (1929-1930); «*Red Ballon*» de Paul KLEE (1922); «*Beatrice*» de Odilon REDON (1885); «*Two Forms*» de Henry MOORE (1936); «*The Postman Roulin*» de Vincent VAN GOGH (1888); «*Painting Fratellini*» de Joan MIRÓ (1927); «*The Goldfish*» de Paul KLEE (1925); «*Lobster Trap and Fish Tail*» de Alexander CALDER (1939); «*Gui*» de Alexander CALDER (1976); «*Seated Harlequin*» de Pablo PICASSO (1923); «*Childhood*» de Isamu NOGUCHI (1970); «Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga» de Francisco de GOYA (1787); «*Large Walking Box*» de Isamu NOGUCHI (1952); «*Carnival Evening*» de Henri ROUSSEAU (1986); «*Thorn Puller*» (aprox. 50 a.C.); pág. 12: «*Octopus Vase*» (aprox. 1500 a.C.); el pie de una estatua griega «*Charioteer*» (aprox. 470 a.C.); «*She Wolf*» (aprox. 500 a.C.); pág. 37: «*The Poetess*» de Joan MIRÓ (1940); «*Head*» de Henry MOORE (1937); pág. 38-39 «*Twittering Machine*» de Paul KLEE (1922); «*Legend of the Nile*» de Paul KLEE (1937); «*Two Girls Reading*» de Pablo PICASSO (1937); «*The Gold of the Azure*» de Joan MIRÓ (1967). Consultado en abril 2013: <http://www.barbaralehmanbooks.com/barbaralehmanbooks.com/books.html>

composición || Uso de la estructura compositiva de la hipoimagen. ¶ La escena en la que una niña rubia, un conejo y un hombre elegantemente vestido con sombrero de chistera toman el té sentados a la mesa en un jardín en *The night book*, de Yae HAGA (2001), podría leerse como un homenaje a *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis CARROLL (1865).



¶ Un fantástico ejemplo de este recurso lo tenemos en el cómic²⁵⁵ *You Can't Take a Ballon Into the Metropolitan Museum*, de Jacqueline PREISS WEITZMAN y Robin PREISS GLASSER (2000 (1998)). Este cómic explica dos historias paralelas: por una parte la visita de una niña con su abuela al Museo Metropolitano de Nueva York y, por otra parte, los intentos del portero del museo que intenta desesperadamente recuperar el globo amarillo de la niña y que ha prometido vigilar porque, como bien reza el título: «*No está permitido entrar al Museo Metropolitano con un globo*». En su periplo por las calles de la ciudad, el lector puede comprobar cómo las escenas urbanas «imitan» las obras que admiran abuela y niña. En este ejemplo vemos el parecido entre el cuidador de focas y la estatua de «Perseo con la cabeza de Medusa» de Antonio CANOVA (1804-1806), y una versión moderna de los adornos de una chica que pasea su perro con las joyas que luce una mujer en «El retrato de una mujer con un perro» de Jean Honoré FRAGONARD (1769).



• En referencia al procedimiento de rescate de la hipoimagen:

–Según «*el grado de fidelidad guardada respecto al referente cultural*» Beatriz HOSTER y M^a José LOBATO (2012:69-71) distinguen dos tipos de hiperimagen:

CALCO	EVOCACIÓN
-------	-----------

255 Usamos este libro a pesar de ser un cómic porque el ejemplo es sumamente ilustrativo.

calco || La hiperimagen es más o menos fiel a la hipoimagen. Puede tratarse de una reproducción (como ya hemos visto en el ejemplo anterior, el cómic *You Can't Take a Ballon Into the Metropolitan Museum*, de Jacqueline PREISS WEITZMAN y Robin PREISS GLASSER (2000 (1998))), o ser una copia realizada por el ilustrador con su estilo gráfico. ¶ Entre las muchas imágenes intericónicas que pueden encontrarse en los libros de la serie de viajes de Mitsumasa ANNO, destacamos aquí la apelación intraicónica a *Anno's Animals* (1979 [1977]). Entre la arboleda de *El viatge d'Anno IV* (1983 [1982]) el autor ha camuflado un animal tal y como lo hizo cinco años atrás en el libro-juego. Se trata de un «calco» muy fiel a la hipoimagen porque ambas imágenes están creadas por el mismo autor.



evocación || Reelaboración de la hipoimagen. ¶ Beatriz HOSTER y M^a José LOBATO (2012:72-75) identifican cinco²⁵⁶ tipos:

SINTETIZACIÓN	ELIMINACIÓN PARCIAL	DEFORMACIÓN	SUSTITUCIÓN	FUSIÓN
---------------	---------------------	-------------	-------------	--------

¶ En el álbum casi-sin-palabras (ii) *Le colis rouge*, de Clotilde PERRIN (2007), la ilustradora ha simplificado la escultura «*Halebardier*», de Alexander CALDER (1971), eliminando algunas de sus partes y ha añadido piernas a Mona Lisa, el famoso retrato «La Gioconda», de Leonardo DA VINCI (1503-1519).



256 1 SINTETIZACIÓN por reducción de detalles; 2 ELIMINACIÓN PARCIAL de elementos de la composición; 3 DEFORMACIÓN de rasgos; 4 SUSTITUCIÓN simple de elementos de la composición; 5 FUSIÓN de hipotextos.

3.2.4 | VÍAS COMUNICATIVAS

Al ser el álbum un vehículo comunicativo, cabe preguntarnos por los efectos que puede despertar y causar un álbum sin-palabras en el lector. Estudiar las funciones del lenguaje, en general, y de los textos literarios, en particular, ha sido de interés para lingüistas que han propuesto diversas clasificaciones.

–Karl BÜHLER (1934) distingue tres²⁵⁷ funciones del lenguaje:

REPRESENTACIÓN	EXPRESIÓN	APELACIÓN
----------------	-----------	-----------

–Roman JAKOBSON, en su teoría de la información (1958), caracteriza seis²⁵⁸ funciones relacionadas con los llamados «factores de la comunicación»:

EMOTIVA o EXPRESIVA [emisor]	APELATIVA o CONATIVA [receptor]	REFERENCIAL o REPRESENTATIVA [referente]	FÁTICA [canal]	POÉTICA o ESTÉTICA [mensaje]	METALINGÜÍSTICA [código]
--------------------------------------	---	--	---------------------	--------------------------------------	-------------------------------

–Cuatro son las categorías fundamentales que desglosa Paul HERNADI (1972:7 en ALTMAN, 2000:123 [1999]) al describir las aproximaciones críticas al género en referencia al núcleo de interés:

EXPRESIVA [autor]	MIMÉTICA [mundo evocado]	PRAGMÁTICA [lector]	ESTRUCTURAL [medio verbal]
------------------------	-------------------------------	--------------------------	---------------------------------

–Michael A. HALLIDAY (1979 [1975]) identifica tres²⁵⁹ funciones del lenguaje:

IDEATIVA	INTERPERSONAL	TEXTUAL
----------	---------------	---------

–En cómic, Scott McCLOUD (2007:229-239 [2006]) identifica cuatro²⁶⁰ «tribus de dibujantes» según los objetivos y valores en que cimentan sus trabajos:

CLASICISTAS	ANIMISTAS	FORMALISTAS	ICONOCLASTAS
-------------	-----------	-------------	--------------

Según McCLOUD (ibíd.:233-235) estas cuatro «tribus» corresponden básicamente a las cuatro funciones del pensamiento humano propuestas por Carl JUNG:

SENSACIÓN	INTUICIÓN	PENSAMIENTO	SENTIMIENTO
-----------	-----------	-------------	-------------

257 1 REPRESENTACIÓN: referencia al mundo externo. 2 EXPRESIÓN: referencia al mundo interno del emisor. 3 APELACIÓN: referencia al receptor.

258 1 EMOTIVA o EXPRESIVA: incide en el emisor y su intención es exteriorizar sus sentimientos, estados de ánimo, deseos... 2 APELATIVA o CONATIVA: pretende que el receptor actúe. 3 REFERENCIAL o REPRESENTATIVA: incide en los hechos, las cosas, las ideas y su intención es informar objetivamente, dar a conocer el referente. 4 FÁTICA: incide en el canal de comunicación y su intención es abrirlo, mantenerlo o cerrarlo. 5 POÉTICA o ESTÉTICA: incide en el mensaje y su intención es estética. 6 METALINGÜÍSTICA: incide en el lenguaje y su intención es compartir mejor el código.

259 1 IDEATIVA: el lenguaje como reflexión que puede tener un componente experiencial o un componente lógico. 2 INTERPERSONAL: el lenguaje como acción. 3 TEXTUAL: el lenguaje como textura, en relación con el medio.

260 1 CLASICISTAS: autores que sienten devoción por la belleza, el oficio y una tradición de excelencia y maestría. 2 ANIMISTAS: que tienen preferencia por el contenido de una obra, poniendo el oficio al servicio de su tema, y cuya voluntad es la de contar historia tan fluidas que el narrador de la historia se disuelva en la narración. 3 FORMALISTAS: su interés es el cómic mismo, pretenden comprenderlo y experimentar con él para averiguar las posibilidades de este medio, por lo que permiten que el oficio y la historia ocupen un plano secundario en la búsqueda de nuevas ideas que pudieran mejorar e innovar el cómic. 4: ICONOCLASTAS: deseo de sinceridad, autenticidad y conexión con la vida real, y el convencimiento de que el artista debe permanecer fiel a sí mismo.

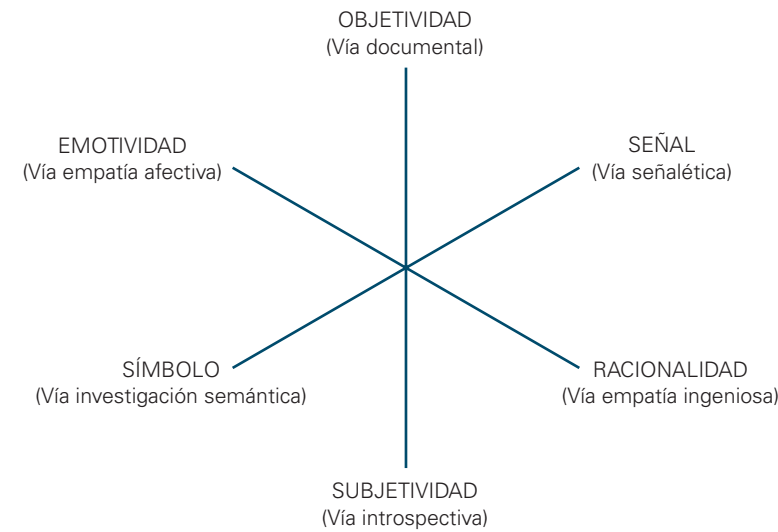
Aunque comenta que no hay fronteras entre estos ideales, puntualiza que, cuando un dibujante de cómic muestra atracción hacia dos de ellos, normalmente es hacia alguna de estas parejas adyacentes:

CLASICISTA ANIMISTA (oficio y narrativa)	FORMALISTA ICONOCLASTA (dar la vuelta)	CLASICISTA FORMALISTA (el arte por el arte)	ANIMISTA ICONOCLASTA (el arte a través de la lente de la vida)
--	--	---	--

—Teresa DURAN (1993:205-210) identifica²⁶¹ seis vías comunicativas que tiene ante sí un ilustrador en el momento de enfrentarse a un texto, un proyecto o una idea. Se trata de un «*abanico de posibilidades que tiene el ilustrador para llegar al niño/a*». Aunque la autora las presenta separadamente, puntualiza que en la realidad la distinción entre ellas no es tan clara y que son muchas las imbricaciones posibles entre una y otra. En su tesis doctoral DURAN (2001:124-137) bautizó estos seis «*puentes o ejes de comunicación entre el emisor (ilustrador) y el receptor (lector)*»:

DOCUMENTAL (objectivitat)	INTROSPECTIVA (subjectivitat)	EMPATIA AFECTIVA (emotivitat)	EMPATIA ENGINYOSA (racionalitat)	SENYALÈTICA (senyal)	RECERCA SEMÀNTICA (símbol)
------------------------------	----------------------------------	-------------------------------------	--	-------------------------	----------------------------------

Reproducimos aquí el esquema en que se presentaron gráficamente y que permite apreciar su disposición en los extremos de tres ejes.



—En este estudio aplicamos la propuesta de DURAN (ibíd.) introduciendo algunas modificaciones²⁶². La primera de ellas es reducir las vías de seis a cuatro como se muestra en el siguiente esquema:

DOCUMENTAL	→	DOCUMENTAL
INTROSPECTIVA	→	INTROSPECTIVA
EMOTIVA	→	EMOTIVA
INGENIOSA	→	FORMAL
SEÑALÉTICA	→	
INVESTIGACIÓN SEMÁNTICA	→	

261 Presentadas por primera vez en 1993 en el marco del *II Simposi Internacional Catalònia d’Il·lustració*.

262 Estas modificaciones son resultado de las conversaciones con participantes en diferentes talleres y cursos impartidos en los últimos años, cuando intentábamos resolver las dudas que nos surgían al aplicar esta clasificación a los álbumes sin-palabras, especialmente en la asignatura «Álbum ilustrado: significación de la narrativa gráfica» del *Máster Oficial Educación Interdisciplinaria de las Artes* de la Universidad de Barcelona.

Las tres primeras vías respetan el nombre original. La cuarta, la vía formal, toma prestado el nombre de la propuesta de McCLOUD (ibíd.) y engloba el resto de vías de DURAN (ibíd.) que hemos fusionado. Hemos interpretado que las obras que se enmarcan en la vía ingeniosa y apelan a las capacidades inteligentes del lector proponiéndole retos intelectuales (DURAN, 2001:131) lo hacen a partir de la experimentación formal. Entendemos que en la vía señalética el autor experimenta formalmente cuando utiliza con propósitos narrativos estrategias gráficas que son las propias del ámbito del diseño gráfico y la señalización. Y la vía de la investigación semántica se basa esencialmente en experimentaciones con el lenguaje y la sintaxis visuales. ¶ La reducción a cuatro vías se fundamenta en la versión simplificada de los factores de la comunicación:

EMISOR [autor del guión e ilustraciones]	REFERENTE [real o imaginario]	RECEPTOR [lector]	MEDIO [álbum sin-palabras]
INSTROSPECTIVA	DOCUMENTAL	EMOTIVA	FORMAL
EMISOR ilustrador/a	REFERENTE real o imaginario	RECEPTOR lector/a	MEDIO álbum

A continuación definimos cada una de estas vías. Para facilitar su mejor comprensión hemos querido diferenciar la intención comunicativa en referencia a la forma y al contenido, por lo que las ejemplificamos separando estos dos aspectos. ¶ Excepto en una ocasión, todos los álbumes que hemos escogido para ilustrar el primer aspecto son adaptaciones o recreaciones. De este modo enfatizamos que el mensaje puede ser «el mismo», pero la manera de abordarlo puede diferir. ¶ Antes de presentar las vías individualmente nos gustaría recordar que una obra puede compartir más de una «etiqueta» puesto que no se trata de categorías excluyentes.

V1 | VÍA INTROSPECTIVA

Vía centrada en el emisor. El autor focaliza su atención en cómo ve la realidad a partir de su intrínseca poética visual informando sobre su universo interno. ¶ Según Teresa DURAN (2007a:95) esta vía es la que más se acerca al mito del arte, en cuanto que comporta elementos de «*originalitat, individualitat i egotisme*» y añade que el riesgo de incomunicación es muy alto, pero si ambas subjetividades (la del emisor y del receptor) concuerdan, el «*lligam que s'establirà serà d'una importantíssima empatia*».

forma introspectiva ¶ Los dibujos que Yukari MIYAGI realizó para *Rabbit and Turtle*, adaptación de Waasaburo ISHIWARA y Kazue DAIKOKU (2007 (2005)) de la fábula *La liebre y la Tortuga* de ESOPO, podrían enmarcarse en esta vía. Al tratarse de un álbum falso-sin-palabras (el texto íntegro de la fábula se encuentra en la última página), la autora ha usado esta oportunidad para ilustrar el texto con la «libertad» que solo tienen los «artistas» cuando no es necesario que se «ciñan» al texto. No en vano en los créditos se ha usado el término «*artwork*» para definir su trabajo. Sus ilustraciones son recreaciones del texto y no son necesariamente narrativas. El estilo gráfico de esta ilustradora japonesa es muy reconocible. Con rotulador fino de distintos colores dibuja siluetas y contornos, y rellena parcialmente algunas zonas con rotulador más grueso dejando visible el rastro de los trazos. La editorial Nieves lo define como «*almost child-like style*»²⁶³.

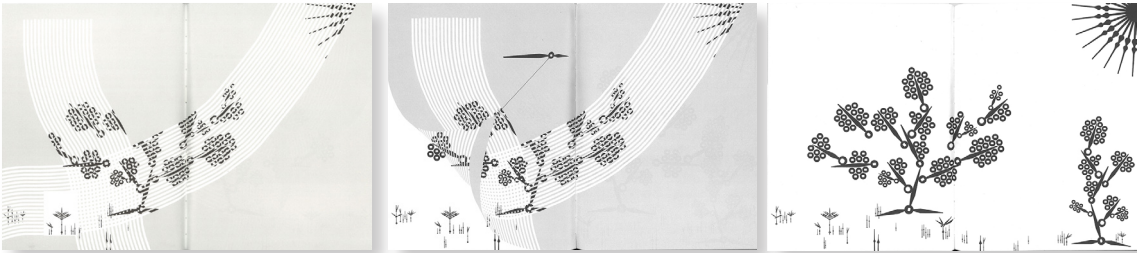


contenido introspectivo ¶ La autora de *Time flies*, Susana REISMAN (2009), incluye un *Artist's Statement* en su página *web* en donde señala que el tema principal de esta obra es el tiempo, entendido como una archi-estructura de la percepción y de la comprensión, que al cambiar ofrece nuevas alternativas²⁶⁴. La autora se aproxima al tema con un tratamiento propio de la visión personal de una artista contemporánea que, en este caso, utiliza la fotografía como medio de expresión y ofrece una narración abierta a la interpretación. Así lo advierte el jurado del *CJ Picture Book Festival* de Corea cuando en 2009 le otorgó un premio en la categoría *New*

²⁶³ Consultado en diciembre 2012: <http://www.nieves.ch/catalogue/yukari2.html>

²⁶⁴ «*Time Flies is a visual book that is thematically concerned with frameworks of perception and understanding—it is about seeing, reading and context. In it I want to bring awareness to these things and draw attention to the structures that surround us, that we grow to accept as given or that are invisible. ¶ I have chosen to use 'time' as the primary motif—time being an overarching structure that we live by. The clock-hands are animated in order to take us into a world of imagination, a realm where things shift and where play and experimentation abound. The numbers function as building blocks for a new world of patterns and structures where the slightest variation creates very different forms. ¶ In doing so, I want to emphasize that such structures, systems, languages, frameworks, etc. are all constructed entities and that while necessary to communication, they are susceptible to change, to shifting views, offering new possibilities, new alternatives... ¶ Essentially this book is metaphorically about the place of grey. It is about the place of ambiguity and complexity, neither black nor white but shades of grey*». Consultado en diciembre 2012: <http://www.susanareisman.com/time-flies-artist-statement.html>

*Publications*²⁶⁵. Esta obra recibió también una mención en la categoría *Opera Prima* de los *Bologna Ragazzi Awards* en 2010.

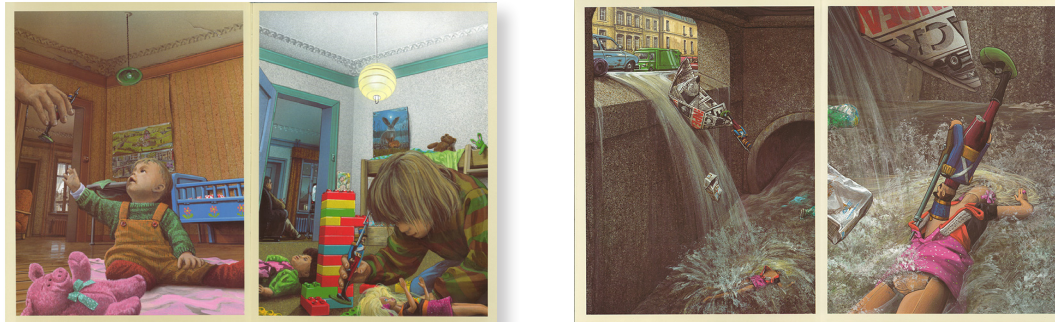


²⁶⁵ Según el jurado: «*A silent book with no words, using photographs of the hands and numbers of different watches to create a world where time stands still, to reconstruct another time, another place, and another perception of what is around us and what we take for granted. As time flies, this book invites us to fly with time and look at things not as we think they are but as we construct them to be, allowing every reader to interpret and tell the story as they see and would write. Every reader becomes a composer of images and a writer of signs*». Consultado en diciembre 2012: <http://www.susanareisman.com/purchase-book.html>

V2 | VÍA DOCUMENTAL

Vía centrada en el referente. El autor actúa como cronista, su objetivo es reproducir fielmente el referente, que puede ser real o imaginario, persiguiendo la máxima objetividad.

forma documental || El álbum casi-sin-palabras (ii), recreación del cuento de ANDERSEN, *El soldadito de plomo*, de Jörg MÜLLER (2005 [1996]), es reseñada en la revista *Peonza* en los siguientes términos: «Las ilustraciones, a toda página o doble página, son realistas. Cada escena, dibujada con todo detalle, es de una exactitud fotográfica; y se adivina en ellas un trabajo que busca la perfección y la objetividad» (POLANCO, 2011). Estas palabras definen de manera óptima la intención descriptiva de los ilustradores que transitan esta vía comunicativa.



contenido documental || En el álbum casi-sin-palabras (ii) *El Park Güell de Gaudí*, de Sonia PULIDO (2011), el protagonista es el propio parque. La autora se sirve de una niña que juega al escondite con sus padres para mostrarnos los rincones de este espacio. La anécdota es mínima porque este libro, como todos los editados hasta el momento por Treseditores, son obras «para leer la ciudad», que pretenden «volverse hacia la ciudad, volver a mirarla: calles, plazas, parques, museos y edificios emblemáticos que singularizan y definen una ciudad. La vida cotidiana que transcurre por ella. La vida recreada a través de las vivencias. La vida alegórica que se traduce a partir de una mirada»²⁶⁶. Los autores registran con detalle esos escenarios mostrando «una manera de leer la ciudad dibujándola, recreándola y traduciéndola en imágenes»²⁶⁷.



266 OTROS LIBROS SP: no todos los libros de la colección son álbumes, también encontramos IMAGIARIOS como *La Sagrada Familia de Gaudí*, de LAPIN (2011); y *Gran Vía. Madrid*, de Miguel NAVIA (2011). Los títulos de los libros de la serie no dejan lugar a duda de quiénes son los protagonistas.

267 Todas las citas de este apartado se han extraído de la página web de la editorial. Consultado en diciembre 2012: <http://www.treseditores.com/inicio.php>

V3 | VÍA EMOTIVA

Vía centrada en el receptor. El autor apela a las emociones, pretende que el receptor se impresione y conmueva ya sea con estímulos positivos (se enternezca) o negativos (se inquiete). || Teresa DURAN (2001:129-131) la denomina vía de la empatía afectiva porque atañe a la ternura, al corazón y dice que se trata de la vía más utilizada en el universo de la ilustración infantil. Nosotros proponemos ampliar el espectro de emociones e incorporamos también las negativas (miedo, inquietud, repulsión...).

forma emotiva || *Little Red*, versión casi-sin-palabras de Caperucita Roja, de Beatriz MARTÍN VIDAL (2012), está dividida en tres partes con ocho ilustraciones cada una. En la primera parte, titulada *Going Red* observamos la transformación de una niña frágil e indecisa en una muchacha segura y decidida. En la segunda, *The Game of Questions*, presenciamos cómo la niña pregunta al lobo y cómo éste acaba devorándola. En la última parte, *Going Out*, somos testigos, como si estuviera filmado a cámara lenta, de la espectacular liberación. «*Malinconica, inquietante, refinada e coinvolgente*»²⁶⁸ son los adjetivos que utiliza Rossana CALBI (2013) para definir esta obra, a los que nosotros añadiríamos turbadora, sorprendente, estremecedora, impresionante y sobrecogedora.



contenido emotivo || *Diapason*, el primer libro de Laëtitia DEVERNAY (2011 (2010)), muestra a un director dirigiendo una particular orquesta al conseguir, con los movimientos de su batuta, que las hojas de los árboles se conviertan en bandadas de pájaros que hace volar a voluntad como si de música se tratara. En la edición en castellano (2012 [2010]) puede leerse: «Habitualmente un diapason sirve para afinar los instrumentos de una orquesta... Este libro permite afinar la escucha y percibir la música secreta de todas las cosas con tus cinco sentidos». Esta obra fue ganadora de la categoría *New Publications* de la *CJ Picture Book Festival* en 2010; recibió una mención en la categoría *Opera Prima* de los *Bologna Ragazzi Awards* en 2011; y fue ganadora del *V&A Illustration Awards* 2012 en las categorías *Book Illustration* y *Overall Winner*. Orla KIELY, uno de los miembros del jurado comentó «What a lovely book! It comes alive with her beautiful drawings» y Moira GEMMILL añadió que era «utterly delightful and engaging»²⁶⁹.



