


## Reescrituras subversivas y literatura infantil. Cuando el libro-álbum da voz a personajes de cuentos clásicos

Subversive rewritings and children literature. When picture books gives the voice of the classic tale characters

Núria Vouillamoz 

Universitat Autònoma de Barcelona, España

 Correspondencia: [nuriavouillamoz@escolagerbert.cat](mailto:nuriavouillamoz@escolagerbert.cat)

Recibido: 18/04/2021; Aceptado: 02/11/2021

### Resumen

El álbum ilustrado, género emergente dentro de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), puede ser definido como aquel producto literario articulado sobre el diálogo que se establece entre expresión escrita, lenguaje visual y materialidad del libro como objeto. Esa configuración ha posibilitado que toda una tradición literaria haya sido reescrita según unos nuevos parámetros. Desde esos procesos de adaptación de los cuentos clásicos al álbum ilustrado, en este artículo se realiza un recorrido por obras que, jugando con la perspectiva narrativa, se desvían de la versión culturalmente heredada porque explican la historia desde el punto de vista de alguno de los personajes. Estas reescrituras tienen algo de subversivo, ya que al dar voz a los protagonistas no solo recrean sino también cuestionan el pasado literario. El análisis que se muestra permitirá descubrir, desde una mirada comparatista, cómo el álbum ilustrado utiliza estrategias metaficcionales para proponer una revisión cultural de los cuentos clásicos.

**Palabras clave:** Literatura infantil; libro álbum; adaptaciones literarias; intertextualidad; literatura comparada

### Abstract

Picture books, a rising genre inside of children and youth literature, can be defined as the literary product articulated on the dialog established between the written expression, visual language and material nature of the book as an object. This configuration has enabled a whole literary tradition to be rewritten over new parameters. Focusing on the adaptation processes from the classic tales to the illustrated album, this article is going to follow an arc of literary works that, having played with the perspective of the narrative, have divert from the version culturally inherited as they tell the story from the point of view of one of its characters. Within these rewritings there is something subversive because, when giving voice to the protagonists, not only they recreate but also they question the past of the literature. Our analysis will allow us to discover, from a comparatist regard, how the illustrated album utilizes metaphycional strategies to propose a cultural review of the classic tales.

**Keywords:** Children's literature; picture books; literature review; intertextuality; comparative literature

## **A modo de introducción. El álbum ilustrado como género literario**

El álbum ilustrado se ha convertido en un género emergente dentro de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ). Su consolidación como producto literario es hoy indiscutible, si bien su definición y caracterización siguen resultando difíciles dado el carácter heterogéneo y ecléctico de las obras, y la diversidad en las formas de relación texto/imagen que proponen (Silva-Díaz, 2005a). Son estas las razones que llevan a Bader (1976, como se citó en Arizpe y Styles, 2004, p. 43) a afirmar que “un álbum ilustrado es texto, ilustraciones, diseño total; es obra de manufactura y producto comercial; documento social, cultural, histórico y, antes que nada, es una experiencia para los niños”. Por todo ello, debe ser definido como artefacto literario abierto a la libertad, a la originalidad, a la experimentación y a la innovación, lo cual se materializa en una variedad de estilos y formatos que no permite generalizaciones (Prades, 2017).

Aquello que en primera instancia define al álbum es el uso de dos códigos, textual y visual, en una misma obra. Sin embargo, Castagnoli (2017) insiste en que la definición del género no debe reducirse a esa idea, ya que es posible constatar la copresencia de ambos lenguajes a lo largo de toda la historia del libro ilustrado. Lo que realmente identifica el álbum no es la coexistencia de texto e ilustración, sino el modo cómo esa relación se establece, “de tal manera dependientes el uno de la otra en el libro álbum que el texto carece de sentido sin las ilustraciones y viceversa” (Hanán-Díaz, 2020, p. 15). Palabras e imágenes “actúan en combinación de forma sinérgica”, entendiéndose como tal una combinación en la que ambos agentes “tienen un efecto mayor al que tendrían cada uno por separado” (Silva-Díaz, 2006, p. 25).