268 Consultado en enero 2013: <http://www.eosarte.eu/?p=20651>.

269 Consultado en diciembre 2012: <http://www.vam.ac.uk/b/villa-2012/book-illustrations> y <http://www.creativereview.co.uk/cr-blog/2012/june/va-illustration-awards-2012> respectivamente.

V4 | VÍA FORMAL

Vía centrada en el medio. El autor se interesa por experimentar con los recursos gráficos y de diseño editorial para narrar una historia. ¶ Aunque hemos decidido fusionar la vías ingeniosa, señalética y de investigación semántica en una única vía que hemos denominado «formal», en esta ocasión presentamos los diferentes ejemplos manteniendo la clasificación de Teresa DURAN (1993).

VÍA INGENIOSA ¶ El autor se dirige a las capacidades inteligentes del lector proponiéndole un reto intelectual, un enigma que resolver.

forma ingeniosa ¶ Las ilustraciones de la versión de *Caperucita Roja*, realizadas por Adolfo SERRA (2011), son ricas en metáforas visuales y juegos formales polisémicos. En ellas, el lobo es a la vez protagonista y paisaje. La cola es humo y camino, el pelaje es bosque, y sus patas robustos árboles. Y por ese «lobosque» deambula la niña de la caperuza roja adentrándose en el bosque y en el lobo. El lector, sorprendido, se recrea con esta forma inquietante e ingeniosa de construir las imágenes de un cuento que debe conocer para poder apreciar el libro.



contenido ingenioso ¶ Anne BROUILLARD (2007 (1992)) presenta en *Le sourire du loup* una historia meramente formal basada en la construcción narrativa conocida como «mise en abyme» que consiste en imbricar una entidad dentro de otra entidad idéntica de manera similar a las *matrioskas* o muñecas rusas. En este caso, cuando el lobo sonríe, la imagen de su dentadura es idéntica al paisaje montañoso que ha abierto y cerrará el libro, el escenario en el que se encuentra ese mismo lobo.



VÍA SEÑALÉTICA ¶ El autor expresa su mensaje de forma sintética. Prima la funcionalidad, por lo que usa formas simplificadas, esenciales, universales, pictográficas. ¶ Al describir esta vía Teresa DURAN (2005:249-250) advierte que «quizás no merece el nombre de vía comunicativa, tanto más si entendemos la ilustración como narrativa, pues en ella se ofrece poca o ninguna narratividad» y añade que se trata más de transmitir unidades significativas que de narrar. «La comunicación visual por iconos obliga a una lectura compulsiva dando bruscas sacudidas de una a otra imagen». En nuestra colección solo hemos encontrado unos pocos ejemplos.

forma señalética ¶ Las escenas de la adaptación de *El gato con botas*, de Ági CSERNUS (2012), están sintéticamente ilustradas con una fotografía de un objeto: una galleta con forma de molino, una figurita decorativa de un burro, una máscara de gato, unas botas de agua, unas zanahorias, un conejo de peluche, un castillo construido con piezas Lego, el naípe del rey, etc. El lector que desconozca la historia, solo puede leer estas unidades nombrándolas como hemos hecho nosotros, es decir, como un listado inconexo que solo tendría en común la técnica fotográfica que las produjo. La lectura de las imágenes como elementos del relato de Charles PERRAULT solo es posible cuando se ha leído el título y sobre todo, cuando se conoce previamente la historia.



contenido señalético ¶ *El código de circulación*, de Mario RAMOS (2010 [2010]), es una recreación del trayecto por el bosque que realiza Caperucita Roja para visitar a su abuela. La niña, que viaja en bicicleta, encuentra en su camino diversas señales de tráfico que la alertan de los peligros que puede encontrarse: tres osos, Pulgarcito tirando miguitas de pan, el lobo feroz, etc. El relato está compuesto por una serie de *gags* que explican esas señales «de cuento» con mucho humor.



VÍA DE LA INVESTIGACIÓN SEMÁNTICA || El autor experimenta con los recursos propios de los elementos del lenguaje visual, a partir de sus propiedades gráficas y posibilidades narrativas. Se trata de narraciones que se fundamentan en cualidades formales, cromáticas, compositivas... ¶ Teresa DURAN (2005:250) comenta que es la vía más yerma y escasa y añade que «*la rareza de este juego semiológico produce obras únicas, álbumes excepcionales, tratamientos visuales que no pueden ser aplicados a otro relato que no sea éste*». En el panorama del álbum sin-palabras, sin embargo, podemos encontrar numerosos ejemplos que podrían inserirse en esta vía comunicativa.

forma de investigación semántica || Arianne FABER, autora de *El viaje* (2012), ha usado la impresión de sus huellas dactilares para construir los personajes y otros elementos del paisaje con los que interactúa el protagonista de esta aventura que tiene lugar por tierra, mar y aire. Nos aventuramos a decir que ese viaje insólito, lleno de incidentes no es más que una suma de pretextos para experimentar esta forma de «representación digital».



contenido de investigación semántica || En *Ein Häuschen im Grünen*²⁷⁰, de Hans HILLMANN (1988), la ampliación paulatina del encuadre corrige nuestra primera impresión de estar contemplando una idílica casita rodeada de jardín cuando ésta se encuentra, en realidad, en lo alto de un rascacielos de una gran ciudad. En esta vía se incluirían todos los álbumes sin-palabras que, como éste, están contruidos a partir de una secuencia *zoom*²⁷¹.



270 Traducción: «Una casita rodeada de verde».

271 ÁLBUM SP: *Looking down*, de Steve JENKINS (1995); *Una storia senza parole*, de Niccolò ANGELI (2005); y *The Think About the Stork*, de Franziskus WENDELS (2008). ¶ ÁLBUM CSP: *Zoom* (1995 [1995]) y *Re-Zoom* (1999 [1995]) de Istvan BANYAI; y *Zoom den Hut*, de Kristin ROSKIFTE (2006 [2003]).

3.2.5 | **FÓRMULA DESCRIPTIVO-NARRATIVA**

La fórmula descriptivo-narrativa se encuentra en la parte inferior de la ficha y es una sistema que hemos diseñado para reducir un libro a una sentencia que indica de manera sintética y ordenada las partes de las que consta la obra y su contenido. Enlazando los elementos que componen el libro con un signo de adición (+) y marcando en color rojo aquellas partes con escenas narrativas, conseguimos una rápida visión del contenido y de la estructura narrativa del libro. ¶ He aquí la fórmula de *Un día, un gos*, de Gabrielle VINCENT (2004 [1982]), un álbum sin-palabras en que ni las cubiertas, ni las guardas, ni la portada contienen elementos narrativos.:

[**Ca**(ilu=P per) + **G**(lis=Ø) + 1**dP**(ilu=P per por) + **62P** + 1**dP**(lisØ cred) + **G**(lis=Ø) + **Cp**(ilu=P per)]

Ca(ilu=P per) = en la ilustración de la cubierta anterior aparece una imagen de un personaje extraída del interior del libro;

G(lis=Ø) = las guardas primeras son del color del papel e idénticas a las últimas y no tienen una función narrativa;

1dP(ilu=P per por) = la doble página de portada muestra una imagen de un personaje que es un detalle de una ilustración interior;

62P = la narración se concentra en 62 páginas sencillas;

1dP(lisØ cred) = una doble página final del color del papel contiene los créditos;

G(lis=Ø) = las guardas finales, del color del papel y sin ninguna relación con el relato, son idénticas a las primeras; y, finalmente,

Cp(ilu=P per) = la cubierta posterior muestra una escena del interior del libro en la que aparece un personaje.

Aunque esta formulación pueda parecer compleja a primera vista, estamos convencidos que, después de familiarizarse con las abreviaturas y ensayar su mecanismo, puede ser una herramienta muy práctica para el análisis de álbumes. ¶ En este apartado mostraremos todos los elementos susceptibles de aparecer en la fórmula. La información que aquí aparece ya se ha presentado a lo largo de este capítulo, por lo que ahora nos limitaremos a condensarla y recordar las abreviaturas. ¶ Las partes físicas que podría tener un álbum se muestran en la fórmula siempre en el siguiente orden:

En	Fj	Sc	Sl	Ca	Lm	G	P	Pal	Pl	Cp	Vl
ENVASE	FAJA	SOBRECUBIERTA	SOLAPA	CUBIERTA ANTERIOR	LOMO	GUARDAS	*PÁGINA	*PALA (acordeón)	PLIEGUE	CUBIERTA POSTERIOR	HOJA VOLANDERA

Hay que tener en cuenta que en el caso del envase, cuando la abreviatura se encuentra al inicio de la fórmula hace referencia a la cara del envase, y al final de la fórmula, hará referencia al dorso del envase. Lo mismo ocurre con las guardas, cuando aparecen por primera vez se trata de las guardas primeras y las del final de la fórmula son las guardas últimas. ¶ A continuación listamos la posible información sobre cada parte del libro:

• En referencia a la imagen:

- (lis) = liso = no impreso, del color natural del papel.
- (lisCOL) = impreso de un color liso (especificando el color con su abreviatura).
- (est) = estampado.
- (ilu) = ilustración.

• En referencia a la relación entre las imágenes de diferentes partes del libro:

- (=) = la imagen es idéntica a la de...
- (≈) = la imagen ha sufrido alguna alteración respecto a la de...
- (≈inv) = la alteración consiste en que las imágenes están invertidas.
- (=1) = cara y dorso son una única ilustración.
- (&) = la imagen de... y de... están conectadas.

• En referencia a la función de la imagen:

- imagen peritextual = el contenido tiene una relación significativa con la narración.
- (per) = aparecen los personajes, ya sean éstos protagonistas o secundarios.
- (obj) = se muestran objetos con alguna significación en la narración.
- (loc) = se muestra el lugar en el que transcurrirá la acción de la narración.
- (tem) = la imagen resume el tema de la narración.
- (temp) = la imagen aporta información del momento en que transcurre la historia.
- (bt) = *bonus track* = se incorpora un juego o una información independiente de la historia, ya se trate de un anexo o de un «regalo» de los autores.

imagen narrativa = la imagen forma parte del relato.

- (Ø) = no se da.
- (xxx) = en rojo se marca la parte del libro narrativa. Ya sea la cubierta anterior (Ca), las guardas (G), una página sencilla (P), una doble página (dP), etc.
- (Pl) = solo se contempla el pliegue si éste tiene una función narrativa.
- 1P (4esc) = una página sencilla con cuatro escenas.
- 1dP (3esc) = una doble página con tres escenas.

• En referencia a los elementos interactivos y *pop-up*:

- (≠tam) = hoja de diferente tamaño.
- (secc) = hoja cortada en diferentes secciones.
- (troq) = hoja troquelada, con el perfil recortado o perforada.
- (des) = la página se despliega aumentando su tamaño.
- (pop-up) = cuando surge algún elemento en tres dimensiones.
- (táct) = con texturas táctiles que se aprecian al tocarlas.
- (inter) = con elemento interactivo que el lector debe manipular: lengüeta, solapa, pestaña...

• En referencia al texto:

- (TXT cred) = créditos del libro = título, autor, lugar de edición, editorial, colección...
- (TXT por) = información habitual de la página de portada (título, autor y editorial).
- (TXT plla) = información habitual de la portadilla (título, autor y editorial).
- (TXT ded) = dedicatoria del autor.

comentarios = sobre el autor, editorial u obra.

- (TXT bio) = biografía del autor.
- (TXT lib-autor) = libros del mismo autor.
- (TXT info-ed) = información de la editorial.

- (TXT lib-col) = información sobre otros libros de la colección.
- (TXT lib-ed) = información sobre otros libros de la editorial.
- (TXT arg) = información sobre el argumento.
- (TXT tem) = referencia al tema.
- (TXT +hstas) = referencia a la existencia de múltiples historias.
- (TXT SP) = referencia a la ausencia de palabras.
- (TXT ubica-TXT) = información sobre la ubicación del texto.
- (TXT crit) = comentarios críticos.
- (TXT prem) = referencia a los premios obtenidos.
- (TXT orig) = información sobre el origen del libro.
- (TXT proc-crea) = información sobre el proceso creativo.
- (TXT tecn) = referencia a la técnica utilizada para realizar las ilustraciones.
- (TXT edad) = referencia a la edad del lector
- (TXT rec-lec) = información sobre la recepción lectora.
- (TXT uso) = referencia a posibles usos del libro.

inst-J = instrucciones juego

texto peritextual = el contenido tiene una relación significativa con la narración.

- (TXT per) = sobre los personajes, ya sean éstos protagonistas o secundarios.
- (TXT obj) = sobre los objetos con alguna significación en la narración.
- (TXT loc) = sobre el lugar en el que transcurrirá la acción de la narración.
- (TXT tem) = sobre el tema de la narración.
- (TXT temp) = sobre el momento en que transcurre la historia.
- (TXT bt) = *bonus track* = texto que explica la existencia de un juego o de un anexo.

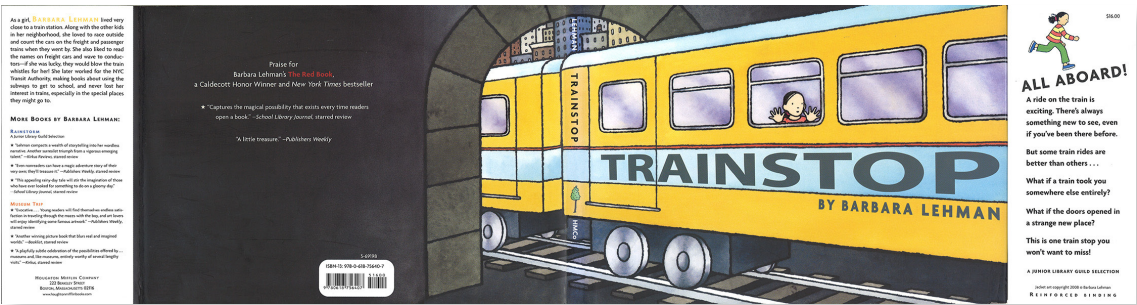
texto narrativo²⁷² = (TXT)

- (TXT ii) = página con palabras integradas en la imagen.
- (TXT ii [or]) = página con palabras integradas en la imagen que se mantienen en el idioma original.
- (TXT 2ii [tr]) = página con palabras integradas en la imagen que han sido traducidas al idioma de la nueva edición.
- (TXT oh) = página con onomatopeyas.
- (TXT p) = página con palabras.
- (TXT f) = página con frases.
- (TXT P) = página con un mínimo de un párrafo de texto.
- (TXT picto) = página con texto en forma de pictograma.
- (TXT imita) = página con trazos o garabatos que imitan las letras.

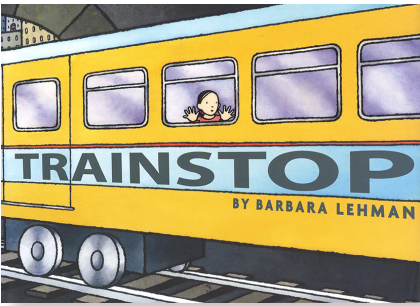
272 Especialmente para los álbumes casi-sin-palabras, con secuencias-sin-palabras y falsos-sin-palabras.

F1 | EJEMPLOS DE DESCOMPOSICIÓN

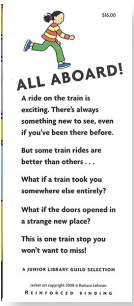
A modo de ejemplo descompondremos el álbum sin-palabras *Trainstop*, de Barbara LEHMAN (2008):



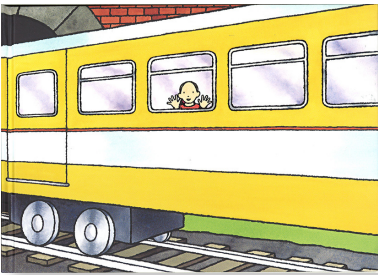
Sc(ilu=1≈Ca per obj) = sobrecubierta anterior y posterior son una única ilustración que puede apreciarse cuando el libro se abre completamente y la ilustración ha sufrido alguna alteración respecto a la de la cubierta del libro. En la sobrecubierta aparecen personajes (la niña) y un objeto (tren).



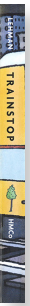
Sl(ilu≈int per TXT arg) = solapa con ilustración similar a una de una página interior. En ella se ve al personaje protagonista. El texto hace referencia al argumento del libro.



Ca(ilu=1≈Sc per obj TXTØ) = cubierta anterior y posterior son una única ilustración similar a la de la sobrecubierta, en ella aparecen personaje y objeto. Se señala la ausencia de texto porque habitualmente en este espacio suele haberlo y aquí no hay ni título, ni nombre del autor, ni casa editorial.



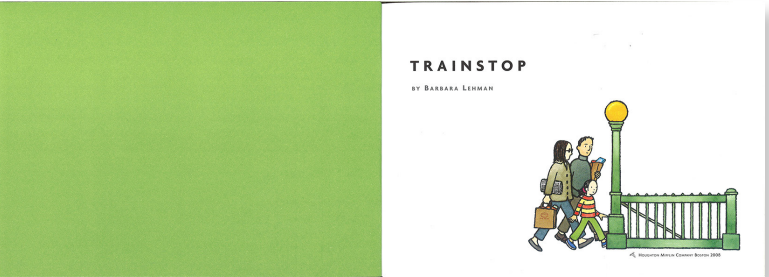
Lm(ilu=1TXT) = en el lomo continúa la imagen de la sobrecubierta. El texto es el habitual en este espacio (título, autor y editorial).



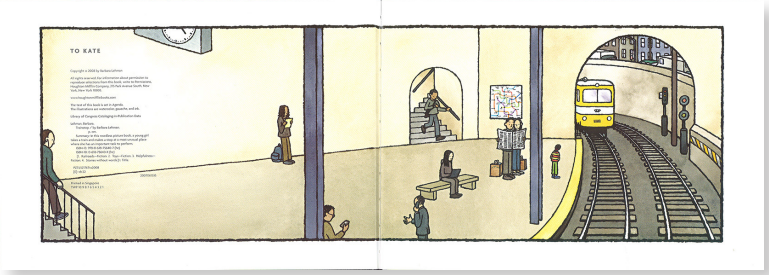
G(=lisGNØ) = guardas idénticas a las finales e impresas de un color liso verde no significativo.



1P(lisGNØ) = una página lisa de color verde no significativo + **1P(ilu in TXT por)** = una página con una ilustración con la que empieza la narración. El texto es el habitual de la portada.



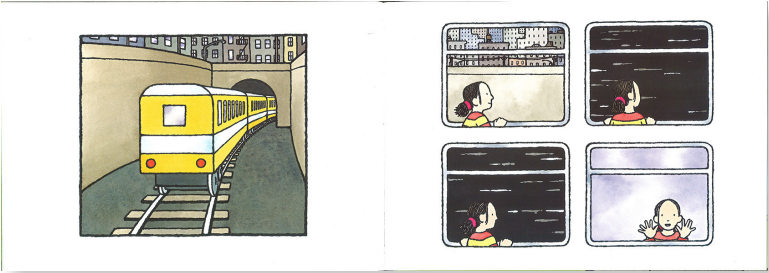
1dP(TXT ded cred) = una doble página con una escena. Textos de dedicatoria y créditos.



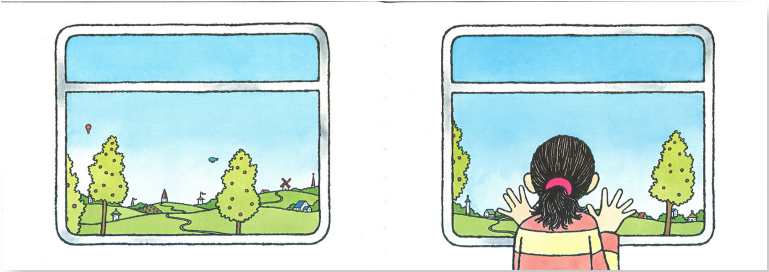
1P = una página sencilla con una sola escena + **1P** = una página sencilla con una sola escena.



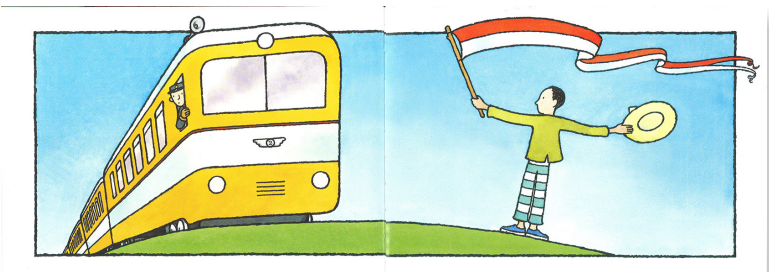
1P = una página sencilla con una sola escena + **1P(4esc)** una página dividida en cuatro escenas.



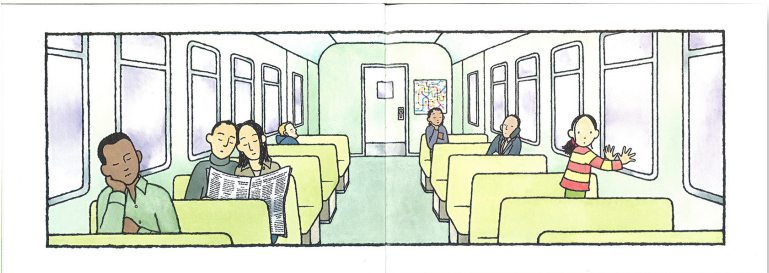
1dP = una doble página con una escena.



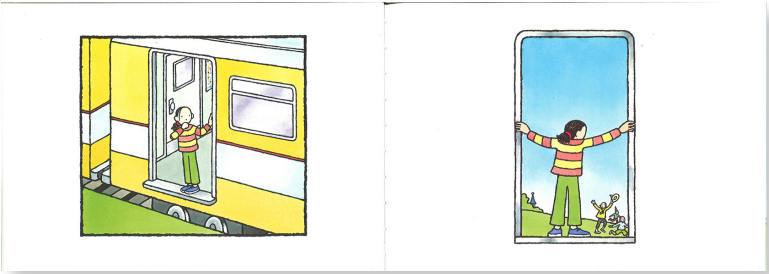
1dP = una doble página con una escena.



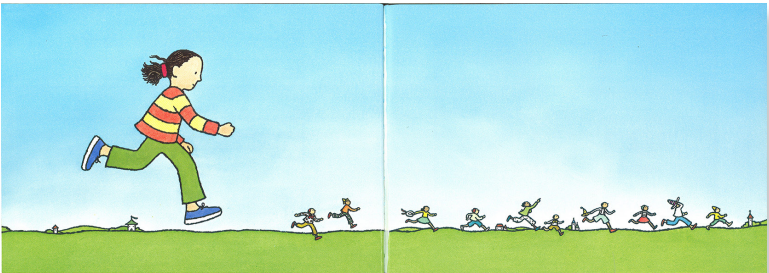
1dP = una doble página con una escena.



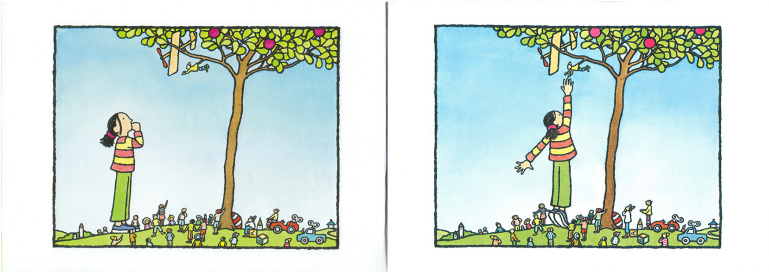
1P = una página sencilla con una sola escena + **1P** = una página sencilla con una sola escena.



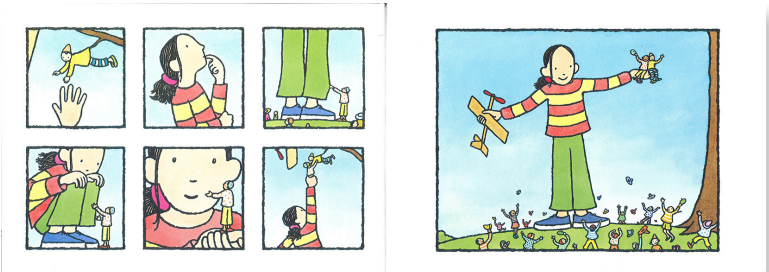
1dP = una doble página con una escena.



1P = una página sencilla con una sola escena + **1P** = una página sencilla con una sola escena.



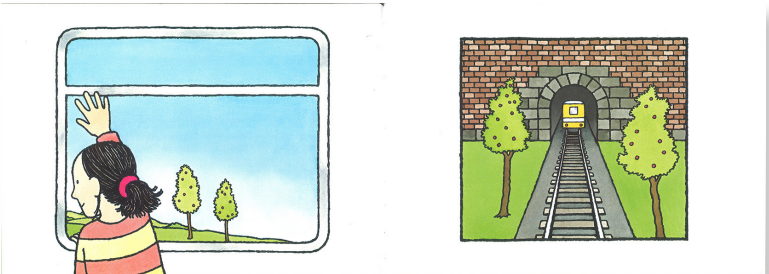
1P(6esc) = una página dividida en seis escenas + **1P** = una página sencilla con una sola escena.



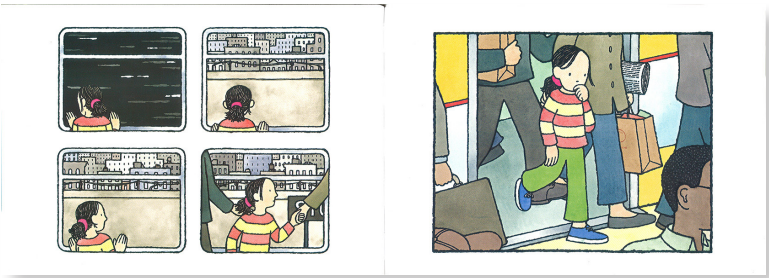
1P(6esc) = una página dividida en seis escenas + **1P** = una página sencilla con una sola escena.



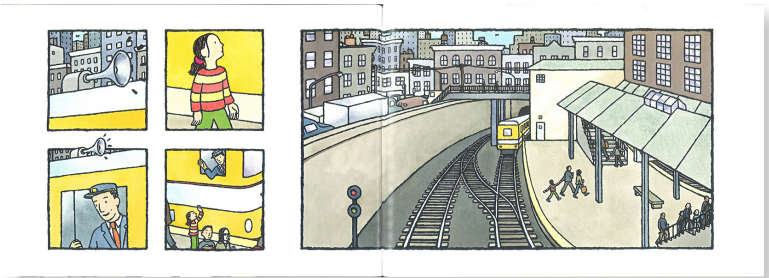
1P = una página sencilla con una sola escena + **1P** = una página sencilla con una sola escena.



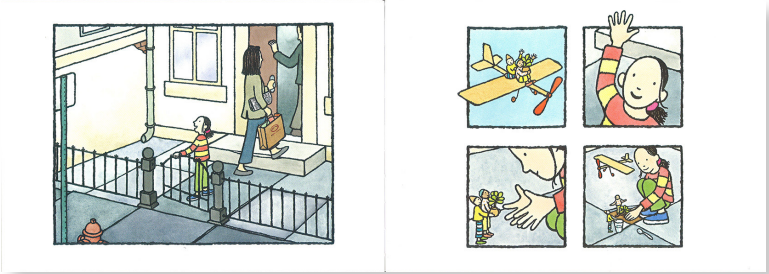
1P(4esc) = una página dividida en cuatro escenas + **1P** = una página sencilla con una sola escena.



1dP(5esc) = una página doble con 5 escenas.



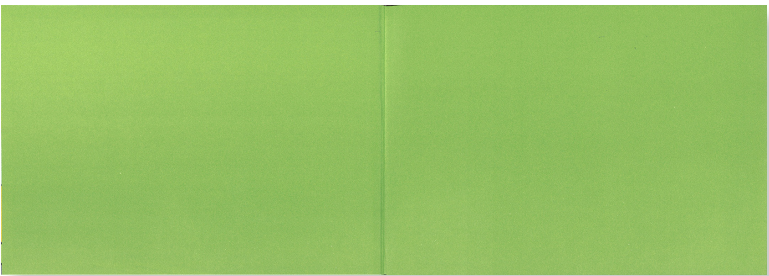
1P = una página sencilla + **1P(4esc)** = una página dividida en cuatro escenas.



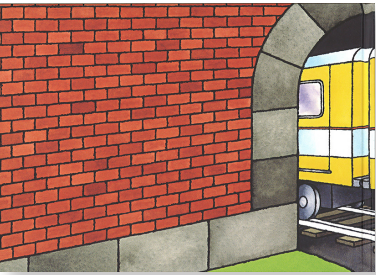
1P = página sencilla con una escena + **1P(lisGNØ)** = página lisa de color verde no significativo.



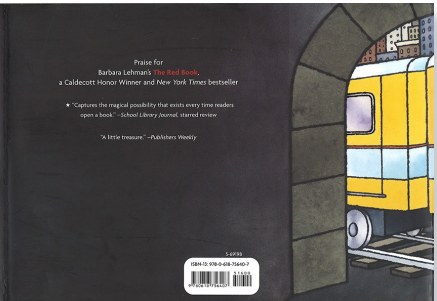
G(=lisGNØ) = guardas idénticas a las iniciales e impresas de un color liso verde no significativo.



Cp(ilu=1≈Sc) = la ilustración de la cubierta posterior es continuación de la imagen de la cubierta anterior. La imagen es algo diferente de la sobrecubierta posterior.



Scp(ilu=1≈Cp obj TXT prem-autor crit) = la ilustración de la sobrecubierta posterior es continuación de la sobrecubierta anterior. La imagen difiere algo de la ilustración de la cubierta posterior. El texto hace referencia a premios recibidos del autor y hay comentarios de la crítica.



Sl(lisØ TXT bio orig lib-autor crit) = solapa con fondo del color del papel. El texto hace referencia a la biografía del autor, al origen del libro, se nombran otros títulos del autor y hay comentarios de la crítica.



La fórmula completa sería: **Sc(ilu=1≈Ca per obj) + Sl(ilu≈int per TXT arg) + Ca(ilu=1≈Sc per obj TXTØ) + Lm(ilu=1TXT) + G(=lisGNØ) + 1P(lisGNØ) + 1P(ilu in TXT por) + 1dP(TXT ded cred) + 3P + 1P(4esc) + 3dP + 2P + 1dP + 2P + 1P(6esc) + 1P + 1P(6esc) + 3P + 1P(4esc) + 1P + 1dP(5esc) + 1P + 1P(4esc) + 1P + 1P(lisGNØ) + G(=lisGNØ) + Cp(ilu=1≈Sc) + Scp(ilu=1≈Cp obj TXT prem-autor crit) + Sl(lisØ TXT bio orig lib-autor crit).**

Para finalizar, presentamos algunos ejemplos de síntesis de información para la formulación de:

fajas:
Fj(lisØR TXT edi) = la faja lisa de color rojo no significativo con un texto de promoción editorial del álbum casi-sin-palabras (ii) <i>La Rumeur de Venise</i> , de ALBERTINE (2010 [2008]).
sobrecubiertas:
Sca(ilu=Ca) : la ilustración de la sobrecubierta anterior es idéntica a la imagen de la cubierta anterior en <i>The silent book</i> , de Yae HAGA (2005).
Sca(ilu≠Ca) : la sobrecubierta del álbum casi-sin-palabras (ii) <i>Sidewalk Circus</i> , de Paul FLEISCHMAN y Kevin HAWKES (2004), está ilustrada y es diferente a la ilustración de la cubierta anterior.
Sca(ilu≈Ca) : las gotas de lluvia de la sobrecubierta de <i>Rainstorm</i> , de Barbara LEHMAN (2007), se han impreso con una tinta UVI (tinta transparente brillante que también puede apreciarse con el tacto). En la cubierta se ha eliminado la casa y el cielo lluvioso y solo aparece la imagen del niño asomado a la ventana, sin texto alguno. En la cubierta posterior se ve ventana y niño desde el interior de la casa.
cubiertas anteriores:
Ca(TXTØ) : en la cubierta anterior de <i>Un día en la playa</i> , de Bernardo CARVAHLO (2010 [2008]), no hay ningún texto.
Ca(lisCOL) : la cubierta de <i>De noche en la calle</i> , de Ángela LAGO (1999 [1994]), es de color negro reforzando la situación temporal y el tono de la historia. ¶ También es lisa la cubierta de <i>The Colors</i> , de Monique FELIX (1991), aunque el troquel en forma de mordisco de ratón permite ver la ilustración de la primera página. ¶ La cubierta de <i>Last night</i> , de Hyewon YUM (2008), es totalmente azul, aunque un grabado en seco permite apreciar la silueta de un oso. De todos modos, este libro se comercializa con una sobrecubierta ilustrada.
Ca(ilu≈int) : la cubierta anterior de <i>A dormir</i> de Teresa NOVOA (2005) ha sufrido un cambio de color del fondo respecto a la imagen de la página interior. ¶ En los libros de Lotta PERSSON, <i>El baño</i> (2004) y <i>Mi ropa</i> (2003), hay un cambio de encuadre.
Ca(ilu=1) : la cubierta anterior y posterior forman una única ilustración. Habitualmente la ilustración tiene el lomo como nexo de unión. En nuestra colección hemos encontrado un caso excepcional en que la conexión de las imágenes es vertical, <i>L'ombre d'Igor</i> , de Juliette BINET (2009).
Ca(&Cp) : la imagen de la contraportada anterior y posterior están conectadas. En la cubierta anterior de <i>Rainstorm</i> , de Barbara LEHMAN (2007), vemos al niño protagonista asomado a la ventana. En la cubierta posterior está de espaldas. Es el mismo motivo visto desde el interior de la casa.
Ca(obj) : en la cubierta anterior de <i>The Grey Lady and the Strawberry Snatcher</i> , de Molly BANG (1996 [1980]), vemos un plano detalle de la caja de fresas que comprará la protagonista. Hay que señalar que los personajes suelen estar representados en su entorno, por lo que, generalmente, además de conocer la apariencia de los mismos, también conocemos la localización de la acción.
Ca(loc) : en la cubierta anterior de <i>La rêve du pêcheur</i> , de Ronan BADEL (2006), se muestra el pueblecito costero en el que se encuentra la taberna en la que el marino protagonista tendrá su sueño.
Ca(in) : en las cubiertas anteriores de los libros de la colección « <i>Mirem</i> » ilustrados por Roser

CAPDEVILA; en la de *Sasha y Oli. De viaje*, de Katherine LODGE (2007 [2007]); y en la de *Día de pesca*, de Laurent MOREAU (2011 [2008]), se inicia la narración.

guardas:
G(≈inv) : ejemplos de guardas con imágenes invertidas los encontraríamos en la colección de libros de Chigüiro, de Ivar DA COLL (1985-1987); y en <i>La Ville en Chantier</i> , de Anne MOREAU (2007).
G(&) : en <i>Rainstorm</i> , de Barbara LEHMAN (2007), las guardas primeras son de color azul oscuro y las últimas, de un azul más claro y luminoso. Además de informar sobre el tiempo atmosférico el color puede interpretarse como metáfora de la transformación del protagonista que al principio de la historia está solo y aburrido y al final está feliz de haber encontrado unos amigos para jugar.
G(lisØ) : <i>Mon lion</i> , de Mandana SADAT (2007 [2005]), y <i>L'orage</i> , de Anne BROUILLARD (1998), tienen guardas que son del color del papel y no aportan información alguna.
G(lisCOLØ) : las guardas de la colección de libros « <i>Sense mots</i> » de la editorial La Galera son monocromas. El color no parece guardar relación con el contenido del libro.
G(estØ) : las guardas de <i>L'ombre d'Igor</i> , de Juliette BINET (2009), tienen un estampado de puntos y, aparentemente, no existe una conexión con el contenido del libro.
G(obj) : en las guardas de <i>La Ville en Chantier</i> , de Anne MOREAU (2007), pueden distinguirse elementos del mobiliario urbano (semáforo, escultura...), vehículos (excavadora, automóvil, cochecito de bebé...), etc. construidos por los protagonistas del libro usando la técnica del ensamblaje.
G(bt) : en las guardas últimas de <i>L'autre côté</i> , de Elodie PASGRIMAUD (2006), se presenta un juego de aspecto similar a la rayuela. El lector puede usar este tablero a voluntad ya que no existen instrucciones para jugar. Esta ausencia está en concordancia con el tono enigmático que envuelve esta obra.
G(cred) : los créditos pueden aparecer en las guardas primeras, como en <i>Día de pesca</i> , de Laurent MOREAU (2011 [2008]); o en las últimas, como en <i>Oeil pour oeil</i> , de Nicolas BIANCO-LEVRIN (2003). Pueden convivir con unas guardas lisas, como en <i>L'orage</i> , de Anne BROUILLARD (1998); estampadas, como en <i>Tels quels</i> , de Juliette BINET (2008); o ilustradas, como en <i>C'è posto per tutti</i> , de Massimo CACCIA (2011).
G(por) : la información habitual de la portada se encuentra en <i>La Revanche des Lapins</i> , de Suzy LEE (2003) en las guardas ilustradas; o en las guardas estampadas de <i>Tels quels</i> , de Juliette BINET (2008).
G(plla) : la información de la portadilla se halla en las guardas en <i>Mangia che ti mangio</i> , de Iela MARI (2010 [1980]).
G(lib-autor) : el listado de libros publicados por el autor aparece en las segundas guardas lisas de <i>Oeil pour oeil</i> , de Nicolas BIANO-LEVRIN (2003).
G(orig) : en las guardas de <i>Centígrados y paralelos</i> , de Víctor SOLÍS (2011), se da información sobre cómo se realizaron las fotografías del libro y se incluye una imagen del <i>making off</i> .
G(ded) : guardas con dedicatoria pueden encontrarse en <i>L'orage</i> , de Anne BROUILLARD (1998); <i>Día de pesca</i> , de Laurent MOREAU (2011 [2008]); y <i>C'è posto per tutti</i> , de Massimo CACCIA (2011).
G(in) : en las guardas primeras se inicia la narración en <i>Oeil pour oeil</i> , de Nicolas BIANCO-LEVRIN (2003); <i>Loup noir</i> , de Antoine GUILLOPPÉ (2004); <i>Warum?</i> ²⁷³ , de Nikolai POPOV (1995); <i>Trucas</i> ,

273 Traducción: «¿Por qué?».

de Juan GEDOVIOUS (1997); *Petit poisson voit du pays*, de Bruno GIBERT (2005); *La course au renard*, de Géraldine ALIBEU (2004); y *Football Club*, de Stéphane KIEHL (2008).

G(nar): guardas con escenas narrativas podemos encontrarlas en *Día de pesca*, de Laurent MOREAU (2011 [2008]); *Éléphants*, de SARA (2006); *La manzana y la mariposa*, de Iela y Enzo MARI (2006 [1969]); y *The colors*, de Monique FELIX (1991).

páginas:

P(lisØ): en *The silver pony*, de Lynd WARD (1973), después de las guardas y antes de la portadilla aparece una hoja lisa, del color del papel, que no aporta información alguna.

P(lisCOLØ): todas las páginas pares de *En el silencio del bosque*, de Cristina PÉREZ NAVARRO (2010), son lisas y monocromas. El color escogido guarda coherencia cromática con las imágenes. Según nos informó el diseñador, Miquel PUIG²⁷⁴, se trata de una elección gráfica meramente estética.

P(estØ): el dorso de la cubierta anterior y posterior de *La mer*, de Marianne DUBUC (2007), está estampado, y, en apariencia, no existe una conexión con el contenido del libro.

P(cred): en la llamada página de créditos, de derechos o de propiedad constan los datos relevantes de la edición (ficha bibliográfica, nombre del traductor, diseñador...), la impresión (pie de imprenta) y las condiciones legales del libro (ISBN, copyright, condiciones de uso, depósito legal...). En los álbumes de la colección «*Histoire sans paroles*» de Autrement la página de créditos se encuentra junto a la portada.

P(ded): es curiosa la ubicación de la dedicatoria de *The Grey Lady and the Strawberry Snatcher*, de Molly BANG (1996 (1980)). Se halla en la última página del libro, integrada en la imagen, en unos papeles encima de la mesa.

P(lisCOL): en *Looking down*, de Steve JENKINS (1995), empieza el viaje de *zoom in* a un punto del planeta Tierra en la portadilla. Ésta es totalmente negra y representa el oscuro espacio exterior.

P(TXTimita): las manchas del periódico imitando el texto impreso en *Mirem on vaig*, de Teresa RIBAS, Pilar CAPDEMUNT i Roser CAPDEVILA (2008 (1984)); o los garabatos de las etiquetas de los paquetes imitando la dirección escrita que reciben los pingüinos de la primera página de *L'arbre*, de Gilles ÉDUAR (2010 [2009]).

pliegues:

pliege(nar): el pliege puede representar un objeto, como el espejo de *Oeil pour oeil*, de Nicolas BIANCO-LEVRIN (2003), o el de *Espejo*, de Suzy LEE (2008 [2003]); puede ser un muro infranqueable, como en *Bouh!*, de François SOUTIF (2012); o marcar la frontera entre dos mundos, como en el álbum casi-sin-palabras *Sombras*, de Suzy LEE (2010 [2010]).

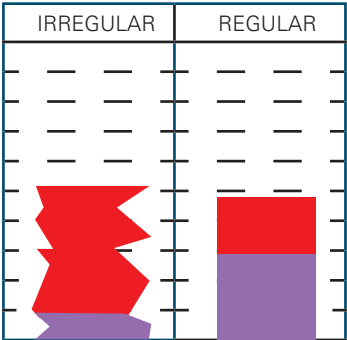
²⁷⁴ En una conversación informal en *Somiari: Il Jornades d'álbum il·lustrat*, en Barcelona, el 4 de mayo de 2011.

ANEXO 04 | **ANÁLISIS DE COMPOSICIÓN**

Un posible análisis comparativo entre álbumes de ficción y documentales podría hacerse según la fragmentación regular e irregular de la narración. A modo de prueba, analizamos la composición de 133 álbumes sin-palabras-puros y con paratextos²⁷⁵. De esta muestra, 84 libros son álbumes de ficción y 49 son documentales. ¶ Como puede apreciarse en el cuadro que hemos elaborado, no hay mucha diferencia en la cantidad de álbumes con una composición irregular (68 libros = 51%) con los de una composición regular (65 libros = 49 %). Lo que sí es de destacar es que el número de álbumes de ficción con una composición irregular es manifiestamente mayor (58 libros = 85 %) que el de los álbumes documentales (10 libros = 15 %). En contraposición, en el grupo de álbumes de composición regular, hay una sustancial diferencia entre los álbumes documentales (39 libros = 60 %) frente a los de ficción (26 libros = 40 %). ¶ He aquí el cuadro con los datos:

		IRREGULAR		REGULAR	
133	84 FICCIÓN	58 (85%)	68 (51%)	26 (40%)	65 (49%)
	49 DOCUMENTAL	10 (15%)		39 (60%)	

Y su representación gráfica:



Otro posible análisis sería el de comparar el nivel de fragmentación de los álbumes de ficción y documentales con una fragmentación regular. A modo de prueba, analizamos la composición de los 65 álbumes sin-palabras-puros y con paratextos con fragmentación regular de la muestra anterior. Entre ellos 26 libros son álbumes de ficción y 39 son documentales. ¶ Como puede apreciarse en el cuadro que hemos elaborado, la mayoría de álbumes (75,3 %) tiene una fragmentación a doble página (19 de ficción = 73%, y 29 documentales que sumados a un ejemplar con una fragmentación de 0,6 = 76,9 %). El resto de álbumes (23%) tiene un nivel de fragmentación de 1, por lo que la unidad de fragmentación es la página sencilla. Sólo un álbum tiene una fragmentación superior a 1 (4,6). Se trata de un caso excepcional ya que es un álbum coral con múltiples solapas en cada doble página. ¶ He aquí el cuadro con los datos resultante:

	0,5		1		>1	
26 FICCIÓN	19	73 %	7	26,9 %	–	–
39 DOCUMENTAL	29 + 1 (0,6)	76,9 %	8	20,5%	1 (4,6)	2,5 %
65	49	75,3%	15	23%	1	1,7%

A continuación listamos las obras agrupadas según sean de ficción o documentales y su composición regular e irregular, especificando, además su nivel de fragmentación:

275 En este pequeño estudio hemos excluido las obras de ficción que son adaptaciones.

Álbumes sp y sp+com de ficción (84 obras)

–Composición irregular (58 obras):

- *Flum, Flo und Pascha* (BROUILLARD, 1992 [1990]) [13esc/26p=0,5]
- *El secret d'estimar* (BURG, 2009 [2006]) [23esc/47p=0,5]
- *In diesem Buch steckt eine Maus* (FELIX, 1980 [1980]) ● *C'era una volta un topo chiuso in un libro...* (2009 [1980]) [14esc/28p=0,5]
- *Chigüiro viaja en chiva* (DA COLL, 2006 (1987)) [14esc/24p=0,5]
- *Chigüiro encuentra ayuda* (DA COLL, 2006 (1987)) [21esc/42p=0,5]
- *Cat & Rats. Friends in nature. Fun for children* (KOMAGATA, 1992) [7esc/12p=0,5]
- *La Revanche des Lapins* (LEE, 2003) [15esc/29p=0,5]
- *El globus* (VILARRUBIAS, 1992) [12esc/23p=0,5]
- *The night book* (HAGA, 2001) [16esc/34p=0,5]
- *Edmond* (BINET, 2007) [14esc/24p=0,6]
- *Le chat et le poisson* (DAHAN, 1999, 1990) [17esc/28p=0,6]
- *La mer* (DUBUC, 2007) [47esc/76p=0,6]
- *Chigüiro chistoso* (Da COLL, 2005 (1985)) [15esc/24p=0,6]
- *Un día en la playa* (CARVALHO, 2010 [2008]) [18esc/30p=0,6]
- *Loup noir* (GUILLOPPÉ, 2004) [20esc/32p=0,6]
- *Football Club* (KIEHL, 2008) [18esc/30p=0,6]
- *Le jour des Rois* (LECLERCQ, 2004) [15esc/24p=0,6]
- *Time flies / Le temps s'envole / El tiempo vuela* (REISMAN, 2009) [47esc/72p=0,6]
- *Time flies* (ROHMANN, 1994) [20esc/32p=0,6]
- *Le chemin* (VILELA, 2007) [17esc/29p=0,6]
- *La course au renard* (ALIBEU, 2004) [19esc/27p=0,7]
- *Le voyageur et les oiseaux* (BROUILLARD, 2006) [17esc/24p=0,7]
- *Chigüiro y el palo* (Da COLL, 2006 (1987)) [17esc/24p=0,7]
- *Eau glacée* (GEISERT, 2009) [18esc/24p=0,7]
- *One scary night* (GUILLOPPÉ, 2005 [2004]) [22esc/31p=0,7]
- *Der Hühnerdieb* (RODRIGUEZ, 2008 [2005]) [16esc/24p=0,7]
- *Mon lion* (SADAT, 2007 (2005)) [16esc/24p=0,7]
- *Last night* (YUM, 2008) [23esc/31p=0,7]
- *La rêve du pêcheur* (BADEL, 2006) [19esc/24p=0,8]
- *The Grey Lady and the Strawberry Snatcher* (BANG, 1996, 1980) [36esc/44p=0,8]
- *T'enyoro* (ESPOT, 2000) [26esc/32p=0,8]
- *Le sapin* (CHEDRU, 2008) [29esc/34p=0,8]
- *Chigüiro y el lápiz* (Da COLL, 2005 (1985)) [20esc/24p=0,8]
- *Chigüiro y el baño* (Da COLL, 2005 (1985)) [19esc/24p=0,8]
- *Prédateurs* (GUILLOPPÉ, 2007) [18esc/22p=0,8]
- *Rana, ¿dónde estás?* (MAYER, 2009 (1969)) [24esc/29p=0,8]
- *A boy, a dog and a frog* (MAYER, 1967) ● *Un niño, un perro y una rana* (2008 [1967]) [25esc/30p=0,8]