Pero también es cierto que, a lo largo de su evolución, el álbum ilustrado “ha seguido sumando nuevos elementos que enriquecen su concepto” (Hanán-Díaz, 2020, p. 16). A la definición clásica que atiende a la interdependencia entre texto e imagen hay que añadir la importancia que van adquiriendo componentes paratextuales asociados a la materialidad del libro, y que se incorporan a la lectura como elementos significativos: “Cada una de estas transformaciones va ampliando la idea que tenemos del libro álbum, resignificándolo y extendiendo sus alcances” (Hanán-Díaz, 2020, p. 16). Por lo tanto, un álbum ilustrado debe ser concebido como obra total, como “soporte de expresión cuya unidad primordial es la doble página, sobre la que se inscriben, de manera interactiva, imágenes y texto, y que sigue una concatenación articulada de página a página” (Van der Linden, 2015, p. 29).

La irrupción y consolidación del álbum ilustrado fueron posibles gracias al momento socio-cultural surgido en la segunda mitad del siglo XX y que conocemos como postmodernidad, caracterizado por profundas transformaciones que se constatan en la manera de hacer, de ser y de saber de las personas, en la manera de comunicarse y en la globalidad de la esfera intelectual (Duran, 2007). Los efectos de la postmodernidad se traducen, en el ámbito de la literatura, en rasgos tales como el rechazo al realismo, la construcción de estructuras narrativas abiertas, la hibridación de géneros, la intertextualidad y la interpelación al lector (Silva-Díaz,

2005a). Cuando esos parámetros se trasladan al ámbito de la literatura infantil y juvenil, el álbum ilustrado se convierte en el género postmoderno de la LIJ por excelencia, “el ámbito de manifestación principal de innovaciones postmodernas” (Silva-Díaz, 2005a, p. 28) y “un gènere narratiu nou, que es pot incloure dins els artefactes culturals de la postmodernitat” (Duran, 2007, p. 216).

De manera que, nacido inicialmente de la interrelación entre texto e imagen, el álbum ha ido desarrollándose como una forma artística extremadamente innovadora y compleja. Lejos, pues, de quedar reducido a un tipo de libro sencillo, puede llegar a convertirse en uno de los géneros más complejos de la LIJ, dado que por encima del libro que es, puede definirse como algo más: “es la plasmación de una forma de comunicación, basada en una forma de representación, que provoca un nuevo ‘modo de leer’: modo que no existía antes de la postmodernidad y que se adecuaba extraordinariamente a ella” (Duran, 2010, p. 187).

## **Reescrituras subversivas a través de la cesión de la voz narrativa**

La focalización y la voz narrativa son un aspecto fundamental en el estudio de los álbumes ilustrados porque, tal como sugieren Gressnich y Meibauer (2010), “dentro de un libro-álbum, la complejidad surge especialmente debido a los muchos cambios de perspectiva de página a página” (p. 212). La primera consideración a tener en cuenta es la divergencia que se produce entre ambos conceptos en el marco del álbum ilustrado: porque los juegos entre “desde dónde se narra” (la focalización, el ángulo de visión, el punto de vista desde el cual se habla) y “quién narra” (la voz narrativa, el canal a través del cual se transmite la información, la voz que adopta el narrador para relatar la historia), son un recurso muy frecuente que a menudo aporta gran complejidad estructural.

En realidad, los giros y alteraciones de focalización y voz narrativa no son una característica propia del álbum, sino que se trata de un recurso extensible a la literatura infantil actual. Como escribe Colomer (2005), la voz del narrador tradicional sirve de ayuda al lector para gestionar el relato: expresa hipótesis sobre lo que ocurre, sintetiza partes de la historia, establece conexiones entre acontecimientos, anticipa situaciones, e incluso explicita las lecciones morales que deben extraerse del relato. La omnisciencia —el narrador sabe todo y reparte el juego entre los personajes, contando lo que hacen y lo que piensan—, es la forma más antigua y habitual de contar historias, la asociada a la transmisión oral de la literatura; sin embargo, en la LIJ esa voz narrativa adulta y omnisciente ha entrado en crisis, y ha venido a substituirse por otras formas de perspectiva narrativa en las que el autor prescinde de la comodidad de una narración omnisciente (Colomer, 2002).