- *Der nackte Bär* (REMMERTS DE VRIES, 2000 [1998]) [18esc/23p=0,8]
- *La grosse graine* (GEISERT, 2010) [22esc/24p=0,9]
- *La revancha del gallo* (RODRIGUEZ, 2011 [2011]) [23esc/24p=0,9]
- *A pas de pallaso* (DURAN, 2008 (2004)) [37esc/32p=1]
- *¡Fiesta Mayor!* (LLUCH; MAX, 2008, 2001) [31esc/32p=1]
- *Aquest sí, aquest no* (MARTORELL, FRANSOY, 2000) [35esc/32p=1]
- *La màgia del rei blanc* (BLANCH; ROVIRA, 2002 (2001)) [27esc/24p=1,1]
- *Petit poisson voit du pays* (GIBERT, 2005) [37esc/29p=1,2]
- *En el silencio del bosque* (PÉREZ NAVARRO, 2010) [29esc/24p=1,2]
- *Els grans no em veuen* (SABRIÀ; PIÉROLA, 2004, 2000) [27esc/22p=1,2]
- *L'amic fredolic* (BLANCH; ROVIRA, 1999) [42esc/32p=1,3]
- *Chagrin d'ours* (DORÉMUS, 2010) [34esc/26p=1,3]
- *Das runde Rot* (KAMM, 2003) [44esc/31p=1,4]
- *La Ville en Chantier* (MOREAU, 2007) [40esc/26p=1,5]
- *Dix petits nuages* (MUZO, 2007) [36esc/24p=1,5]
- *Trainstop* (LEHMAN, 2008) [50esc/32p=1,6]
- *Un petit nuage* (MUZO, 2004) [46esc/28p=1,6]
- *Monsieur Vadelavant* (ROUX, 2004) [43esc/26p=1,6]
- *Korokoro* (VAST, 2009 [2007]) [36esc/22p=1,6]
- *Pip i el color vermell* (ALCÁNTARA; GUSTI, 1987) [14esc/8p=1,7]
- *Rainstorm* (LEHMAN, 2007)[54esc/32p=1,7]

–Composición regular (26):

- *Oeil pour oeil* (BIANCO-LEVRIN, 2003) [14esc/28p=0,5]
- *L'ombre d'Igor* (BINET, 2009) [15esc/30p=0,5]
- *Tels quels* (BINET, 2008) [9esc/18p=0,5]
- *Chiuso per ferie* (CELIJA, 2006) [15esc/30p=0,5]
- *La cerise* (CHARPENTIER, 2006) [30esc/15p=0,5]
- *Diapason* (DEVERNAY, 2011 (2010)) [32esc/64p=0,5]
- *Trucas* (GEDOVIUS, 1997) [15esc/30p=0,5]
- *De noche en la calle* (LAGO, 1999 (1994)) [11esc/22p=0,5]
- *Espejo* (LEE, 2008 [2003]) [23esc/46p=0,5]
- *Wave* (LEE, 2008) [19esc/38p=0,5]
- *El globito rojo* (MARI, 2006 [1967]) [16esc/32p=0,5]
- *Día de pesca* (MOREAU, 2011 [2008]) [17esc/32p=0,5]
- *Warum?* (POPOV, 2010 [1995]) [19esc/38p=0,5]
- *Formas* (RUEDA, 2009) [37esc/74p=0,5]
- *Du temps* (SARA, 2004) [15esc/30p=0,5]
- *Éléphants* (SARA, 2006) [17esc/32p=0,5]
- *La casa sull albero* (TOLMAN; TOLMAN, 2006) [13esc/26p=0,5]
- *Die Torte ist weg!* (TJONG-KHING, 2006 [2004]) ● *¿Dónde está el pastel?* (2008 [2004]) [13esc/25p=0,5]
- *Picknick mit Torte* (TJONG-KHING, 2008 [2005]) [13esc/25p=0,5]
- *X. Una storia senza parole* (ANGELI, 2005) [40esc/40p=1]
- *Changes, changes* (HUTCHINS, 1987 (1971)) [27esc/27p=1]
- *Le déluge* (PRUAL-REAVIS, 2005) [36esc/36p=1]

- *El código de circulación* (RAMOS, 2010 [2010]) [16esc/16p=1]
- *Un día, un gos* (VINCENT, 2004 [1982]) [62esc/62p=1]
- *The silver pony* (WARD, 1973) [88esc/88p=1]
- *Die Sache mit dem Storch* (WENDELS, 2008) [96esc/96p=1]

Álbumes sp y sp+com documentales (49)

–Composición irregular (10):

- *Friends. Friends in nature. Fun for children* (KOMAGATA, 1992) [7esc/12p=0,5]
- *Woods. Friends in nature. Fun for children* (KOMAGATA, 1992) [7esc/12p=0,5]
- *Sun & Clouds. Friends in nature. Fun for children* (KOMAGATA, 1992) [7esc/12p=0,5]
- *Le parapluie jaune* (JAE-SOO, 2008 [2007]) [14esc/27p=0,5]
- *Looking down* (JENKINS, 1995) [17esc/32p=0,5]
- *Centigrados y paralelos* (SOLÍS, 2011) [43esc/56p=0,8]
- *La recette* (MONTIGNIER, 2007) [23esc/26p=0,9]
- *Lorage* (BROUILLARD, 1998) [43esc/40p=1]
- *Invierno* (MULLER, 2008 [1994]) [12esc/12p=1]
- *Otoño* (MULLER, 2008 [1994]) [18esc/12p=1,5]

–Composición regular (39):

- *Pau i Pepa al país dels contes* (BALAGUER; GINESTA, 1990 (1987)) [4esc/8p=0,5]
- *Pau i Pepa. Festa Major!* (BALAGUER; GINESTA, 1988) [4esc/8p=0,5]
- *Tchibum!* (BORGES; KONDO, 2009) [14esc/25p=0,5]
- *Ariadna* (CANALS, 2009) [8esc/15p=0,5]
- *The colors* (FELIX, 1991) [16esc/31p=0,5]
- *Frederick und die Farben* (LIONNI, 1989 [1986]) [6esc/12p=0,5]
- *Frederick Wann?* (LIONNI, 1983 [1983]) [6esc/12p=0,5]
- *Frederick ¿Dónde?* (LIONNI, 2009 [1983]) [6esc/12p=0,5]
- *Frederick ¿Qué es?* (LIONNI, 2009 [1983]) [7esc/13p=0,5]
- *Frederick ¿Quién es?* (LIONNI, 2009 [1983]) [6esc/12p=0,5]
- *Al parque* (LODGE, 2007 [2007]) [5esc/10p=0,5]
- *De viaje* (LODGE, 2007 [2007]) [6esc/11p=0,5]
- *La manzana y la mariposa* (MARI, 2006 [1969]) [22esc/43p=0,5]
- *Las estaciones* (MARI, 2007 [1973]) [16esc/32p=0,5]
- *L'uovo e la gallina* (MARI, 2004 [1964]) [18esc/35p=0,5]
- *L'altalena* (MARI, 2008 (1961)) [12esc/24p=0,5]
- *Mangia che ti mangio* (MARI, 2010 [1980]) [15esc/30p=0,5]
- *Vestint-se* (OXENBURY, 2008 [1982]) [7esc/14p=0,5]
- *Aprenent* (OXENBURY, 2008 [1982]) | ● *Aprendiendo* (2008 [1982]) [7esc/14p=0,5]
- *Mi ropa* (PERSSON, 2003) [5esc/10p=0,5]
- *El baño* (PERSSON, 2004) [5esc/10p=0,5]
- *Meine Freunde die Entchen* [STUDIO BOOK, 1990 (1987)] [5esc/10p=0,5]
- *The silent book* (HAGA, 2005) [15esc/30p=0,5]
- *Mirem el camp* (RIBAS; CASADEMUNT; CAPDEVI-

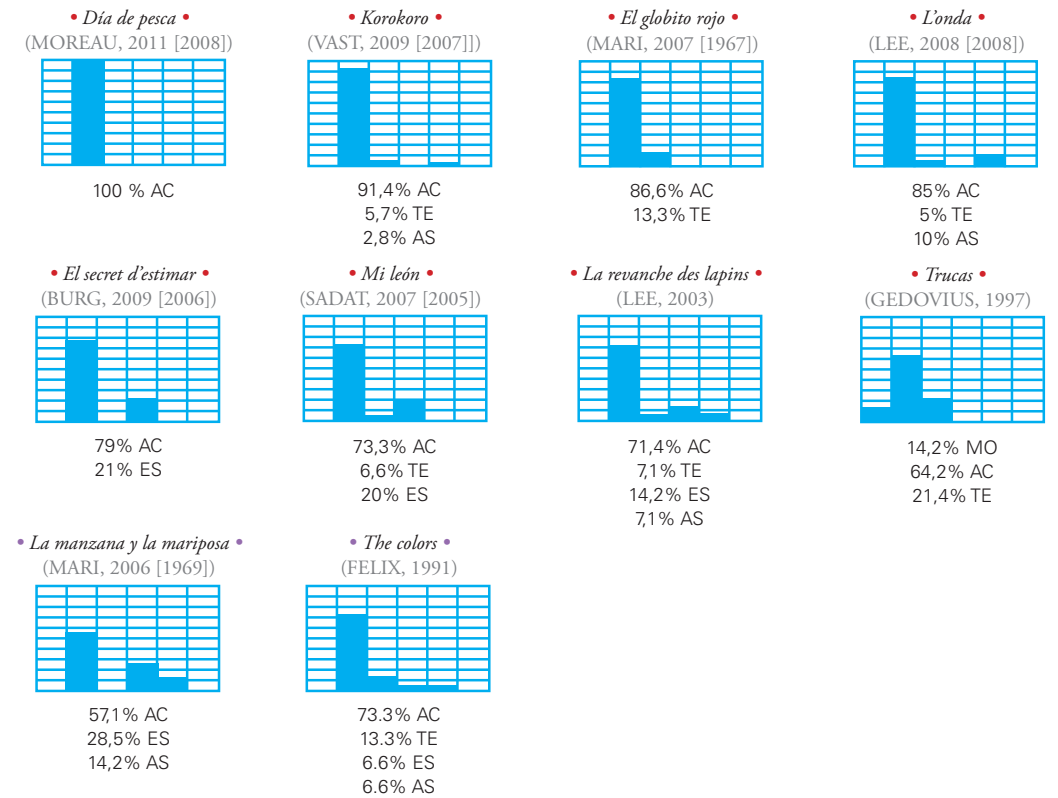
LA, 2007 [1984]) ● *Auf dem Land gibt's viel zu sehen* (1987 [1984]) [6esc/11p=0,5]

- *Mirem la casa* (RIBAS; CASADEMUNT; CAPDEVILA, 1984) ● *Mirem la casa* (2007 (1984)) [6esc/11p=0,5]
- *Mirem l'hipermercat* (CAPDEVILA, 2008 (1996)) [6esc/11p=0,5]
- *Mirem la festa* (CAPDEVILA, 2008 (1996)) [6esc/11p=0,5]
- *Mirem on vaig* (RIBAS; CASADEMUNT; CAPDEVILA, 2008 (1984)) [6esc/11p=0,5]
- *Mirem la ciutat* (RIBAS; CASADEMUNT; CAPDEVILA, 1997 (1984)) [6esc/11p=0,5]
- *Ein Häuschen im Grünen* (HILLMANN, 1988) [7esc/12p=0,6]
- *Plus éen* (BURNINGHAM, 1983 [1983]) [15esc/15p=1]
- *Anem al zoo* (DENOUE, 2008 (2004)) [5esc/5p=1]
- *Cycle* (GWILY, 2008) [62esc/62p=1]
- *A dormir* (NOVOA, 2005) [5esc/5p=1]
- *Vacaciones* (OXENBURY, 2008 (1982) [1982])) [14esc/14p=1]
- *Al llit* (OXENBURY, 2008 [1982]) [14esc/14p=1]
- *Comprant* (OXENBURY, 1990 [1982]) [14esc/14p=1]
- *L'autre côté* (PASGRIMAUD, 2006) [26esc/26p=1]
- *L'arbre* (ÉDUAR, 20010 [2009]) [46esc/10p=4,6]

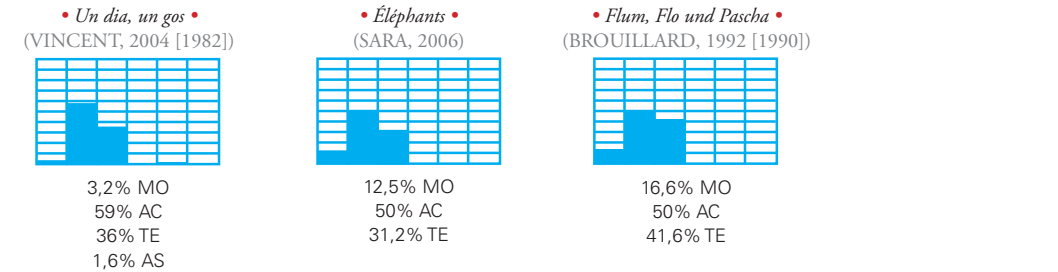
ANEXO 05 | **ANÁLISIS DE TRANSICIONES**

Analizar las transiciones entre las viñetas de los cómics y traducirlas a unas gráficas permitió a McCLOUD (2005:74-80 [1993]) establecer similitudes entre diferentes géneros. De este modo, identificó que los cómics norteamericanos de acción y las historietas europeas tenían gráficas muy similares, ambos con niveles muy altos de transiciones del tipo «acción-a-acción». Sin embargo, las gráficas del corpus de mangas eran muy diferentes. En ellas se apreciaba un claro aumento de transiciones de «aspecto-a-aspecto». Además del análisis de obras según su procedencia, utilizó las gráficas para estudiar el trabajo de un mismo autor. Así, comprobó que las gráficas de nueve cómics de Art SPIEGELMAN, de la época en que gustaba experimentar con el lenguaje narrativo, eran completamente diferentes entre ellas. ¶ En el ámbito del álbum, las gráficas de transiciones también pueden ser una valiosa fuente de información. A modo de ejemplo, presentamos las gráficas de una muestra de 40 álbumes sin-palabras-puros en las que hay obras de ficción (identificadas con un círculo rojo si son originales, y con uno amarillo si son adaptaciones) y álbumes documentales (de color morado). Las gráficas presentan una gran diversidad tipológica. ¶ Según la similitud de sus patrones:

—La primera conclusión que puede desprenderse es que en las gráficas de las obras de ficción, la proporción de transiciones de acción-a-acción es considerablemente más elevada (superan el 60% y llegan hasta el 100%) y se da en más casos que en los álbumes documentales:



¶ Entre los álbumes de ficción puede identificarse otro patrón de gráficas en que el grueso de las transiciones se reparten entre las de acción-a-acción y las de tema-a-tema:



–Entre los álbumes en los que predomina la transición escena-a-escena encontramos tanto álbumes de ficción como documentales:

• *Les grandes vacances* •
(CELIJA, 2006 [2006])



7,1% AC
14,2% TE
78,5% ES

• *Tels quels* •
(BINET, 2008)



25% AC
75% ES

• *Le chat et le poisson* •
(DAHAN, 1999 [1990])



23,5% AC
58,8% ES
17,6% AS

• *L'ombre d'Igor* •
(BINET, 2009)



35,7% AC
7,1% TE
57,1% ES

• *Ariadna* •
(CANALS, 2009)



100% ES

• *Las estaciones* •
(MARI, 2007 [1973])



93,3% ES
6,6% AS

• *Anem al zoo* •
(DENOÛ, 2008 [2004])



44,4% TE
55,5% ES

¶ Y también ocurre en las obras en que la transición predominante es la de tema-a-tema:

• *La Ville en Chantier* •
(MOREAU, 2007)



2,5% MO
10,2% AC
76,9% TE
2,5% ES
7,6% AS

• *Prédateurs* •
(GUILLOPPÉ, 2007)



23,5% AC
70,5% TE
5,8% ES

• *Times flies* •
(REISMAN, 2009)



28,2% AC
69,5% TE
2,1% ES

• *De noche en la calle* •
(LAGO, 1999 [1994])



70% TE
30% AS

• *L'altalena* •
(MARI, 2008 [1961])



100% TE

• *Le parapluie jaune* •
(JAE-SOON, 2008 [2007])



16,6% AC
83,3% TE

• *La recette* •
(MONTIGNIER, 2007)



18,1% AC
63,6% TE
18,1% ESC

–Hay gráficas que demuestran que los autores han utilizado más variedad de transiciones:

• *The night book* •
(HAGA, 2001)



6,6% MO
13,3% AC
33,3% TE
20% ES
26,6% AS

• *L'uovo e la gallina* •
(MARI, 2004 [1969])



23,5% AC
29,4% TE
23,5% ES
23,5% AS

• *The silver pony* •
(WARD, 1973)



46,5% AC
31,3% TE
22% ES

–Entre las obras de ficción también hay cabida a experimentaciones, como es el caso de esta gráfica en la que predomina la transición de aspecto-a-aspecto. Se trata de un álbum que muestra una transformación formal fruto de un *zoom in*:

• *Die Sache mit dem Storch* •
(WENDELS, 2008)



11,5% ES
88,4% AS

–Sospechábamos que los álbumes de versiones debían tener gráficas diferenciadas de las narraciones de ficción originales puesto que, en vez de «explicar» las historias (cuentos populares, fábulas, novelas...) lo que hacen es «mostrar» las escenas más representativas para que el lector, basándose en sus conocimientos previos, «recuerde» la historia. El análisis de 9 adaptaciones sin-palabras y casi-sin-palabras verificó que las transiciones del tipo «acción-a-acción» eran mucho más bajas. A excepción de *The Lion & the Mouse*, de Jerry PINKNEY (2011 (2009)), con un 52%²⁷⁶, y de *3 Piggy*, de Laurence JAMMES (2009), con un 42%, y otros dos que rondan el 25%, el resto no supera el 7%. Hay que señalar que la gráfica de *Robinson Crusoe*, de AJUBEL (2008), no difiere del resto. Aunque se trate de la adaptación de una novela (el número de páginas, unas 80, es notablemente superior), se rige por el mismo patrón narrativo.

• *The Lion & the Mouse* •
(PINKNEY, 2011 (2009))



52,7% AC
27,7% TE
19,4% ES

• *3 Piggy* •
(JAMMES, 2009)



42,8% AC
14,2% TE
28,5% ES
14,2% AS

• *Caperucita Roja* •
(SERRA, 2011)



25% AC
40% TE
30% ES
5% AS

• *Caperucita Roja* •
(PERLES, 2010)



24,1% AC
58,6% TE
17,2% ES

• *Robinson Crusoe* •
(AJUBEL, 2008)



7,5% AC
40,5% TE
44,3% ES
7,5% AS

• *Le petit Chaperon Rouge* •
(RASCAL, 2002)



5,2% AC
47,3% TE
47,3% ES

• *Rosetta* •
(MUÑIZ, 2009)



5,8% AC
47% TE
29,4% ES
17,6% AS

• *El coratge de Sant Jordi* •
(BLANCH; VALVERDE, 2002)



4,5% AC
54,5% TE
40,9% ES

¶ Caso aparte es *C'è posto per tutti*, de Massimo CACCIA (2011), cuya gráfica muestra un 92% de transiciones del tipo aspecto-a-aspecto, destacando del resto de adaptaciones. Aunque, por el origen del relato, debemos considerar esta obra una adaptación, no se explica la historia al completo. El autor se entretiene en un pequeño episodio de este relato del Antiguo Testamento, centrándose en mostrar la cola de animales que subieron al arca de Noé. Ésta es la causa de que el patrón sea tan distinto.

• *C'è posto per tutti* •
(CACCIA, 2011)



9,2% TE
92,8% AS

²⁷⁶ El alto nivel de transiciones del tipo acción-a-acción en este álbum radica en el modo en que el autor ha fragmentado esta fábula. PINKNEY se recrea en dos situaciones fragmentando el espacio de la página en cinco escenas con la intención de que el lector aprecie mejor la actividad del ratón protagonista.

ANEXO 06 | USOS DE LA FÓRMULA DESCRIPTIVO-NARRATIVA

Como ya hemos avanzado, descomponer las obras en fórmulas permite identificar rápidamente sus estructuras narrativas y facilita el estudio de los álbumes. Por ejemplo, al analizar los álbumes sin-palabras de nuestra colección, descubrimos que eran muy escasas las obras cuyas partes fueran todas narrativas. Después de este hallazgo y en el ámbito de los álbumes sin-palabras, debería corregirse la habitual frase «*en un álbum todo cuenta*» por «*en un álbum todo podría contar*», puesto que los autores y editores no aprovechan todos los espacios del libro para narrar la historia. ¶ Ejemplos de álbumes sin-palabras en los que todas sus partes están al servicio de la narración son:

Éléphants, de SARA (2006): [**Ca(in) + G(in) + 1dP(por) + 12 dP + G(edi ilu) + Cp(fin)**]

Ein Häuschen im Grünen, de Hans HILLMANN (1988): [**Ca(ilu per in) + 5dP + Cp(ilu loc)**]

Día de pesca, de Laurent MOREAU (2011 [2008]): [**Ca(ilu per in) + G(ilu nar edi + ded) + 13dP + G(ilu nar) + Cp(ilu fin)**]

Descomponer las obras en fórmulas facilita además, la tarea de comparar diferentes ediciones de una obra y comprobar si éstas han sufrido o no alteraciones. He aquí tres ejemplos:

coincidencia ¶ Un ejemplo en que la formulación coincide:
Die Torte ist weg!, de Thé TJONG-KHING (2006 [2004]), y su versión en castellano *¿Dónde está el pastel?* (2008 [2004]): [**Ca(ilu=1≈int per in) + G(=est obj) + 1P(lisCRØ edi ded cred) + 1P(ilu per por) + 12dP + G(=est obj) + Cp(ilu=1 per)**].

ligeras variaciones ¶ Un ejemplo en el que las ediciones han sufrido ligeras variaciones:
Eau glacée, de Arthur GEISERT (2009): [**En(ilu=Ca per) + Ca(ilu=En per) + G(=lisGN) + 1dP(lisØ cred por) + 2dP + 4P + 2dP + 2P + 1dP + 4P + 1dP + 2P + G(=lisGN) + Cp(ilu obj) + En(lisGØ)**],
y su posterior edición *Ice* (2011 [2009]): [**Sc(ilu=Ca per) + Ca(ilu=Sc per) + G(=lisYL) + 1dP(lisØ cred por) + 2dP + 4P + 2dP + 2P + 1dP + 4P + 1dP + 2P + G(=lisYL) + Cp(ilu=Sc obj) + Sc(ilu=Cp obj)**].

El cuerpo narrativo es el mismo, pero la versión anglosajona ha eliminado el envase de cartón, ha incorporado una sobrecubierta y ha cambiado el color de las guardas.

variaciones importantes ¶ Un ejemplo en el que las ediciones han sufrido variaciones importantes:
Loup noir, de Antoine GUILLOPPÉ (2004): [**Ca(ilu per) + G(ilu loc in) + 1dP(ilu per ded cred + por) + 4P + 2dP + 4P + 4dP + 2P + 1dP + G(ilu loc fin) + Cp(ilu loc)**],
y su posterior edición *One scary night* (2005 [2004]): [**Sc(ilu≈Ca per) + Ca(ilu=F per) + G(=lisGD per) + 1P(lisGD per) + 1P(ilu per plla) + 1P(lisØ cred) + 1P(ilu per por) + 1dP + 4P + 2dP + 4P + 4dP + 2P + 2dP + 1P + 1P(lisGD per) + G(=lisGD per) + Cp(ilu=Sc loc) + Sc(ilu=Cp loc)**].

La versión anglosajona, además de incorporar una sobrecubierta ha cambiado las guardas narrativas por unas de color y ha añadido varias hojas más, por lo que la narración de la versión original se ha retrasado e, incluso, interrumpido, perdiendo la fuerza del original.

Presentamos aquí las fórmulas²⁷⁷ de un total de 133 álbumes sin-palabras (puros y con paratextos²⁷⁸) agrupados en álbumes de ficción originales (identificados con un círculo rojo) y documentales (de color morado):

277 La descomposición de estos libros se realizó cuando todavía no se habían diseñado todas las categorías que finalmente hemos considerado en la ficha, ni se habían ajustado las abreviaturas definitivas, por lo que, si se diera difusión pública a estos datos, debería revisarse y corregirse la formulación. A pesar de ser una versión borrador, hemos querido mostrar ahora este pequeño trabajo en forma de listado como ejemplo de visualización rápida de la información.

278 Identificados con una circunferencia negra.

Ficción (84)

Composición irregular (58):

● *Pip i el color vermell* (ALCÁNTARA; GUSTI, 1987) Ca(ílu per) + 1P + 1P(4esc) + 5P + 1P(4esc) + Cp(ílu per)

● *La course au renard* (ALIBEU, 2004) En(ílu=Ca) + Ca(ílu=En per) + G(ílu in) + 1dP(lisØ cred por) + 1dP(2esc) + 4dP + 6P + 3dP + G(ílu nar) + Cp(ílu fin) + En(lisBLØ)

● *La rêve du pêcheur* (BADEL, 2006) En(ílu=Ca loc) + Ca(ílu=1=En loc) + G(=ílu loc) + 1dP(lisØ cred por) + 1dP + 2P + 1dP + 8P + 1dP + 4P + 2dP + G(=ílu loc) + Cp(ílu=1) + En(lisC loc)

● *The Grey Lady and the Strawberry Snatcher* (BANG, 1996, 1980) Ca(ílu=int obj) + 1P(lisØ) + 1P(ílu por) + 1P(cred) + 3P + 1dP + 2P + 1dP(2esc) + 2P + 2dP + 1dP(2esc) + 3dP + 1dP(2esc) + 1dP + 2P + 1dP + 1dP(4esc) + 2dP(2esc) + 2dP(ded) + 1P + 1P(lisØ) + Cp(ílu per)

● *Edmond* (BINET, 2007) En(ílu=Ca per) + Ca(ílu=1=F per) + G(=lisOØ) + 1dP(estØ) + 1dP(est Ø plla) + 1dP(lisØ por) + 1dP + 2P + 2dP + 2P + 7dP + 1dP(estØ cred) + 1dP(estØ) + G(=lisOØ) + Cp(ílu=1=F) + En(lisRØ)

● *La màgia del rei blanc* (BLANCH; ROVIRA, 2002 (2001)) Ca(ílu=int per) + G(=lisCØ) + 1P(lisCØ) + 4P + 1P(2esc) + 3P + 1P(2esc) + 7P + 1P(2esc) + 7P + 1P(lisCØ) + G(=lisCØ) + Cp(lisCØ)

● *L'amic fredolic* (BLANCH; ROVIRA, 1999) Ca(ílu per) + G(=lisYØ) + 1P(lisYØ) + 5P + 1P(2esc) + 5P + 1P(2esc) + 1P + 2P(2esc) + 1P + 2P(2esc) + 2P + 2P(2esc) + 4P + 1P(2esc) + 3P + 1P(2esc) + 1P + 1P(lisYØ) + G(=lisYØ) + Cp(ílu per)

● *Le voyageur et les oiseaux* (BROUILLARD, 2006)Ca(ílu=1 per) + G(=lisRØ) + 1P(lisØ cred) + 1P(ílu=int por) + 2dP + 2P + 3dP + 4P + 1dP + 4P + 1dP + G(=lisRØ) + Cp(ílu=1 per)

● *Flum, Flo und Pascha* (BROUILLARD, 1992 [1990]) Ca(ílu=1 per in) + G(=ílu loc) + 1P(lisØ der) + 1P(ílu por) + 12dP + G(=ílu loc) + Cp(ílu=1)

● *El secret d'estimar* (BURG, 2009 [2006])Ca(ílu=1 per) + G(lisØ) + 1dP(Ø der por) + 23dP + 1P + 1P(lisR tem) + G(lisR tem) + Cp(ílu=1 per)

● *Un día en la playa* (CARVALHO, 2010 [2008]) Ca(ílu per) + G(ílu loc in) + 1dP(edi) + 2P + 1dP + 2P + 1dP + 2P + 7dP + G(ílu cred fin) + Cp(ílu obj)

● *Le sapin* (CHEDRU, 2008) Ca(ílu=1 loc) + G(lisC temp) + 1dP(ílu in cred por) + 2dP + 24P + 2dP + G(lisBL temp) + Cp(ílu=1 loc)

● *Chigüiro viaja en chiva* (Da COLL, 2006 (1987)) Ca(ílu per) + G(ílu invertida per) + 1dP(lisØ plla) + 1P(lisØ cred) + 1P(ílu per por) + 1dP + 2P + 4dP + 2P + 5dP + 2dP(ílu per edi) + 1dP(ílu per edi) + G(ílu invertida per) + Cp(lisØ)

● *Chigüiro y el palo* (Da COLL, 2006 (1987)) Ca(ílu=int per) + G(ílu invertida per) + 1dP(lisØ plla) + 1P(lisØ cred) + 1P(ílu per por) + 1dP + 4P + 1dP + 4P + 2dP + 2P + 3dP + 2dP(ílu per edi) + 1dP(ílu per edi) + G(ílu invertida per) + Cp(lisØ)

● *Chigüiro chistoso* (Da COLL, 2005 (1985)) Ca(ílu=int per) + G(ílu invertida per) + 1dP(lisØ plla) + 1P(lisØ cred) + 1P(ílu per por) + 1dP + 2P + 1dP + 2P + 5dP + 2P + 2dP + 2dP(ílu per edi) + 1dP(ílu per edi) + G(ílu invertida per) + Cp(lisØ)

● *Chigüiro y el lápiz* (Da COLL, 2005 (1985)) Ca(ílu=int per) + G(ílu invertida per) + 1dP(lisØ plla) + 1P(lisØ cred) + 1P(ílu per por) + 2dP + 4P + 1dP + 12P + 1dP + 2dP(ílu per edi) + 1dP(ílu per edi) + G(ílu invertida per) + Cp(lisØ)

● *Chigüiro y el baño* (Da COLL, 2005 (1985)) Ca(ílu=int per) + G(ílu invert per) + 1dP(lisØ plla) + 1P(lisØ cred) + 1P(ílu per por) + 1dP + 2P + 1dP + 2P + 2dP + 10P + 1dP + 2dP(ílu per edi) + 1dP(ílu per

edi) + G(ílu inver per) + Cp(lisØ)

● *Chigüiro encuentra ayuda* (Da COLL, 2006 (1987)) Ca(ílu=int per) + G(ílu invertida per) + 1dP(lisØ plla) + 1P(lisØ cred) + 1P(ílu per por) + 2dP + 18P + 1dP + 2dP(ílu per edi) + 1dP(ílu per edi) + G(ílu invertida per) + Cp(lisØ)

● *Le chat et le poisson* (DAHAN, 1999 (1990)) Ca(ílu=1=int per) + 1P(lisØ) + 1P + 1dP + 1P(ílu ded cred) + 1P(ílu nar por) + 1P(lisØ) + 3P + 9dP + 1P(lisØ) + 1dP + 1P + 1P(lisØ) + Cp(ílu=1)

● *Chagrin d'ours* (DORÉMUS, 2010) En(ílu=Ca per) + Ca(ílu=En per) + G(ílu per loc por) + 1P + 1P(2esc) + 1dP + 1P + 1P(2esc) + 2P + 4P(2esc) + 1P(4esc) + 1P + 1dP + 1P + 2P(2esc) + 1P + 1dP + 4P + G(lisØ cred + ílu per loc) + Cp(lisGNØ) + En(lisGNØ)

● *La mer* (DUBUC, 2007) Ca(ílu per) + 1P(estØ) + 1P(lisØ por) + 1dP(cred edi) + 32dP + 1P(4esc) + 11dP + 1dP(ílu edi) + 1dP(lisØ edi) + 1P(lisØ edi) + P(estØ) + Cp(ílu obj)

● *A pas de pallasso* (DURAN, 2008 (2004)) Ca(ílu per) + G(=lisYØ) + 1P(lisYØ) + 5P + 1dP + 4P + 1P(3esc) + 1P + 2P(2esc) + 1P + 1P(2esc) + 6P + 1P(2esc) + 8P + 1P(lisYØ) + G(=lisYØ) + Cp(ílu per)

● *T'enyoro* (ESPOT, 2000) Ca(ílu per) + G(=lisGNØ) + 1P(lisGNØ) + 3P + 2dP + 4P + 1dP + 6P + 3dP + 7P + 1P(lisGNØ) + G(lisGNØ) + Cp(ílu obj)

● *In diesem Buch steckt eine Maus* (FELIX, 1980 [1980]) | ● *C'era una volta un topo chiuso in un libro...* (2009 [1980]) Ca(ílu per) + G(lis loc cred por) + 13dP + G(ílu fin edi) + Cp(lisPKØ)

● *Eau glacée* (GEISERT, 2009) [18esc/24p=0,7] En(ílu=Ca per) + Ca(ílu=En per) + G(=lisC loc) + 1dP(lisØ cred por) + 2dP + 4P + 2dP + 2P + 1dP + 4P + 1dP + 2P + G(=lisC loc) + Cp(ílu obj) + En(lisCØ)

● *La grosse graine* (GEISERT, 2010) En(ílu=Ca per) + Ca(ílu=En per) + G(=lisGN obj) + 1dP(lisØ cred por) + 4P + 1dP(4esc) + 1dP + 4P + 1dP + 4P + 1dP + 2P + 1dP + G(=lisGN obj) + Cp(ílu obj) + En(lisGN obj)

● *Petit poisson voit du pays* (GIBERT, 2005) En(ílu=Ca per) + Ca(ílu=En per) + G(ílu per in) + 1dP(lisØ cred por) + 3P(2esc) + 1P + 1P(2esc) + 1P + 1dP + 1P(2esc) + 1P + 1P(2esc) + 1P + 3P(2esc) + 1P + 1P(2esc) + 1P + 2P(2esc) + 1dP + 1P + 1P(2esc) + G(ílu nar) + Cp(ílu fin) + En(lisGNØ)

● *Loup noir* (GUILLOPPÉ, 2004) Ca(ílu per) + G(ílu loc in) + 1dP(ílu per ded cred + por) + 4P + 2dP + 4P + 4dP + 2P + 1dP + G(ílu loc fin) + Cp(ílu loc)

● *One scary night* (GUILLOPPÉ, 2005 [2004]) Sc(ílu=Ca per) + Ca(ílu=F per) + G(=lisGD per) + 1P(lisGD per) + 1P(ílu per plla) + 1P(lisØ cred) + 1P(ílu per por) + 1dP + 4P + 2dP + 4P + 4dP + 2P + 2dP + 1P + 1P(lisGD per) + G(=lisGD per) + Cp(ílu=Sc loc) + Sc(ílu=Cp loc)

● *Prédateurs* (GUILLOPPÉ, 2007) Ca(ílu per) + G(ílu loc) + 1dP(lisB temp ded + por) + 2dP + 2P + 1dP + 2P + 1dP + 8P + 2P + G(IZQ: ílu loc + DCHA: lisB temp cred) + Cp(ílu loc)

● *The night book* (HAGA, 2001) Ca(ílu obj in) + G(est temp) + 1P(est temp) + 1P(ílu nar por) + 15dP + 1P(ílu edi) + 1P(est temp) + G(est temp) + Cp(ílu=int fin)

● *Das runde Rot* (KAMM, 2003) Ca(ílu per) + G(=lisR obj) + 1dP(lisCRØ cred por) + 1dP(2esc) + 2dP(3esc) + 1dP(6esc) + 1dP(2esc) + 1dP + 1dP(2esc) + 2dP(5esc) + 1dP(3esc) + 2dP(4esc) + 1dP + 1dP(2esc) + 1dP + 1dP(lisCRØ edi) + G(=lisR obj) + Cp(ílu fin)

● *Football Club* (KIEHL, 2008) En(ílu=Ca=int per) + Ca(ílu=Sc=int per) + G(ílu in) + 1dP(ílu cred por) + 10dP + 1P + 1P(3esc) + 1dP + G(ílu fin) + Cp(ílu=int per) + En(lisBNØ)

● *Cat & Rats* (KOMAGATA, 1992) En(ílu per) + En(ílu obj) + Ca(ílu per) + 1P(lisØ) + 1P + 5dP + 1P + 1P(lisØ) + Cp(lisØ cred)

● *Le jour des Rois* (LECLERCQ, 2004) En(ílu=Ca per) + Ca(ílu=Sc

per) + G(=lisRØ) + 1dP(lisØ cred por) + 1dP(3esc) + 2dP + 1dP(2esc) + 8dP + G(=lisRØ) + Cp(ílu=int per) + En(lisGNØ)

● *La Revanche des Lapins* (LEE, 2003) Ca(ílu=1 per) + G(ílu per + por) + 1P(lisCØ) + 1P + 14dP + G(ílu per cred) + Cp(=1 per)

● *Rainstorm* (LEHMAN, 2007) Sc(ílu=1≈Ca per in) + Ca(ílu≈Sc per) + G(lisBLØ) + 1P(lisBLØ) + 1P(ílu obj plla) + 1dP(ílu ded cred por) + 1dP + 4P + 1P(6esc) + 2P + 2P(6esc) + 12P + 1P(6esc) + 1P + 1P(6esc) + 3P + 1P(lisCØ) + G(lisCØ) + Cp(ílu per) + Sc(ílu=1 loc)

● *Trainstop* (LEHMAN, 2008) Sc(ílu=1=Ca per) + Ca(ílu=1≈Sc = per) + G(=lisGNØ) + 1P(lisGNØ) + 1P(ílu por) + 1dP(ílu ded cred) + 3P + 1P(4esc) + 2P + 2dP + 2P + 1dP + 2P + 1P(6esc) + 1P + 1P(6esc) + 3P + 1P(4esc) + 1P + 1P(4esc) + 2P + 1P(4esc) + 1P + 1P(lisGNØ) + G(=lisGNØ) + Cp(ílu=1≈Sc loc) + Sc(ílu=1≈Ca loc)

● *¡Fiesta Mayor!* (LLUCH; MAX, 2008 (2001)) Ca(ílu=1 per) + G(=lisYØ) + 1P(lisYØ) + 1P + 1dP + 4P + 1dP + 1P(2esc) + 3P + 1dP + 2P + 2P(2esc) + 8P + 1dP + 3P + 1P(lisYØ) + G(=lisYØ) + Cp(ílu=1)

● *Aquest sí, aquest no* (MARTORELL, FRANSOY, 2000) Ca(ílu=int per) + G(=lisYØ) + 1P(lisYØ) + 1P + 1dP + 2P + 1dP + 4P + 1P(3esc) + 2P + 2P(2esc) + 11P + 1P(2esc) + 4P + 1P(lisYØ) + G(=lisYØ) + Cp(ílu per)

● *Rana, ¿dónde estás?* (MAYER, 2009 (1969)) Ca(ílu per) + G(=lisGNØ) + 1P(lisGNØ) + 1P(ílu per por) + 1P(lisØ cred) + 7P + 1dP + 2P + 2dP + 4P + 1dP + 6P + 1dP + 1P(lisØ) + 1P(lisGNØ) + G(=lisGNØ) + Cp(lisØ)

● *A boy, a dog and a frog* (MAYER, 1967) ● *Un niño, un perro y una nana* (2008 [1967]) Ca(ílu per) + G(=lisGNØ) + 1P(lisGNØ) + 1P(ílu obj por) + 1P(lisØ ded cred) + 13P + 5dP + 7P + 1P(lisGNØ) + G(=lisGNØ) + Cp(ílu text picto)

● *La Ville en Chantier* (MOREAU, 2007) Ca(ílu=int per) + G(=est obj simet) + 1dP(lisØ) + 1P(lisØded cred) + 1P(ílu per por) + 4P + 1P(3esc) + 1P + 1P(4esc) + 1P + 2P(2esc) + 3P + 1P(4esc) + 3P + 1P(3esc) + 1P + 1P(3esc) + 6P + G(=est obj) + Cp(ílu=int per obj)

● *Un petit nuage* (MUZO, 2004) En(ílu=Ca=int per) + Ca(ílu=En=int per) + G(=lisØ) + 1dP(lisØ plla) + 1dP(lisØ cred por) + 2P(2esc) + 2P + 2P(2esc) + 1P + 2P(3esc) + 1dP(3esc) + 2P(2esc) + 2dP(3esc) + 1P + 1P(2esc) + 2P(2esc) + 4P + 2P(2esc) + 1P + 1P(lisØ) + G(=lisØ) + Cp(ílu 3esc=int per) + En(lisRØ)

● *Dix petits nuages* (MUZO, 2007) Ca(ílu per) + G(=lisC loc) + 1dP(lisØ cred por) + 2P + 1P(2esc) + 1P + 1P(2esc) + 1P + 1P(2esc) + 1P + 1P(2esc) + 1P + 2P(2esc) + 1P + 1P(2esc) + 2P + 2P(2esc) + 1P + 3P(2esc) + 2P + G(=lisC loc) + Cp(ílu per)

● *En el silencio del bosque* (PÉREZ NAVARRO, 2010) Ca(ílu per) + G(=lisØ) + IZQ: [24P(lis COL*)] + DCHA: [3P] + 1P(3esc) + 1P + 1P(2esc) + 12P + 1P(3esc) + 5P + 1P(lisGNØ ded cred) + 1P(lisØ) + G(=lisØ) + Cp(lisGNØ)

● *Time flies* (REISMAN, 2009) Ca(ílu per) + G(lisØ) + 1dP(lis Ø por) + 18dP + 1P + 3P(4esc) + 16dP + 1dP(lisGRØder) + 1P(lisGRØ) + 1P(lisØ) + G(lisØ) + Cp(ílu obj)

● *Der nackte Bär* (REMMERTS DE VRIES, 2000 [1998]) Ca(ílu=int per) + G(=est per) + 1P(lisØ) + 1P(lisØ edi) + 1dP(lisØ cred por) + 1P(lisØ) + 1P + 1dP + 2P + 1dP + 4P + 1dP + 2P + 1dP + 2P + 1dP + 2P + 1dP(Ø) + G(=est per) + Cp(ílu=int per)

● *Der Hühnerdieb* (RODRIGUEZ, 2008 [2005]) Ca(ílu=1=int per) + G(=lisGN loc) + 1dP(edi cred por) + 2P + 9dP + 1dP(4esc) + 1dP + G(=lisGN loc) + Cp(ílu=1=int per)

● *La revancha del gallo* (RODRIGUEZ, 2011 [2011]) Ca(ílu=1=int per) + G(=lisYØ) + 1P(lisYØ cred) + 1P(ílu per por) + 1dP + 2dP(2esc) + 1dP + 1P(2esc) + 1P + 1dP + 1dP(2esc) + 3dP + 1dP(6esc) + 2P + G(=lisYØ) + Cp(ílu=1=int per)

● *Time flies* (ROHMANN, 1994) Ca(ílu per) + 1P(lisØ edi) + 1P(3esc) + 1dP(ílu por) + 14dP + 1P(ílu cred) + P(lisØ edi) +

Cp(lisCØ [3 Ca libros edi])

● *Monsieur Vadelavant* (ROUX, 2004) En(ílu=Ca per) + Ca(ílu=En per) + G(=est obj) + 1dP(ílu cred por) + 3P(2esc) + 1P + 3P(2esc) + 1P + 4P(2esc) + 1P + 4P(2esc) + 1P + 4P(2esc) + 2P + G(=est obj) + Cp(ílu=int per) + En(lisBNØ)

● *Els grans no em veuen* (SABRIÀ; PIÉROLA, 2004 (2000)) Ca(ílu=1 per) + G(=lisGNØ) + 1P(lisGNØ) + 3P + 1dP + 8P + 2dP + 5P + 1P(lisGNØ) + G(=lisGNØ) + Cp(ílu=1 obj)

● *Mon lion* (SADAT, 2007 (2005)) En(ílu=Ca per) + Ca(ílu=1=En per) + G(lisØ) + 1dP(lisØ cred por) + 4dP + 1dP(5esc) + 7dP + G(ílu per) + Cp(ílu=1 loc) + En(lisRØ)

● *Korokoro* (VAST, 2009 [2007]) F + En(ílu obj) + 1Pal(ílu per por) + 1dPal(5esc) + 1dPal(4esc) + 1dPal(3esc) + 1dPal(2esc) + 1dPal(3esc) + 1Pal(2esc) + 1dPal(4esc) + 1dPal(4esc) + 1dPal(4esc) + 5Pal + 1Pal(cred) + En(ílu per) + F

● *El globus* (VILARRUBIAS, 1992) Ca(ílu=int per) + 1P(ílu per edi cred) + 1P + 11dP + 5P(bt) + 1P(lisØ) + Cp(ílu per)

● *Le chemin* (VILELA, 2007) En(ílu=Ca≈int per) + Ca(ílu=En=1≈int per) + G(ílu per) + 1dP(lisOØ cred por) + 8dP + 1dP(3esc) + 3dP + G(ílu fin) + Cp(ílu=1≈int) + En(lisRØ)

● *Last night* (YUM, 2008) Sc(ílu per) + Ca(lisBL temp [ílu grabado en seco per]) + G(ílu per loc) + 1dP(ílu per ded cred por) + 1P(lisØ) + 11P + 8dP + 4P + G(ílu loc per) + Cp(lisBL temp) + Sc(ílu per)

Composición regular (26):

● *X. Una storia senza parole* (ANGELI, 2005) Ca(ílu obj TØ) + IZQ: [13P(lisRØ) + 2P(lisKØ) + 8P(lisRØ) + 2P(lisKØ) + 15P(lisRØ)] + DCHA: [40P] + 1P(lisKØ cred edi) + 1P(lisRØ) + Cp(Ø TØ)

● *Oeil pour oeil* (BIANCO-LEVRIN, 2003) Ca(ílu per) + G(ílu in por) + 13dP + G(lisØ cred edi) + Cp(ílu per)

● *L'ombre d'Igor* (BINET, 2009) Ca(ílu=1 per) + G(=estØ) + 1dP(est por) + 15dP + 1dP(lisØ der + Ø) + G(=estØ) + Cp(ílu=1 per)

● *Tels quels* (BINET, 2008) Ca(ílu=1 per) + G(=est tem cred por) + 9dP + G(=est tem) + Cp(ílu=1)

● *Chiuso per ferie* (CELIJA, 2006) Ca(ílu obj) + G(=estØ) + 1P(lisØ cred) + 1P(ílu edi) + 1P(lisGRØ ded edi) + 1P(ílu per por) + 15dP + G(=estØ) + Cp(ílu per)

● *La cerise* (CHARPENTIER, 2006) En(ílu=Ca per) + Ca(ílu=En per) + G(=ílu obj) + 1P(lisØ cred) + 1P(ílu obj por) + 12dP + G(=ílu obj) + Cp(ílu per) + En(lisBNØ)

● *Diapason* (DEVERNAY, 2011 (2010)) Ca(ílu=1 obj) + G(est obj) + 32dPal + G(lisØ) + Cp(est=1 obj)

● *Trucas* (GEDOVIUS, 1997) Ca(ílu=1 per) + G(ílu in) + 1dP(ílu nar der + por) + 12dP + G(ílu fin) + Cp(ílu=1)

● *Changes, changes* (HUTCHINS, 1987 (1971)) Ca(ílu per) + 1P(lisØ) + 1P(lisØ plla) + 1P(lisØ) + 1P(ílu=int per por) + 1P(lisØ cred) + 1P(ílu per ded) + 27P + 1P(lisØ) + Cp(ílu=int per)

● *De noche en la calle* (LAGO, 1999 (1994)) Ca(lisK temp) + G(lisK temp) + 1dP(lisK temp + por) + 11dP + 1dP(lisK temp der + Ø) + G(lisK temp edi + Ø) + Cp(ílu obj)

● *Espejo* (LEE, 2008 [2003]) Ca(ílu per) + G(=est tem) + 1P(lisØ) + 1P(lisØ cred) + 1P(ílu per) + 1P(lisØ por) + 23dP + G(=est tem) + Cp(ílu per)

● *Wave* (LEE, 2008) Sc(ílu per) + Ca(ílu per) + G(ílu loc) + 1dP(ílu ded por) + 17dP + 1dP(ílu nar cred) + G(ílu obj) + Cp(ílu per) + Sc(ílu per)

● *El globito rojo* (MARI, 2006 [1967]) Ca(ílu obj) + G(=lisGNØ) + 1P(lisØ cred) + 1P(ílu obj por) + 16dP + G(=lisGNØ) + Cp

● *Día de pesca* (MOREAU, 2011 [2008]) Ca(ilu per in) + G(ilu nar edi + ded) + 13dP + G(ilu nar) + Cp(ilu fin)

● *Warum?* (POPOV, 2010 [1995]) Ca(ilu=1 per) + G(ilu in) + 1dP(ilu cred por) + 16dP + G(ilu fin) + Cp(ilu=1 loc)

● *Le déluge* (PRUAL-REAVIS, 2005) Ca(ilu per) + G(=lisØ) + 1P(lisØ ded cred) + 1P(ilu por) + IZQ: [36P(lisØ)] + DCHA: [36P] + G(=lisØ) + Cp(ilu per)

● *El código de circulación* (RAMOS, 2010 [2010]) Ca(ilu per) + G(≈est obj) + 1P(lisØ cred) + 1P(ilu per por) + 16dP + G(≈est obj) + Cp(ilu per)