La literatura infantil y juvenil actual muestra un claro proceso de diversificación de las voces que narran, que nos lleva a “constatar que el narrador todopoderoso que tomó la palabra para hablar con voz directa y firme a los niños, ante el beneplácito de los adultos, queda cada vez más lejos” (Colomer, 1998, p. 27). El álbum ilustrado no es ajeno a estos procesos y, como señala Taberner (2018), uno de los aspectos fundamentales del género es “la identidad de la voz que cuenta, que mira”, de modo que “álbumes aparentemente sencillos complican su construcción de sentido a partir del juego que se establece entre lo narrado y los diferentes

puntos de vista elaborados, bien a través de la imagen, bien a través de la palabra” (p. 48). Dentro de esta progresiva multiplicidad del tipo de narrador que cuenta la historia, una de las formas más exploradas ha sido “la cesión a los personajes de la voz que relata” (Colomer, 1998, p. 25). De forma que es posible hallar un corpus importante de álbumes ilustrados que juegan con este recurso en la adaptación de cuentos tradicionales: ofrecen así reescrituras de textos clásicos que se apartan de versiones originales porque las historias son narradas no desde la perspectiva de un observador omnisciente, sino de uno o varios personajes que intervienen en ellas.

Este modo de invocación intertextual tiene, inicialmente, consecuencias a nivel temático. La mirada del personaje que narra tergiversa el argumento y ofrece un relato diferente al que conocemos. La lectura oscila entre un “narrador focalizado [que] resulta «débil» en la medida en que ofrece una visión parcial de lo narrado” (Taberner, 2018, p. 48) y la versión tradicional de la historia, lo que nos conduce a poner en duda los hechos y nos invita a reflexionar, más allá del propio relato, sobre la pluralidad de miradas que suscita un mismo acontecimiento y sobre la importancia del ángulo de visión desde el que contemplamos la vida. Esta idea se articula, sin embargo, desde una estrategia formal directamente vinculada a la perspectiva: la cesión de la voz narrativa a los personajes. Estamos ante un proceso que podríamos denominar «tematización del punto de vista», gracias al cual una técnica constructiva se convierte en el eje temático de una obra: de modo que el punto de vista que narra y la mirada que observa trascienden el plano meramente morfológico e invaden el espacio temático. Esta conversión de la focalización en tema no solo permite aproximarse a la interrelación que se establece entre forma y contenido, sino que además constata la funcionalidad significativa de prácticas constructivas en el proceso hermenéutico y cognitivo asociado a la lectura.

Además, estas recontextualizaciones desencadenan un proceso que es muy representativo de la cultura postmoderna: la descanonización de nuestra tradición literaria (Silva-Díaz, 2005a). Por lo tanto, ya no hablamos únicamente de una transgresión a nivel temático, sino también a nivel semiótico y en una doble dirección: porque la historia, narrada en boca de los personajes, difiere de la versión original canónicamente aceptada; y porque los protagonistas, reubicados en un nuevo contexto, provocan una ruptura de estereotipos. Asistimos así a un proceso de disrupción del imaginario infantil tradicional, a través de álbumes que ofrecen “relecturas nuevas, personales y arriesgadas de temas y personajes muy conocidos” (Palacios y Uyá, 2018, p. 22). Los textos de la LIJ tienen una indiscutible naturaleza intertextual que les permite “proyectar y mantener valores, formas, estructuras y referentes de la cultura literaria” (Mendoza, 2001, p. 148). Pero ahora nos hallamos ante reescrituras que no reproducen fielmente el modelo, y que por lo tanto ponen en duda la veracidad de relatos transmitidos de generación en generación: porque las referencias intertextuales se utilizan con una intencionalidad subversiva cuyo objetivo es transgredir convenciones consagradas como canónicas por la tradición (Mendoza, 2012). La desviación respecto al original que versionan responde a una voluntad disruptiva que lleva asociado un proceso de recatalogación cultural.