● *Formas* (RUEDA, 2009) Ca(ilu=1=int per) + G(ilu obj) + 1dP(ilu cred por) + 36dP + G(ilu obj) + Cp(ilu=1 loc)

● *Du temps* (SARA, 2004) Ca(ilu per) + 15dP + Cp(ilu obj)

● *Éléphants* (SARA, 2006) Ca(ilu per in) + G(ilu nar) + 1dP(ilu nar por) + 12dP + G(ilu nar cred) + Cp(ilu fin)

● *La casa sull albero* (TOLMAN; TOLMAN, 2006) Ca(ilu=1 per) + G(≈lisCØ) + 1dP(ilu loc cred) + 13dP + 1dP(≈lisCØ cred) + G(≈lisCØ) + Cp(ilu=1 per)

● *Die Torte ist weg!* (TJONG-KHING, 2006 [2004]) ● *¿Dónde está el pastel?* (2008 [2004]) Ca(ilu=1≈int per in) + G(=est obj) + 1P(lisCRØ edi ded cred) + 1P(ilu per por) + 12dP + G(=est obj) + Cp(ilu=1 per)

● *Picknick mit Torte* (TJONG-KHING, 2008 [2005]) Ca(ilu=1≈int per in) + G(=est obj) + 1P(lisCRØ edi ded cred) + 1P(ilu per por) + 12dP + G(=est obj) + Cp(ilu=1 per)

● *Un día, un gos* (VINCENT, 2004 [1982]) Ca(ilu=int per) + G(lisØ) + 1dP(ilu per por) + 62P + 1dP(lisØ cred + Ø) + G(lisØ) + Cp(ilu=int)

● *The silver pony* (WARD, 1973) Ca(ilu per) + 1dP(lisØ) + 1dP(ilu loc) + 1dP(lisØ + plla) + 1dP(lisØ + por) + 1dP(lisØ cred + plla) + IZQ: [88P(lisØ)] + DCHA: [88P] + 2dP(lisØ) + 1dP(ilu loc) + 1dP(lisØ) + Cp(ilu loc)

● *Die Sache mit dem Storch* (WENDELS, 2008) Ca(ilu=int per) + G(lisØ) + 1dP(lisØ + por) + IZQ: [96P(lisØ)] + DCHA: [96P] + 1dP(lisØ + edi) + 1dP(lisØ) + G(lisØ) + Cp(lisØ)

Álbumes sp y sp+com documentales (49)

Composición irregular (10):

● *Lorage* (BROUILLARD, 1998) Ca(ilu=1 loc) + G(=lisØ ded) + 1dP(lisØ cred por) + 1dP + 4P + 3dP + 2P + 2P(2esc) + 2P + 1dP + 2P + 2P(2esc) + 1P(3esc) + 2P + 1P(2esc) + 1P(3esc) + 1P(2esc) + 2P + 1dP + 4P + 1dP + G(=lisØ edi) + Cp(ilu=1 loc)

● *Le parapluie jaune* (JAE-SOO, 2008 [2007]) Ca(ilu=1 obj) + G(lisCØ) + 1P(lisØ cred) + 1P(ilu per por) + 13dP + 1P + 1P(lisØ) + G(lisCØ + CD) + Cp(ilu=1 loc)

● *Looking down* (JENKINS, 1995) Ca(ilu=1 loc) + 1P(lisØ) + 1P(lisK nar) + 1dP(ilu por) + 14dP + 1P(lisK nar ded edi cred) + 1P(edi) + Cp(ilu=1 loc)

● *Friends* (KOMAGATA, 1992) En(ilu per) + En(ilu obj) + Ca(ilu per) + 1P(lisØ) + 1P + 5dP + 1P + 1P(lisØ) + Cp(lisØ cred)

● *Woods. Friends in nature. Fun for children* (KOMAGATA, 1992) En(ilu per) + En(ilu obj) + Ca(ilu obj) + 1P(lisØ) + 1P + 5dP + 1P + 1P(lisØ) + Cp(lisØ cred)

● *Sun & Clouds. Friends in nature. Fun for children* (KOMAGATA, 1992) En(ilu per) + En(ilu obj) + Ca(ilu obj) + 1P(lisØ) + 1P + 5dP + 1P + 1P(lisØ) + Cp(lisØ cred)

● *Invierno* (MULLER, 2008 [1994]) Ca(ilu per) + 1dP + 1dP(3esc) + 1dP + 1dP(3esc) + 1dP + 1dP(3esc) + Cp(ilu per)

● *Otoño* (MULLER, 2008 [1994]) Ca(ilu per) + 1dP + 1dP(6esc) + 1dP + 1dP(5esc) + 1dP + 1dP(4esc) + Cp(ilu per)

● *La recette* (MONTIGNIER, 2007) Ca(ilu obj) + G(=est obj) + 1dP(lisØ) + 1P(lis ded cred edi) + 1P(ilu obj por) + 8P + 1dP + 10P + 1dP + 2P + 1dP + G(=est obj) + Cp(ilu obj)

● *Centígrados y paralelos* (SOLÍS, 2011) Ca(ilu=Cp=int per) + G(ilu loc) + 1P(lisØ ded cred) + 1P(ilu por) + 2dP + 1dP(2esc) + 2P + 1dP + 2P + 1P + 1dP(2esc) + 3dP + 1dP(2esc) + 3dP + 1dP(2esc) + 8P + 1dP(2esc) + 4P + 3dP + 1dP(2esc) + 1dP + G(ilu + ilu(edi) + Cp(=Ca=int)

Composición regular (39):

● *Pau i Pepa al país dels contes* (BALAGUER; GINESTA, 1990 (1987)) Ca(ilu=1 per) + 4dP + Cp(ilu=1 loc)

● *Pau i Pepa. Festa Major!* (BALAGUER; GINESTA, 1988) Ca(ilu=1 per) + 4dP + Cp(ilu=1 per)

● *Plus één* (BURNINGHAM, 1983 [1983]) Ca(ilu=int per) + 1Pal(ilu per edi cred) + 5Pal(5Pal des) + 5Pal + 4Pal(lisCØ) + Cp(ilu edi)

● *Tchibum!* (BORGES; KONDO, 2009) Ca(ilu per T + 1Pdes in) + 1dP(ilu por) + 10dP + 1dP(ilu loc) + 1dP(edi cred) + Cp(ilu per fin)

● *Ariadna* (CANALS, 2009) Ca(ilu per) + 7dP + Cp(ilu obj)

● *Anem al zoo* (DENOUE, 2008 (2004)) Ca(ilu per in) + IZQ: [4P bt juego buscar] + DCHA: [4P] + Cp (ilu bt juego buscar)

● *L'arbre* (ÉDUAR, 20010 [2009]) Ca(ilu per) + 4dP(+ 9P(inter)) + 1dP(+ 5P(inter)) + Cp(ilu per)

● *The colors* (FELIX, 1991) Ca(lisGR T ilu per in) + G(ilu per nar edi por) + 13dP + G(ilu fin cred) + Cp(lisGRØ)

● *Cycle* (GWILY, 2008) Ca(ilu per) + G(lisBNØ) + 1dP(lisØ plla) + 1dP(lisØ cred por) + IZQ: [62P(lisØ) + DCHA: [62P] + 1P(lisØ) + 3P(edi) + 1dP(lisØ) + G(lisBNØ) + Cp(tilu per)

● *The silent book* (HAGA, 2005) Sc(ilu=1=Ca loc)+ Ca(ilu=1=Sc loc) + G(lisØ) + 1dP(lisØ por) + 15dP + 1P(lisØ edi cred) + 1P(lisØ) + G(lisØ) + Cp(ilu=1=Sc loc) + Sc(ilu=1=Cp loc)

● *Ein Häuschen im Grünen* (HILLMANN, 1988) Ca(ilu per in) +

5dP + Cp(ilu loc)

● *Frederick und die Farben* (LIONNI, 1989 [1986]) Ca(ilu per) + 6dP + Cp(ilu per)

● *Frederick Wann?* (LIONNI, 1983 [1983]) Ca(ilu per) + 6dP + Cp(ilu per)

● *Frederick ¿Dónde?* (LIONNI, 2009 [1983]) Ca(ilu per) + 6dP + Cp(ilu per)

● *Frederick ¿Qué es?* (LIONNI, 2009 [1983]) Ca(ilu per in) + 6dP + Cp(ilu per)

● *Frederick ¿Quién es?* (LIONNI, 2009 [1983]) Ca(ilu per) + 6dP + Cp(ilu per)

● *Al parque* (LODGE, 2007 [2007]) Ca(ilu per) + 5dP + Cp(ilu obj)

● *De viaje* (LODGE, 2007 [2007]) Ca(ilu per in) + 5dP + Cp(ilu obj)

● *La manzana y la mariposa* (MARI, 2006 [1969]) Ca(ilu=1=int obj in) + G(ilu nar) + 1dP(ilu cred por) + 18dP + G(ilu fin) + Cp(=1=int obj)

● *Las estaciones* (MARI, 2007 [1973]) Ca(ilu=1 obj) + G(=lisGNØ) + 1dP(lisØ cred por) + 16dP + G(=lisGNØ) + Cp(ilu=1 obj)

● *L'uovo e la gallina* (MARI, 2004 [1964]) Ca(ilu=int per in) + G(ilu per nar) + 1dP(ilu cred por) + 14dP + G(ilu fin) + Cp(lisØ)

● *L'altalena* (MARI, 2008 (1961)) Sc(ilu=1 obj) + 1dPal(lisØ por) + 12dPal + 1Pal(lisØ cred) + 1P(lisØ) + Sc(ilu=1 obj)

● *Mangia che ti mangio* (MARI, 2010 [1980]) Ca(ilu=1 per) + G(lisØ plla) + 1dP(ilu per edi cred por) + 14dP + G(lisØ) + Cp(=1 per)

● *A dormir* (NOVOA, 2005) Ca(ilu=int per) + 5P + Cp(lisPKØ)

● *Vacaciones* (OXENBURY, 2008 (1982) [1982])) Ca(ilu=int per) + 14P + Cp(ilu edi)

● *Al llit* (OXENBURY, 2008 [1982]) Ca(ilu=int per) + 14P + Cp(ilu edi)

● *Comprant* (OXENBURY, 1990 [1982]) Ca(ilu per) + 14P + Cp(ilu edi)

● *Vestint-se* (OXENBURY, 2008 [1982]) Ca(ilu=int per) + 7dP + Cp(ilu edi)

● *Aprenent* (OXENBURY, 2008 [1982]) ● *Aprendiendo* (2008 [1982]) Ca(ilu=int per) + 7dP + Cp(ilu edi)

● *L'autre côté* (PASGRIMAUD, 2006) Ca(ilu obj) + G(ilu per cred + ilu per por) + IZQ: [13P] + DCHA: [13P] + G(ilu bt juego) + Cp(lisCØ)

● *Mi ropa* (PERSSON, 2003) Ca(ilu=int per) + 5dP + Cp(ilu edi)

● *El baño* (PERSSON, 2004) Ca(ilu=int per) + 5dP + Cp(ilu edi)

● *Meine Freunde die Entchen* [STUDIO BOOK, 1990 (1987)] Ca(ilu per) + 5dP + Cp(lisCØ)

● *Mirem el camp* (RIBAS; CASADEMUNT; CAPDEVILA, 2007 [1984]) ● *Auf dem Land gib'ts viel zu sehen* (1987 [1984]) Ca(ilu=1 per in) + 5dP + Cp(ilu=1 loc)

● *Mirem la casa* (RIBAS; CASADEMUNT; CAPDEVILA, 1984) ● *Mirem la casa* (2007 (1984)) Ca(ilu=1 per in) + 5dP + Cp(ilu=1 loc)

● *Mirem l'hipermercat* (CAPDEVILA, 2008 (1996)) Ca(ilu=1 per in) + 5dP + Cp(ilu=1 loc)

● *Mirem la festa* (CAPDEVILA, 2008 (1996)) Ca(ilu=1 per in) + 5dP + Cp(ilu=1 loc)

● *Mirem on vaig* (RIBAS; CASADEMUNT; CAPDEVILA, 2008 (1984)) Ca(ilu=1 per in) + 5dP + Cp(ilu=1 loc)

● *Mirem la ciutat* (RIBAS; CASADEMUNT; CAPDEVILA, 1997 (1984)) Ca(ilu=1 per in) + 5dP + Cp(ilu=1 loc)

ANEXO 07 | **RUTAS POR LOS ÁLBUMES SIN-PALABRAS****Imágenes que hablan de...**

En este anexo se presentan los itinerarios sobre lectura de imágenes que diseñamos para la Biblioteca Barceloneta-La Fraternitat en el programa «*Llegir x llegir*» del proyecto «*Xarxa Interescolar de Lectura de Barceloneta 2011-2012*». Se trataba de seleccionar lecturas y diseñar actividades que reforzaran la competencia y el hábito lector de narraciones visuales. Los destinatarios eran tres grupos de niños y niñas de P5 (5/6 años) y un grupo de 2º de primaria (7/8 años) con los que se trabajaría durante seis sesiones, de aprox. 90 min., con una periodicidad mensual.

La necesidad de ensayar previamente las lecturas y materiales, y la curiosidad de ver cómo responderían participantes de franjas de edades superiores, fueron las razones para que también lleváramos a cabo estas actividades con alumnos de la escuela CEIP Orlandai de los siguientes niveles de Educación Primaria: 3º (8/9 años), 4º (9/10 años), 5º (10/11 años) y 6º (11/12 años); con estudiantes (entre 15 y 19 años) del Centro de Estudios Roca; y con maestros y licenciados en Bellas Artes que cursaban la asignatura «Álbum ilustrado: significación de la narrativa gráfica» en el «Máster Oficial Educación Interdisciplinaria de las Artes» de la Universidad de Barcelona. Posteriormente hemos repetido estos talleres con otros estudiantes, bibliotecarios y maestros en diferentes sesiones y cursos.

Álbumes sin-palabras para conocer el lenguaje visual

Este proyecto «usa» los *álbumes sin-palabras* como medio para promover la lectura, análisis y creación de narrativas gráficas. Los objetivos que se pretenden alcanzar son los siguientes:

- que el lector se familiarice con los elementos del lenguaje visual y su sintaxis;
- que aprenda a interpretar imágenes secuenciales; y
- que descubra diferentes tipologías de narrativas gráficas.

Hablar y experimentar en torno al álbum sin-palabras

La metodología que proponemos se basa en la participación activa del lector. La lectura de los álbumes se realiza en forma dialogada, dejando tiempo a los participantes para que lean las imágenes, den su opinión, pregunten y respondan las cuestiones que se les formulan. Además, para afianzar los contenidos, se proponen algunas actividades que consisten, principalmente, en la creación de imágenes y de secuencias narrativas.

Las sesiones terminan con una puesta en común de los resultados de las actividades y un repaso de los temas tratados, y si todavía queda tiempo, los participantes pueden leer los libros de manera autónoma. Al finalizar la sesión se entrega una hoja de recordatorio con una breve información y la bibliografía utilizada.

El vocabulario, algunos materiales y procedimientos se adaptaron ligeramente a la edad de los participantes, pero se mantuvo la misma estructura y metodología de las sesiones independientemente de la edad de los participantes.

Cinco itinerarios para cinco tipos de libro

El programa consta de cinco itinerarios diferentes que se centran en el estudio de diferentes estructuras narrativas y de una última sesión de recordatorio:

A	Imágenes que hablan de... Caperucita Roja	álbumes sin-palabras que versionan historias.
B	Imágenes que hablan de... historias sin fin	relatos circulares.
C	Imágenes que hablan de... viajes hacia adelante y hacia atrás	narraciones confeccionadas a partir de un <i>zoom</i> .
D	Imágenes que hablan de... cómo las formas se transforman	relatos que se basan en metamorfosis formales.
E	Imágenes que hablan a la vez de... muchas historias	libros que cuentan simultáneamente múltiples relatos.
F	Sesión de recapitulación	en que se recuerdan y valoran las sesiones anteriores, se leen los libros de manera autónoma y se escoge el álbum sin-palabras «favorito».

Los álbumes con los que se trabaja responden a una gran diversidad de estilos gráficos, procedencias y épocas. En la mayoría solo es necesario traducir el título, por lo que «leer y entender un álbum sin-palabras extranjero» aumenta en los lectores la constatación de que estos libros están escritos en un idioma «universal», el lenguaje visual. A pesar de que muchos no estén editados en España, es relativamente fácil conseguirlos en bibliotecas públicas, librerías especializadas o tiendas *online*.

A | Imágenes que hablan de... **Caperucita Roja** [versiones]

Objetivos

- Descubrir la existencia de diferentes versiones de una misma historia, mediante la lectura de libros (con palabras y sin palabras) que narran el cuento de Caperucita Roja, con el fin de constatar que es imprescindible conocer previamente la historia cuando se lee una versión sin palabras.
- Aprender a leer imágenes, a través de la observación detenida de signos gráficos y la decodificación mediada de los mismos, con la finalidad de comprender narraciones visuales.
- Aprender a dar información a través de signos gráficos, mediante la codificación de un mensaje, con el propósito de comunicar gráficamente.

Desarrollo de la sesión

Se presenta la sesión comentando que veremos unos cuantos libros que explican la misma historia, el cuento de Caperucita Roja. Hacemos referencia a cómo cambian los relatos cuando se transmiten de manera oral. Nos percatamos de que estas variaciones pueden no afectar a la narración –por ejemplo, la comida y bebida que lleve Caperucita a su abuela–, o pueden ser cambios sustanciales –hay versiones en que Caperucita y su abuela son devoradas, y otras en que son salvadas por un cazador–. Se insiste en que es positivo que haya diferentes versiones de una misma historia. Y hablamos de los libros de Caperucita Roja que tenemos en casa y en el aula. Al ojear los diferentes títulos que hay en la biblioteca advertimos que la mayoría explican la historia con texto e ilustraciones. Después de definir el término ilustración como «una imagen que representa un momento de la historia», apreciamos la variedad de técnicas que usan los autores. Dibujos realizados con lápices de colores o ceras, pinturas hechas con acuarelas o *gouache*, collage realizados con papeles recortados, fotografías... Mirando las imágenes de los libros, intentamos descubrir con qué técnica han sido realizadas.

LECTURA: *Le petit chaperon rouge*, de Gilles BIZOURNE y BARROUX (2009). [Esta adaptación de la versión de los hermanos GRIMM es un álbum falso-sin-palabras ya que el texto que explica el cuento está escondido en una sola página. El diseño del libro permite que los participantes vean las imágenes mientras el mediador lee la historia]. Al acabar la lectura repasamos las seis imágenes que ilustran el texto y observamos que el ilustrador ha dibujado las escenas más significativas. Nos preguntamos si este cuento puede explicarse exclusivamente con imágenes.



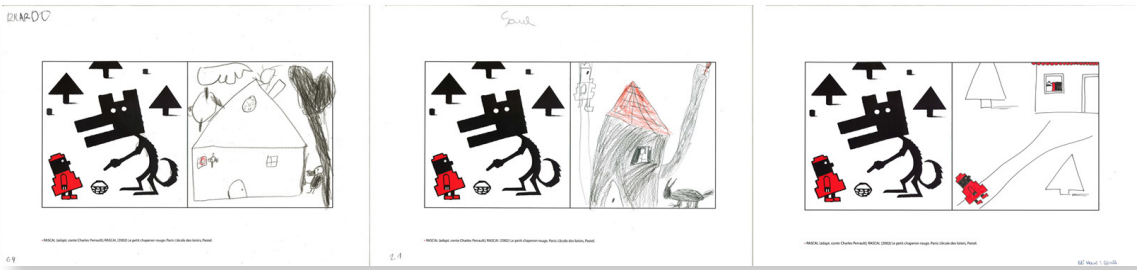
LECTURA: *Rosetta*, de Jacobo MUÑIZ (2009). [Versión *pop-up* y sin palabras del cuento de Caperucita]. Miramos las imágenes y hablamos de lo que nos cuentan y de lo que no pueden contarnos. Reparamos en las estrategias usadas por el autor para que el lector reconozca los personajes y los espacios. Al final de la historia observamos que en la rueda de la persecución hay un pajarito que persigue al lobo. Lo identificamos como una «mascota» de Caperucita. Repasamos el libro para buscar al pajarito y vemos que siempre acompaña a la niña. Hablamos entonces de la libertad del autor para incorporar nuevos personajes en historias conocidas. Nos preguntamos si alguien que no conozca la historia de Caperucita Roja puede entender el cuento leyendo estas imágenes. Y llegamos a la conclusión de que si no conocemos la historia, es imposible entenderla con esas ilustraciones. No podemos saber, por ejemplo, cual es la relación que tienen los personajes (si la señora que aparece es la madre o una tía). Tampoco es posible saber de qué están hablando la madre y la niña, o el lobo y Caperucita cuando se encuentran en el bosque. Y no hay ninguna pista sobre las preguntas que hace la niña a su «abuela» sobre el tamaño de ojos, orejas, boca... Por eso afirmamos que, aunque las imágenes nos explican muchas cosas, los dibujos de este libro no pueden explicar todo el cuento, solamente nos ayudan a recordar la historia que ya conocíamos.

LECTURA: *Le petit chaperon rouge*, de RASCAL (2002). [Adaptación sin palabras de la versión de Charles PERRAULT]. Leemos conjuntamente este álbum y comentamos la aparición de nuevos elementos (la máquina de coser, la tela para confeccionar la caperuza...). También nos fijamos en los colores escogidos por el ilustrador (negro y rojo), una elección que todos encontramos muy acertada. Cuando llegamos a la escena en que el lobo se encuentra a la niña en el bosque, nos cuestionamos sobre qué le está preguntando. Acordamos que la pregunta es «¿Adónde vas con esta cesta, Caperucita?». La respuesta «Voy a casa de la abuela porque está enferma», que estaría en la página de la derecha, no podemos verla porque ha sido tapada con una hoja de papel.

PROPUESTA: Ilustrar una escena. MATERIAL: Lápiz blando negro. Cera dura roja. Doble página impresa en A3 del libro de RASCAL con la imagen de la derecha eliminada. PROCESO: Se propone a los participantes que se conviertan en ilustradores. Tienen que dibujar en el espacio blanco de la doble página del libro de RASCAL la imagen que falta y que corresponde a la respuesta de Caperucita «Voy a casa de la abuela porque está enferma». Es conveniente que el mediador se limite a repetir la consigna sin dar ninguna pista. Suele ocurrir que los participantes que están cerca se copien los dibujos, por lo que es bueno insistir en que hay muchas maneras de dibujar esa frase.



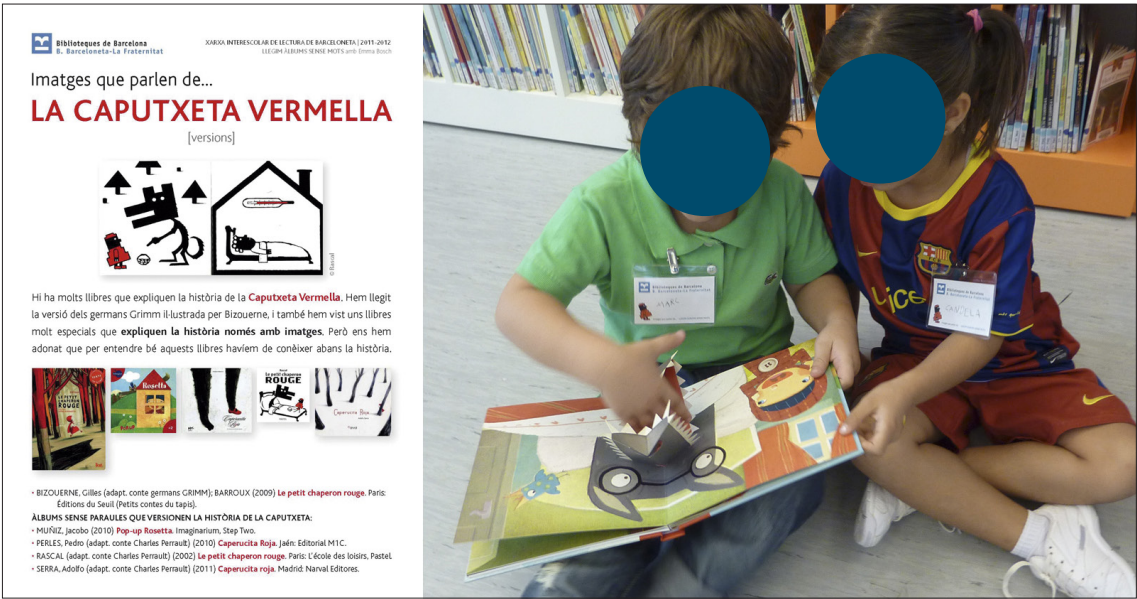
Es fundamental comentar los resultados. Al repasar las diversas soluciones podemos resaltar la importancia de la forma, tamaño, ubicación de los objetos y personajes en la transmisión del mensaje. Podemos centrarnos, por ejemplo, en el concepto «abuela enferma». ¿Qué signos pueden convertir a una mujer en abuela? ¿Cómo podemos dibujar una abuela enferma? Si está enferma, ¿puede estar de pie? Si está en la cama, quizás solo esté durmiendo... ¿Qué tenemos que dibujar para que se entienda que está enferma?



Una vez hemos descrito cómo debería ser la ilustración para que fuera más explícita, miramos la solución de RASCAL y la comparamos con las que hemos creado.

Recapitulación

- Hemos constatado que existen muchas versiones de una misma historia.
- Hemos conocido versiones sin palabras en las que las imágenes nos han explicado muchas cosas, pero nos hemos dado cuenta de que necesitábamos conocer antes la historia para entender bien estos libros.
- También hemos aprendido a dar información solo con imágenes.



Libros

- ALMODÓVAR, A.R.; TAEGER, Marc (2004) *La verdadera historia de Caperucita*. Kalandraka.
- BIZOUERNE, Gilles; BARROUX (2009) *Le petit chaperon rouge*. Paris: Éditions du Seuil.
- BUTTERFIELD, Moira (1998) [1997] *La Caputxeta Vermella*. Barcelona: Parramón.
- FATTI, Chiara; SUÁREZ, Natalia; VALENCIA, Ruth (2008) *Capuz*. [s.l.]: Mongolfiera Libros.
- LAVATER, Warja (1965) *Le Petit Chaperon Rouge*. Paris: Maeght Editeur.
- LERAY, Marjolaine (2009) [2009] *Una Caperucita roja*. Barcelona: Océano Travesía.
- MARTIN, Jean François (2000) [1997] *La Caputxeta Vermella*. Barcelona: Montena.
- MOON, Sarah (1984) [1983] *La Caputxeta Vermella*. Barcelona: Barcanova.
- MUÑIZ, Jacobo (2009) *Rosetta*. Zaragoza: ItsImagical.
- PACOVSKA, Kveta (2008) [2007] *Caperucita roja*. Kókinos.
- RASCAL (2002) *Le petit chaperon rouge*. Paris: L'école des loisirs, Pastel.
- SERRA, Adolfo (2011) *Caperucita roja*. Madrid: Narval Editores.

B | Imágenes que hablan de... historias sin fin [narraciones circulares]

Objetivos

- Inferir conocimientos en la lectura de imágenes, mediante la descodificación compartida de signos gráficos, con el propósito de reconocer que hay libros sin-palabras que pueden leerse aunque no se conozca previamente la historia.
- Reparar en que las imágenes secuenciales se encadenan con lógica, por medio de la ordenación de imágenes de una narración gráfica, con el fin de leer de manera anticipatoria.
- Identificar las estrategias de los autores en la creación de relatos circulares, mediante la lectura y creación de secuencias, con el objetivo de comprenderlas mejor y disfrutar de su lectura y creación.

Desarrollo de la sesión

Es conveniente que todos los participantes se sienten formando un círculo. Recordamos que en la sesión anterior vimos álbumes sin-palabras que versionaban el cuento de Caperucita Roja y pudimos comprobar que no podíamos entenderlos si no conocíamos previamente el relato. Explicamos que en esta sesión veremos unos libros sin-palabras que explican unas historias que se pueden leer y entender aunque sea la primera vez que las veamos y que tienen la peculiaridad de que son historias circulares.

PROPUESTA: Ordenar las imágenes de una historia. MATERIAL: Tarjetas plastificadas con las imágenes del libro *L'uovo e la gallina* de Iela y Enzo MARI (2004 (1969)). PROCESO: Antes de empezar con la lectura se propone un juego. Se trata de ordenar las imágenes del álbum *L'uovo e la gallina*. El mediador muestra a los participantes las tarjetas una a una. Después de observarlas y describirlas, disponemos las tarjetas en el suelo –delante, detrás o en medio de las otras–. Una vez están todas colocadas formando un círculo, explicamos la historia según su orden y realizamos aquellas correcciones que se sugieran.



LECTURA: *L'uovo e la gallina*, de Iela y Enzo MARI (2004 (1969)). [Historia circular que narra el ciclo de vida de una gallina (huevo, pollito, gallina)]. Ha llegado el momento de comparar la historia

que cuentan las tarjetas colocadas en el suelo con la que explica el libro. Aunque es habitual corregir el orden de algunas imágenes nos felicitamos por haber logrado el reto. Nos preguntamos cómo es posible que hayamos podido superar el desafío sin conocer previamente el libro. Hablamos de que el álbum explica una historia que todos conocemos, es una historia real, un libro documental. Las páginas tienen un orden lógico y las hemos podido ordenar porque sabemos lo que pasa cuando un huevo se rompe solo, porque lo hemos visto en la realidad, en libros, en la televisión... Nos damos cuenta de que la historia podría comenzar en cualquier imagen. Y además no tiene final. Es un relato circular como el círculo que formamos nosotros, sentados en el suelo.

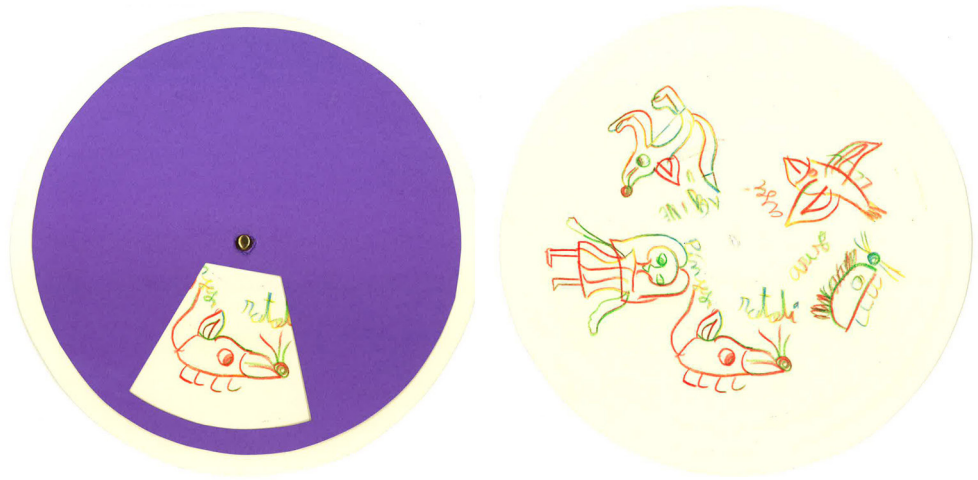
LECTURA: *Mangia che ti mangio*, de Iela MARI (2010 (1980)). [Historia circular sobre una persecución de diferentes animales]. Leemos este libro intentando adivinar cuál es el siguiente animal perseguido ya que es posible deducirlo porque podemos ver su parte posterior. Al llegar al final, vemos que también es una historia circular, puesto que acaba con la primera imagen del libro.

MATERIAL: Acordeón creado por nosotros con las imágenes del libro. PROCESO: Para constatar que se trata de un relato circular colocamos el libro en formato acordeón en el suelo, en el centro del ruedo. Unimos los extremos y lo vamos girando para que todos puedan releer las imágenes. Se pregunta a los participantes si conocen alguna historia circular. Es posible que alguien recuerde, de la sesión anterior, la última escena del libro *Rosetta*, de Jacobo MUÑIZ (2009), en el que aparece una rueda giratoria que también muestra una persecución.

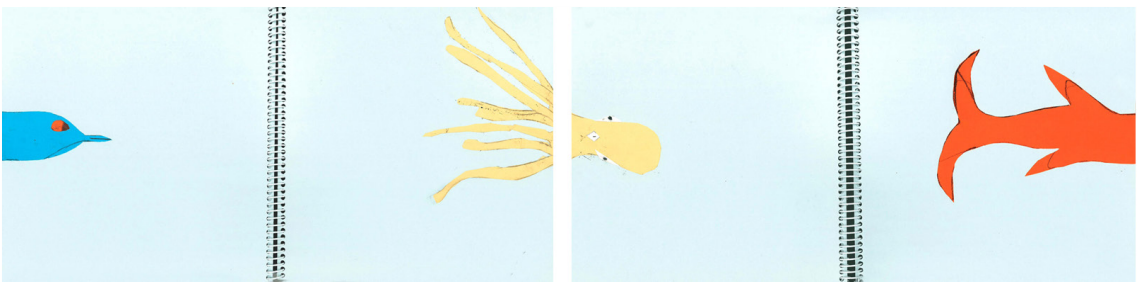
LECTURA de la página final: *Rosetta*, de Jacobo MUÑIZ (2009). Después de analizar cómo están dibujados los personajes –todos están de perfil y miran en la misma dirección–, se propone a los participantes que creen una historia circular de una persecución.

PROPUESTA A: Dibujar una persecución en una rueda. MATERIAL: Círculo de cartulina de color claro (19 cm de diámetro) unido con encuadernadores a otro círculo de color vivo (17,5 cm) que tiene una ventanilla troquelada en forma de trapecio. Lápiz de punta multicolor. PROCESO: Dibujar en una rueda una persecución con personajes muy diferentes (animales, personas, monstruos, robots, objetos personificados...). Unos grandes, otros pequeños, unos corriendo rápido, otros que van despacio, unos que vuelan, otros que se arrastran... Los personajes deben estar de perfil y mirando hacia la derecha. Para dibujarlos, las ruedas deben estar montadas. Se dibuja un primer personaje a través de la ventanilla. Para dibujar el segundo, hay que girar la rueda hasta que el anterior queda tapado. Y así sucesivamente hasta cuatro o cinco veces (dependiendo del tamaño de los personajes). Al dibujar con un lápiz de punta multicolor los colores no pueden escogerse. De esta manera los participantes solo se preocupan de la creación de los personajes y el resultado cromático es muy atractivo. Una vez acabadas las persecuciones comentamos los resultados. Confirmamos que son historias circulares, sin principio ni final, pero a diferencia de las de Iela y Enzo MARI, éstas son narraciones de ficción.

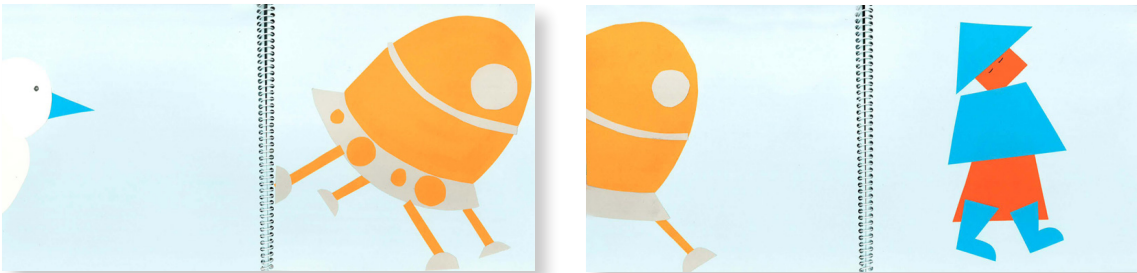




PROPUESTA B: Crear un libro colectivo de una persecución. MATERIAL: Soporte de cartulina de 21 x 21 cm taladrada en un extremo para poder ser encuadernada con una espiral. 2 hojas de papel de color por participante. Tijeras. Cola. Lápiz. PROCESO: En este caso cada participante diseña un solo personaje y con todos ellos se construye un libro colectivo. Cada participante escoge dos hojas de papel de color para crear un personaje (persona, animal u objeto animado). Es preferible que las figuras se recorten directamente, sin dibujarlas previamente. Una vez terminado, si se considera necesario se puede permitir una mínima intervención gráfica con lápiz. Con estas restricciones conseguimos una unidad de estilo gráfico que otorgará coherencia formal al libro. Los personajes (de perfil y mirando hacia la derecha) se pegan a la cartulina de tal manera que la parte izquierda del personaje se sitúe en el extremo derecho del soporte (que no está agujereado). Después, el personaje se dobla y se engancha la parte derecha en el dorso del soporte. Las imágenes se ordenan de modo que resulte una persecución insólita y divertida. Es conveniente separar aquellos personajes que comparten los mismos colores para conseguir variedad cromática. Las hojas se encuadernan al instante con una espiral y se finaliza la sesión leyendo conjuntamente el libro de la persecución infinita. Es posible añadir restricciones temáticas a las persecuciones (por ejemplo, debe transcurrir en el mar, o todos los personajes deben ser objetos personificados, etc.).



Si se prefiere, también pueden realizarse dos ilustraciones de cada personaje, una de cuerpo entero en la cara del soporte, y otra en el dorso con la figura partida.



Recapitulación

- Hemos visto libros sin-palabras circulares que narran historias que no tienen ni principio ni final.
- Gracias a nuestros conocimientos hemos ordenado las imágenes de una narración circular que explicaba una historia real.
- Hemos creado una persecución circular de ficción.



Libros

- COX, Paul (2005) [2002] *Intanto... Il libro più corto del mondo*. Mantova: Edizioni Corraini.
- MARI, Iela; MARI, Enzo (2006) [1969] *La manzana y la mariposa*. Sevilla: Kalandraka.
- MARI, Iela (2010) (1980) *Mangia che ti mangio*. Milano: Babalibri.
- MARI, Iela; MARI, Enzo (2006) (1997) [1969+1980] *Historias sin fin*. Madrid: Anaya, Sopa de libros; 20.
- MARI, Iela; MARI, Enzo (2004) (1969) *L'uovo e la gallina*. Milano: Babalibri.
- MARI, Iela (2007) [1973] *Las estaciones*. Sevilla: Kalandraka.
- MUÑIZ, Jacobo (2009) *Rosetta*. Zaragoza: ItsImagical.

C | Imágenes que hablan de... viajes hacia adelante y hacia atrás [zooms]

Objetivos

- Identificar las estrategias –formales y conceptuales– de los relatos creados a base de *zooms*, mediante la lectura y creación de secuencias de esta tipología narrativa, con el fin de comprenderlas mejor y disfrutar de su lectura y creación.
- Leer libros *zoom* en la dirección de lectura oriental, con el fin de corroborar la viabilidad de la lectura bidireccional.

Desarrollo de la sesión

Se inicia la sesión explicando que trabajaremos con unos libros muy especiales que explican viajes que van hacia adelante y hacia atrás.

LECTURA: *Looking down*, de Steve JENKINS (1995). [Acercamiento progresivo desde el espacio exterior al planeta tierra que finaliza con la ilustración de una mariquita vista a través de la lupa que sostiene un niño]. Leemos el libro describiendo las imágenes que vemos e intentando adivinar las siguientes. Dejamos que sean los participantes los que se den cuenta de que se trata de una secuencia de aproximación (*zoom in*). La sorpresa radica en que cada vez que nos acercamos a la escena, podemos reconocer los objetos, ya que las formas abstractas se concretizan. Llegamos a la conclusión de que, a menudo, es necesario acercarnos a los objetos para verlos mejor. Cuando nos acercamos, su tamaño aumenta y podemos apreciar los detalles. Una vez finalizado el libro se propone una lectura inversa, de derecha a izquierda. Al leer en el sentido de la lectura no habitual en occidente, el *zoom in* se transforma en un alejamiento o *zoom out*. La lectura bidireccional es perfectamente factible.



LECTURA: *Zoom*, de Istvan BANYAI (1995 [1995]). [Alejamiento progresivo desde la cresta de un gallo hasta el espacio exterior]. Describimos las imágenes y hacemos conjeturas sobre su significado. En este caso se trata de un distanciamiento de la imagen, un mecanismo de *zoom out*. El libro nos sorprende porque, a medida que nos alejamos, el campo de visión se abre, obligándonos a corregir nuestra primera percepción del objeto representado. Las imágenes saltan de una realidad a otra. Lo

que a primera vista parece una granja es en realidad una maqueta que, a su vez, es un anuncio, y así sucesivamente. Al contrario que en el libro anterior, la reflexión aquí podría ser que, para ver las cosas bien, a veces es mejor alejarse, porque así, al tomar distancia, se perciben en todo su contexto.

PROPUESTA: Ver la realidad a través de un marco. MATERIAL: Marcos de diapositivas vacíos o cartones con un pequeño agujero de 1,5 x 2 cm en el centro. Cámara de fotos. PROCESO: Para reforzar el concepto de *zoom*, los participantes ven su entorno a través del marco de una diapositiva o de un pequeño agujero realizado en un cartón (para niños de corta edad a los que les es difícil mantener un ojo cerrado). Alejamos y acercamos el marco para reducir o ampliar el campo de visión. Hacemos lo mismo mirando por el objetivo de una cámara y manipulando el *zoom*. Según la edad de los participantes podemos introducir o repasar el nombre de los planos (general, americano, medio, corto, primer plano, primerísimo primer plano y plano detalle).



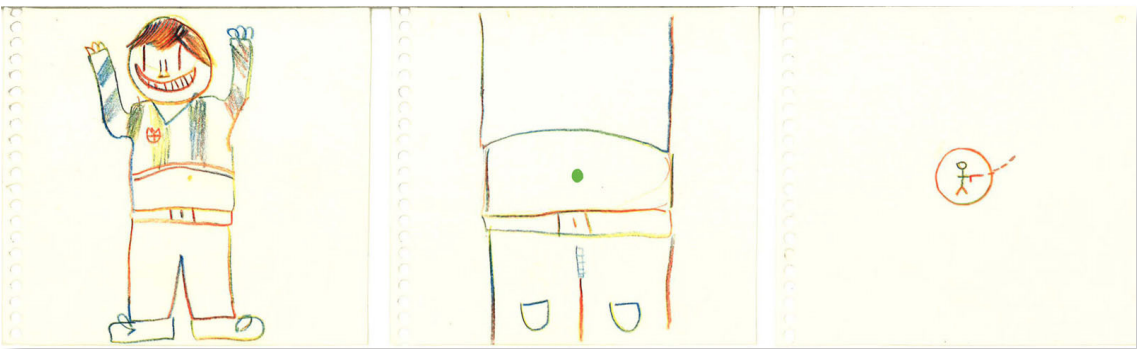
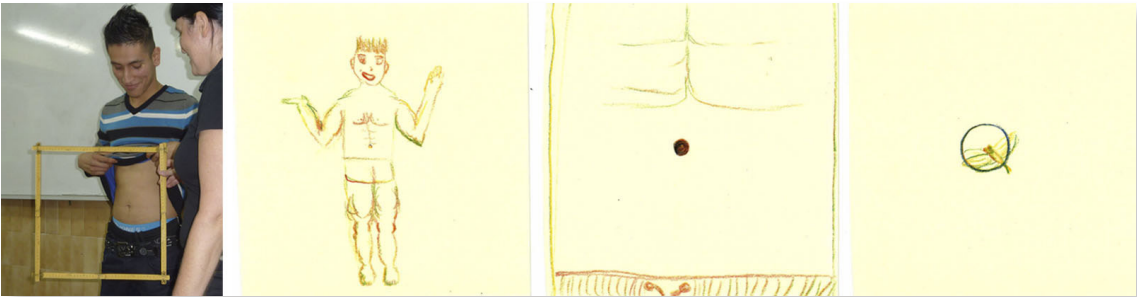
PROPUESTA: Dibujar una secuencia *zoom*. Se propone a los participantes que dibujen una secuencia *zoom* que sorprenda al lector. Se trata de un viaje *zoom in* hacia el ombligo de un personaje.

ADAPTACIÓN: para niños y niñas de 5 a 8 años. MATERIAL: 3 tarjetas por persona de 7,5 x 9,5 cm taladradas en un extremo para ser encuadradas con una espiral. Una de las tarjetas tiene dibujado en el centro un círculo de 1,5 cm de diámetro. Lápiz de punta multicolor. PROCESO: En la primera tarjeta hay que dibujar una persona que está muy lejos. Si se pregunta a los niños cómo lo van a hacer, nos responderán que tiene que ser muy pequeña, como una hormiguita. En la segunda tarjeta hay que dibujar la persona más cerca, es decir, más grande. La barriga debe estar al descubierto (una persona desnuda, con ropa interior, con bañador o que la ropa permita ver el ombligo). En la tercera tarjeta (preparada ya con un círculo) hay que dibujar una cosa extraña que haya dentro del ombligo. Para que las soluciones sean diversas y chocantes hacemos una lluvia de ideas sobre posibles objetos o animales que «pueden encontrarse» en un ombligo.



Para ayudar a imaginar destapamos nuestros ombligos y los observamos. Una vez explicada la tarea, es preferible que los niños dibujen las tarjetas de forma paulatina, una a una. Hay que recordarles que las cartulinas deben tener siempre los agujeros a la izquierda, que las barrigas no hay que pintarlas (deben ser del color del papel), y que en la última tarjeta solamente intervienen dibujando lo que hay dentro del ombligo.

ADAPTACIÓN: para participantes a partir de 9 años. MATERIAL: 3 tarjetas por persona de 7,5 x 9,5 cm con agujeros para ser encuadernadas con una espiral. La primera tarjeta tiene un punto marcado en el centro, en la segunda el punto es más grande, y en la tercera hay un círculo de 1,5 cm de diámetro. Lápiz de punta multicolor. PROCESO: Hacemos hincapié en que el protagonista de la historia está sorprendido, ya sea de manera positiva (divertido) o negativa (asustado) por lo que hay en su ombligo. En la primera tarjeta (con un punto) hay que dibujar una persona de cuerpo entero (plano general corto) con las manos hacia arriba (en la cabeza, en la cara...) y la barriga descubierta. La dificultad radica en encajar la figura en la cartulina. En la segunda tarjeta (con un punto mayor) se dibuja el mismo personaje en un plano medio. Para ayudar a visualizar la delimitación del enmarque podemos usar una regla plegable de madera formando un marco delante de la barriga de uno de los participantes. En la tercera tarjeta (con un círculo) hay que dibujar un plano detalle de alguna cosa extraña que esté en el ombligo y sea la causa del estado del protagonista. Hay que recordar que la piel del personaje tiene que ser del color del papel.



Todas las secuencias se enlazan intercalando entre ellas tarjetas que tienen dibujadas una redonda en el centro. Se encuadernan con espiral y leemos el libro. Se trata de un libro circular que consiste en la suma de diferentes *zoom in*.

LECTURA: *Zoom den Hut*, de Kristin ROSKIFTE (2006 [2003]). [A partir de una mancha de tinta que forma parte del retrato de una señora con un sombrero nos alejamos hasta ver una ciudad que resulta ser el estampado de otro sombrero]. Esta narración circular construida a base de secuencias de *zoom out* también juega con el factor sorpresa. Comentamos que los alejamientos permiten abrir la visión de campo de las imágenes y nos ayudan a corregir nuestras primeras percepciones de los objetos, pero en este caso es difícil predecir las imágenes porque en la historia se incorporan elementos fantásticos. ¿Quién iba a imaginar que esa ciudad no es más que el estampado de un sombrero?

Recapitulación

- Hemos visto libros que explican historias que avanzan hacia dentro y hacia fuera.
- Los autores nos sorprenden al mostrar qué puede suceder cuando nos acercamos a las imágenes (*zoom in*) y vemos los objetos más grandes y con más detalle; o cuando nos alejamos (*zoom out*) y vemos los objetos en su contexto.
- Hemos comprobado que la lectura de estas historias puede ser bidireccional.
- Hemos creado un libro con unas secuencias *zoom* de unos ombligos sorprendentes.



Libros

- ANGELI, Niccolò (2005) *X. Una storia senza parole*. Roma: Orechio acerbo.
- BANYAI, Istvan (1995) [1995] *Zoom*. Aarau/Frankfurt am Main/Salzburg: Sauerländer Verlag.
- BANYAI, Istvan (1999) [1995] *Re-Zoom*. México DF: FCE.
- JENKINS, Steve (1995) *Looking down*. New York: Houghton Mifflin.
- ROSKIFTE, Kristin (2006) [2003] *Zoom den Hut*. Düsseldorf: Sauerländer Verlag.

D | Imágenes que hablan de... cómo las formas se transforman [metamorfosis]

Objetivos

- Reparar en la existencia de narraciones en las que el protagonista es la forma y su transformación gracias a la lectura de libros de metamorfosis formales, con el fin de ampliar la experiencia narrativa.
- Identificar el funcionamiento de las narraciones basadas en metamorfosis formales mediante la lectura y creación de secuencias, con el objetivo de comprenderlas mejor y disfrutar de su lectura y creación.

Desarrollo de la sesión

Se presenta la sesión explicando que veremos unos libros en donde los protagonistas no son ni personas ni animales, son formas. En dos de ellos el personaje principal es un círculo rojo. Nos preguntamos qué puede sucederle a una redonda de ese color. Las respuestas suelen ser similares: se identifica con una pelota que rueda, bota, es chutada, se rompe..., o con un globo que vuela, explota..., hay quien propone que la redonda se relacione con otras formas (triángulos, rectángulos, estrellas...), y quien sugiere que podría transformarse en otras cosas. La mayoría de estas ideas están reflejadas en los libros.

LECTURA: *Das runde Rot*, de Katja KAMM (2003). [Libro circular sobre una redonda roja que hace las funciones de pelota, manzana, rueda, disco, piruleta, yo-yo, etc.]. Mientras leemos esta historia nos fijamos en que la redonda no cambia de forma, pero se convierte en diferentes objetos gracias a algún elemento añadido (hoja, palo, cuerda...), al contexto (bajo un coche, sobre un tocadiscos...), y a la interacción que realizan con ella los personajes (la lanzan, la chupan...).



LECTURA: *El globito rojo*, de Iela MARI (2006 [1967]). [Una burbuja de chicle se transforma en un globo, el globo en mariposa, la mariposa en flor, y la flor en paraguas]. Al contrario que en el libro anterior, las formas se alteran. Las transformaciones de los objetos se muestran en secuencias de imágenes que presentan los diferentes estadios del cambio. Las formas se rompen, se deforman y se transforman en un cambio continuo, pero en el libro solo se muestran los momentos más significativos. Repasamos varias veces las secuencias fijándonos en los pasos intermedios que utiliza el autor para mostrar la metamorfosis de manzana a flor y de flor a paraguas.

PROPUESTA: Creación de una narración colectiva sobre una metamorfosis. Se propone la creación de narraciones circulares de transformaciones formales usando plastilina. Los objetos o animales se convierten en otras figuras consiguiéndose mutaciones asombrosas. Una lluvia de ideas antes de modelar será muy útil para asegurarnos variedad, además se pueden descartar aquellas propuestas de objetos que formalmente son poco complejos (luna, pelota...).

ADAPTACIÓN: para niños y niñas de 5 a 8 años. MATERIAL: 2 bolas de plastilina por persona. Palito de madera para manipular la plastilina. CÁMARA DE FOTOS. PROCESO: Se forman grupos de 4 a 6 niños. Los miembros del grupo usan la plastilina del mismo color y es conveniente que se sienten juntos formando un círculo. Es importante que no se repitan las figuras dentro de un mismo grupo. Cada niño debe realizar un objeto o animal tridimensional con toda la plastilina de la bola. Para manipular la pasta o hacer texturas puede ayudarse de un palito. Una vez están acabadas las figuras, se colocan en el centro de la mesa. Con la segunda bola deben crear la forma intermedia necesaria para que su figura se transforme en la figura realizada por el compañero de su derecha. La mayoría de niños realizan la actividad con éxito, aunque algunos al principio digan que no saben hacerlo. Es importante no dar soluciones y limitarnos a repetir la consigna: «Este objeto/animal que has hecho tú tiene que transformarse en este otro objeto/animal que ha hecho tu compañero/a. Con esta bola de plastilina debes crear una figura que tenga elementos de los dos». Una vez están construidas todas las figuras, y están colocadas en forma de círculo, leemos las historias. Si se fotografían las figuras, se imprimen las imágenes y se encuadernan con espiral, obtenemos libros circulares que explican cómo las formas se transforman.



ADAPTACIÓN: para participantes a partir de 9 años. MATERIAL: 3 bolas de plastilina por persona. Palito de madera para manipular la plastilina. CÁMARA DE FOTOS. PROCESO: Los alumnos que se sientan juntos utilizan plastilina del mismo color para crear conjuntamente una metamorfosis. El trabajo empieza de manera individual y termina en pareja. Cada persona confecciona una figura tridimensional (animal u objeto) utilizando toda la plastilina de una bola. Una vez acabada, con el contenido de la segunda bola, debe confeccionar una figura que sea el paso intermedio entre una bola y su figura. Cuando los miembros de la pareja han acabado, deben construir colectivamente la figura resultante de la unión de las dos ya realizadas. Nombrar estas fusiones puede ayudar en la creación. Por ejemplo, de la unión de un dragón con un erizo resulta un «dragozo» o un «erigón». Las figuras se fotografían según el siguiente orden: Esfera + Paso intermedio entre esfera y Figura A + Figura A + Fusión Figuras A y B + Figura B + Paso intermedio entre B y esfera + Esfera. Se pueden imprimir y encuadernar las imágenes para obtener libros circulares de metamorfosis de una bola.



Recapitulación

- Hay libros sin-palabras donde los protagonistas no son ni personas ni animales, son formas que se transforman.
- Hemos visto cómo un simple detalle consigue que una pelota se convierta en una manzana o en un yo-yo, o cómo el contexto cambia la función de una forma, o cómo las formas se transforman para convertirse en otras.
- Con plastilina hemos creado historias de metamorfosis formales.



Libros

- KAMM, Katja (2003) *Das runde Rot*. Zürich: Bajazzo.
- MARI, Iela (2006) [1967] *El globito rojo*. Sevilla: Kalandraka.
- RUEDA, Claudia (2009) *Formas*. Barcelona: Océano Travesía.

E | Imágenes que hablan de... a la vez de muchas historias [narraciones paralelas]

Objetivo

- Identificar las estrategias de las historias con múltiples narraciones, mediante la lectura y creación de secuencias, con el objetivo de comprenderlas mejor y disfrutar leyéndolas y creándolas.

Desarrollo de la sesión

Explicamos a los participantes que en los libros de esta sesión actúan muchos personajes y se explican muchas historias a la vez que a menudo se entrelazan. Estos libros suelen ser de gran tamaño y sus páginas están abarrotadas de diferentes elementos, por lo que los personajes parecen hormigas atareadas. Por ello, en alemán estos libros se llaman *Wimmelbücher*, que significa «libros hormigueo». Los franceses los llaman *livre promenade* («libro paseo») porque la mirada pasea por las páginas buscando a los personajes, interpretando sus gestos y acciones, estableciendo conexiones... Además, a menudo, estos libros explican historias de excursiones y viajes. Y nosotros los llamaremos álbumes corales, porque hay muchos personajes, como en un coro en el que cantan muchas voces.

Explicamos a los participantes que la lectura compartida de estos libros con un grupo numeroso es muy complicada porque, debido a sus características, hay que leerlos con mucha atención y detenimiento. Por esta razón es preferible una lectura individual o en parejas. Además, se necesita mucho tiempo para poder descifrar todas las historias. Por ello es recomendable leerlos en diferentes días. En cada lectura se descubrirán nuevas historias en las que no se había reparado antes. Después de estas explicaciones invitamos a los participantes que los tomen en préstamo y los lean minuciosamente en casa. Comentamos que es muy difícil leer tantas narraciones al mismo tiempo, algunas se explican durante todo el libro y otras solamente en algunas páginas. Un método para leerlas consiste en seguir a los diferentes personajes de manera sistemática. A tal efecto, como los autores conocen la complejidad de identificar a los protagonistas, en la cubierta posterior suelen retratar algunos personajes presentándolos con un breve texto. De esta manera se incita a una búsqueda metódica.



PROPUESTA: Somos detectives. MATERIAL: Hojas para registrar la aparición de personajes en las páginas de un libro. 1 libro por pareja de la serie sobre las estaciones de Rotraut Susanne BERNER. [Cada libro narra múltiples historias que suceden a los habitantes de una pequeña ciudad alemana durante unas horas de un día de una estación del año]. PROCESO: La actividad consiste en convertirnos en detectives y buscar personajes en un libro de esta serie. La tarea se realiza en parejas y hay que descubrir dónde se hallan unos personajes y anotar su localización en una hoja de registro. Las hojas están reticuladas; en el eje vertical aparece la imagen del personaje y en el eje horizontal los nombres de los espacios representativos de cada doble página. Las hojas de registro deben adaptarse a las capacidades de los participantes. Para anotar la presencia y ausencia se pueden hacer marcas (un

punto si está en la página y una cruz si no está), o escribir en el recuadro la ubicación exacta (en el autobús, a la salida de la librería...). Para facilitar la tarea a los niños de corta edad, en cada hoja de registro solamente hay un personaje. Después de revisar que los registros sean correctos, se colocan los libros en el suelo con este orden: invierno, primavera, verano y otoño. De este modo nos percatamos de que en todos ellos aparecen los mismos escenarios. También comprobamos que comparten muchos personajes. Por ello, además de conocer lo que les ocurre durante unas horas en un día determinado de una estación, podemos saber lo que les ocurre a lo largo de un año. Además, es interesante observar cómo se transforman los espacios, por ejemplo en la construcción de una guardería.



PROPUESTA: Una historia más. Se trata de incorporar nuevos personajes y nuevas historias en las fotocopias de las páginas de un libro.

ADAPTACIÓN: para niños y niñas de 5 a 8 años. MATERIAL: Librito realizado con fotocopias de la cubierta anterior y tres dobles páginas de *Eule feiert Geburtstag*, de Sylvia VAN DEN HEEDE y Thé TJONG-KHING (2009), que cuenta la preparación de una fiesta de cumpleaños. Hemos escogido este libro porque los fondos son espaciosos y de color claro y permiten bien la intervención gráfica. Bolígrafo negro. Lápices de colores. PROCESO: Se explica a los niños el libro a partir del cual se hará la actividad. A continuación se muestra el librito en el que se ha eliminado el texto y algunas páginas del original. La historia ha quedado reducida a una simple anécdota: zorro, liebre y búho preparan la fiesta de cumpleaños de este último. Conversamos sobre qué haríamos si estuviéramos invitados a la fiesta de búho. Después de compartir las ideas, se propone a los niños que se dibujen a ellos mismos en las páginas del librito. Pueden ayudar o molestar a los demás personajes en la preparación de la fiesta. Usando bolígrafo y coloreando con lápices de colores, deben dibujarse en cada página interactuando con los otros personajes y objetos. En la cubierta posterior, como es usual en los libros que narran múltiples historias, deben retratarse y escribir su nombre. El trabajo se realiza en grupos de cuatro personas ya que pueden dibujar simultáneamente en los distintos fondos. Es importante recordarles que deben retratarse siempre con la misma ropa para que se les pueda reconocer con facilidad.



ADAPTACIÓN: para participantes a partir de 9 años. MATERIAL: Fotocopia de la cubierta posterior y tres dobles páginas de un libro. En esta ocasión hemos utilizado *El libro de la noche*, de Rotraut Susanne BERNER (2008 [2008]), porque está menos abarrotado que los otros libros de la serie. En la cubierta posterior hemos borrado algunos personajes y modificado el texto. Papel adhesivo. Bolígrafo negro. Lápices de colores. Tijeras. PROCESO: Leemos el texto alterado de la cubierta posterior que dice así: «*Es de noche, pero no todos duermen. Algunas personas trabajan, pasean o disfrutan de las actividades nocturnas. Rotraut Susanne Berner nos ha explicado algunas historias de personas y animales que viven la noche en la ciudad. Pero en estas páginas todavía hay lugar para más aventuras, las que vosotros queráis explicar*». Ocho participantes comparten un librito. Éstos, unidos en parejas, deben incorporar un personaje (animal o persona), consensuado entre los dos, en todas las páginas. Dibujando sobre papel adhesivo con bolígrafo negro y coloreando con lápices de colores (imitando la técnica de BERNER), deben dibujar y recortar cuatro ilustraciones de su personaje. Tres se aplican en las hojas fotocopias del librito y el cuarto dibujo en la fotocopia de la cubierta posterior, al que se añade un texto de presentación debajo. Antes de empezar a dibujar, se pregunta a los participantes cuáles serán los aspectos a tener en cuenta. Después de un breve debate, se llega a la conclusión de que los personajes deben ser reconocibles gracias a signos identificadores diferenciadores (vestuario, peinado...); que es conveniente que los nuevos personajes interactúen con los del libro y se integren bien en los espacios; además deben respetarse las medidas y proporciones (personajes más grandes si están en un primer plano y más pequeños si están alejados); y también puede ser interesante que haya diferentes niveles de dificultad para encontrarlos. Una vez acabadas las intervenciones, se exhiben los resultados y se leen las nuevas historias.



Recapitulación

- Hay unos libros sin-palabras que hay que leerlos con muchísima atención porque las páginas están llenas de personajes y se explican muchas historias a la vez.
- Imitando a los detectives hemos seguido a algunos personajes y hemos registrado sus movimientos.
- Hemos inventado unas historias y las hemos añadido a las páginas de un libro.

Libros

- BERNER, Rotraut Susanne (2004) [2003] *El libro del invierno*. Madrid: Anaya.
- BERNER, Rotraut Susanne (2004) *Rotraut Susanne Berners Frühlings-Wimmelbuch*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag.
- BERNER, Rotraut Susanne (2005) *Rotraut Susanne Berners Sommer-Wimmelbuch*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag.
- BERNER, Rotraut Susanne (2005) *Rotraut Susanne Berners Herbst-Wimmelbuch*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag.

- BERNER, Rotraut Susanne (2008) *Rotraut Susanne Berners Nacht-Wimmelbuch*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag.
- DEMATONS, Charlotte (2011) [2003] *El globus groc*. Barcelona: Juventud.
- GÖBEL, Doro; KNORR, Peter (2011) [2010] *La excursión*. Santa Marta de Tormes: Lóguez.
- LUDY, Markus (2006) [2005] *El hombre de la flor*. Madrid: Edaf.
- TJONG-KHING, Thé (2008) [2004] *¿Dónde está el pastel?* Barcelona: Blume.
- TJONG-KHING, Thé (2008) [2005] *Picknick mit Torte*. Frankfurt am Main: Moritz Verlag.
- TRONDHEIM, Lewis; PARME, Fabrice (2006) [2006] *OVNI*. Barcelona: Glénat.
- VAN DEN HEEDE, Sylvia; TJONG-KHING, Thé (2009) *Eule feiert Geburtstag*, Frankfurt am Main: Moritz Verlag.



F | **Sesión de recapitulación de... IMÁGENES QUE HABLAN DE...**

Objetivos

- Repaso de los libros leídos y de las actividades realizadas durante las cinco sesiones y evaluación.
- Votación de la sesión que más/menos ha gustado.
- Lectura libre de los libros.
- Selección del libro favorito.

Desarrollo de la sesión

Se empieza la sesión diciendo que es la última del curso y que nos centraremos en recordar todo lo que se ha realizado. Se dice que en las cinco sesiones hemos conocido unos libros que explican historias solamente con imágenes: los álbumes sin-palabras. Se propone a los participantes que cierren los ojos e intenten recordar lo que hicimos en cada una de las sesiones. Mientras cierran los ojos, colgamos las cinco hojas de recordatorio. Entonces, repasamos ordenadamente lo que hicimos cada día.

El primer día vimos versiones del cuento de la Caperucita e hicimos un dibujo intentando decir «*voy a casa de la abuela porque está enferma*». El segundo día leímos libros circulares que explicaban historias sin principio ni final, ordenamos las imágenes de un libro y realizamos una historia circular de una persecución. El tercer día leímos libros *zoom* de viajes que iban hacia adelante y hacia atrás, vimos el mundo a través de un agujero y dibujamos un *zoom* de un ombligo sorprendente. El cuarto día leímos libros de formas que se transformaban y creamos con plastilina una historia de metamorfosis muy extraña. Y el quinto día conocimos unos libros que explicaban muchas historias a la vez, buscamos personajes en un libro y dibujamos una historia en las páginas de un libro.

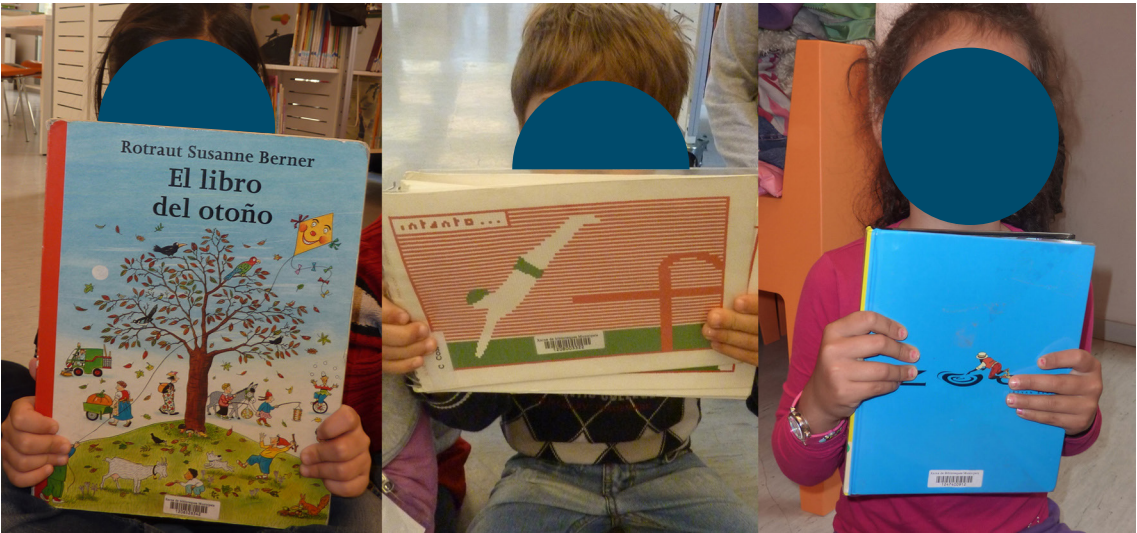
PROPUESTA: Valoración de las sesiones. MATERIAL: Las 5 hojas de recordatorio de cada sesión. 5 hojas de acetato. Un gomet verde contento y un gomet rojo enfadado para cada niño/a. *Blue-tack*. Una chapa de premio para cada participante. PROCESO: Los participantes reciben dos gomets que deben pegar sobre las hojas de recordatorio protegidas por una lámina de acetato para marcar la sesión que más les ha gustado (gomet de color verde con una cara contenta), y la que menos les ha gustado (gomet de color rojo con una cara enfadada). Después de votar se hace recuento de votos y se comentan los resultados.



LECTURA: Los participantes pueden leer todos los libros utilizados en las sesiones de manera autónoma. De este modo pueden releer los libros que se comentaron en las sesiones anteriores o acceder a aquellos libros que no pudieron leer por falta de tiempo. Si se considera oportuno, los libros pueden colocarse en las mesas ordenados por sesiones.



PROPUESTA: Escoger el libro favorito. Los participantes escogen el libro que más les ha gustado y lo fotografiamos con él. Entonces jugamos a ser «bibliotecarios» y los colocamos en «su lugar». Todos reciben una chapa de recordatorio de la sesión con la frase «*M'agrada llegir llibres sense paraules*» que hemos diseñado para la ocasión.



Libros

- Todos los libros sin-palabras utilizados en las sesiones.

Algunas conclusiones

La mayoría de los participantes que compartieron estos itinerarios desconocían los álbumes sin-palabras. Podemos asegurar que la lectura mediada y compartida y las actividades de comprensión y de creación fueron muy estimulantes para todos ellos. Hay que resaltar, sin embargo, que la primera reacción de los niños de cursos superiores y de los jóvenes era algo escéptica, pero su recelo ante libros que les parecerían a primera vista «para niños pequeños» desaparecía a los pocos minutos de comenzar la sesión. Nos sorprendió que las respuestas, comentarios, actitudes, sorpresas y resultados de los participantes de todo el abanico de edades fuera muy semejante. Párvulos, escolares, estudiantes y maestros actuaban y creaban de forma similar. Estudiar las causas puede ser, sin duda, muy interesante.

AGRADECIMIENTOS

Por ser las semillas de estas experiencias: **Mª Josep Fontova**, **Laura Calosci** y todo el **equipo de la BIBLIOTECA BARCELONETA-LA FRATERNITAT**.

Por participar en las sesiones con entusiasmo e ilusión y compartir todos juntos la lectura de ábumes sin-palabras: **CEIP MEDITERRÀNIA P5:** Adam, Àgata, Andreu, Asfan, Candela, Danyal, Hadrin, Ilyas, Ilyas, Jicol, Manahil, Marc, Melissa, Mohammad, Omar, Rida, Soraya, Wirder. || **CEIP ALEXANDRE GALÍ P5:** Aaron, Adam, Aitana, Ambar, Amine, Andy, Angelo, Ari, Ariane, Arnau, Bàrbara, Benjamín, Boris, Brahim, Christian, Cristian, Dani, Daniel, Derek, Ella, Eva, Fabio, Germán, Ingrid, Isla, Joan, Joel, Joel, Judith, Junior, Leticia, Leticia, Leo, Lucía, Luz, Manuela, Miracle, Mohssin, Natalia, Oanil, Óscar, Pedro, Raúl, Ricardo, Salma, Sofia. || **CEIP MEDITERÀNIA y CEIP ALEXANDRE GALÍ 2º EP:** Adam, Alejandro, Bruno, Carla, Carla, Fabrizio, Iker, Isra, Katinka, Marcelino, Maria, Matilda, Merian, Naomi, Nayara, Óscar, Oussama, Sara, Saul, Somaya, Uzair. | Adrian, Alex, Andrea, Angela, Aya, Asier, Caroline, Deangelo, Eva, Hasnain, Heidi, Laila, Jing Wei, Laura, Lorena, Marta, Miquel, Muhammad, Noel, Oriol, Pamela, Rachid, Rajvir, Raquel, Romeo, Susana, Valentina, Wael, Teresa, Ziad. || **CEIP ORLANDAI: 3º EP:** Abebe-Miquel, Agathe, Amber, Angel, Arnau, Berta, Berta Fu, Carla, Clàudia, Jaume, Joan, Leo, Lua, Mar, Martí, Mauro, Miquel, Nina, Oriol, Oriol, Paula, Roger, Sara, Sofia. | **4º EP:** Ada, Aina, Anna, Bet, Bruna, Clàudia, David, Emma, Gerard, Jan, Joan, Joan, Joana, Júlia, Laura, Lluç, Lola, Lucas, Marc, Marina, Nerea, Pau, Paula, Paula, Paulina, Víctor. | **5º EP:** Adrià, Adrià, Alex, Alex, Alèxia, Andrea, Ariadna, Bruno, Carla, Dàmaris, Deepak, Emma, Fiona, Irene, Jan, Lluç, Lucas, Maria, Melkam, Mireia, Nicole, Nil, Pau, Sílvia, Simón, Víctor. | **6º EP:** Alex, Àlex, Bàrbara, Clara, Dhamar, Èlia, Gabriel, Helena, Júlia, Marçal, Maria, Maria, Marian, Margot, Maurici, Nerea, Nico, Nicolàs, Oriol, Pau, Paula, Pol, Pol, Rita, Santi, Vika. || **IES VILA DE GRÀCIA 1º ESO:** Cristina, Nora, Rita. || **CENTRE D'ESTUDIS ROCA:** Alba, Alberto, Berta, Carla, Carlos, Clàudia, Daniela, David, David, Gerard, Guillem, Jennifer, Jordi, Josep, Juan, Judith, Marcos, Mario, Meritxell, Miquel, Míriam, Sergio, Stephanie, Víctor. || **MÁSTER OFICIAL EDUCACIÓN INTERDISCIPLINARIA DE LAS ARTES (UB) (2009-2010):** Andreia, Cécile, Eduardo, Irene, Judit, Laura, Mireia. | (2010-2011): Anna, Carmen, Caterina, Estela, Estela, Laura, Laura, Miquel, Pamela, Rocío, Sara, Susana, Tamara. | (2011-2012): Abigail, Ana, Andrea, Belén, Caterina, Cristina, David, Elena, Eli, Empar, Glòria, Irene, Josep Mª, Marieta, Marina, Mireia, Mireia, Miriam, Miriam, Núria, Pilar, Pilar, Viviana. | (2012-2013): Alícia, Anna, Anna, Dèlia, Felipe, Íria, Joana, Omar, Víctor. | (2013-2014): Assumpta, Bruna, Eva, Ives, Jordi, Laia, Laia, Laura, Marta, Noemí, Núria, Sandra, Sara, Sara, Víctor. || **ESCOLA D'ESTIU ROSA SENSAT (2012):** Anna, Maria Jesús, Maribel, Marta, Montse, M. Pilar, Núria, Teresa.

Por «dejarme» a sus niños y niñas: **Mariona Trabal** del CEIP Orlandai.

Por sus consejos: **Encarna Beltrán** | Dra. **Silvia Bursset**.

Por fotografiar las sesiones con escolares: **Caterina Strati** (2011-2012) | **Víctor Contreras** (2012-2013).