## Metodología de análisis

El análisis contrastivo de cuatro obras paradigmáticas permitirá comprobar cómo el álbum ilustrado propone, jugando con los efectos en la perspectiva, reescribir toda una herencia literaria. Para su selección, se partió de un amplio corpus de 90 títulos que jugaban con la focalización como técnica constructiva; desde ese punto inicial, se aplicaron los criterios de calidad literaria y de representatividad. Por un lado, se trata de libros que han sido destacados como referentes del género por estudios críticos y publicaciones especializadas; por otro lado, los cuatro álbumes coinciden en reescribir cuentos tradicionales desde una actitud subversiva, desplazando el punto de vista de la omnisciencia a la focalización interna.

Las obras seleccionadas aparecieron entre los años 80 y 90. La primera de ellas, *Célebres casos del detective John Chatterton* de Yvan Pommaux, recoge tres relatos que el autor publicó de forma independiente: *John Chatterton détective* (1993), *Lilas* (1995) y *Le grand sommeil* (1998). El álbum *El cartero simpático o unas cartas especiales* vió la luz en 1986 con el título *The Jolly Postman or Other People's Letters*: todo un clásico de la literatura infantil escrito por Allan Ahlberg e ilustrado por Janet Ahlberg. Nuestro recorrido concluirá con dos álbumes fruto de la colaboración de Jon Scieszka (escritor) y Lane Smith (ilustrador): *¡La auténtica historia de los tres cerditos! Por S. Lobo*, titulada originalmente *The True Story of the 3 Little Pigs! by A. Wolf* y publicada en 1989; y *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos*, que apareció en 1992 con el título *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales*.

La metodología que guiará nuestra exploración es cualitativa y se articula sobre los criterios de la literatura comparada (Guillén, 1985). Como disciplina para el análisis crítico, fija como objetivo no solo la comparación entre textos sino sobre todo el análisis del diálogo que se establece entre ellos. Por lo tanto, más allá del estudio individual de las obras desde una óptica comparativa, pretendemos observar la trama intertextual que subyace a estas para valorar los efectos de esas interrelaciones en los procesos de lectura e interpretación.

## Análisis de álbumes ilustrados narrados por personajes clásicos

### *Célebres casos del detective John Chatterton*

El álbum *Célebres casos del detective John Chatterton* ofrece tres historias en las que el protagonista, el famoso detective John Chatterton, debe resolver sendos casos que remiten a cuentos clásicos. En el primero de ellos, inspirado en el cuento de la *Caperucita Roja*, una madre acude a él para que investigue la desaparición de su hija, una niña vestida de rojo que ha sido secuestrada por un siniestro personaje con apariencia de Lobo. En «Lilia», que remite a la historia de *Blancanieves*, el detective es contratado por una mujer que denuncia la desaparición de su hijastra, quien en realidad ha huido para salvar su vida porque desconfía de su madrastra, una mujer cruel que envidia su juventud y belleza. «El sueño interminable» se inspira en la *Bella Durmiente*, y narra cómo Chatterton es contratado por unos padres preocupados para que vigile a su hija, quien al nacer fue víctima de una maldición según la cual al cumplir 15 años se pincharía con un huso y caería en un sueño profundo.



En los tres relatos es posible identificar diferentes procesos de hibridación retórica: a nivel gráfico, se mezclan recursos propios del álbum con códigos procedentes del cómic; a nivel semántico, las historias remiten a la novela policíaca de los años 50 por su estética y contenido, y a los cuentos de Grimm por su argumento (Van der Linden, 2015). De modo que el resultado es un álbum ilustrado que mezcla dos subgéneros: el cómic, del cual toma fundamentalmente un código gráfico que en ocasiones se aproxima al cine; y la novela policíaca, bajo cuyos parámetros se diseña el desarrollo argumental e incluso la estética del relato en un tono también muy cinematográfico (ambientación, caracterización de los personajes, etc.).

Esta hibridación, muy propia de la estética postmoderna, permite a Pommaux omitir el relato omnisciente y articular el desarrollo narrativo en base a las ilustraciones y a la intervención directa de los personajes — representada en globos que recogen sus palabras o sus reflexiones —. Todas las imágenes tienen forma de viñeta, si bien con tamaños variables que en ocasiones pueden ocupar el espacio de una página e incluso de la doble página, adquiriendo así un estilo cinematográfico. Los globos no siempre se enmarcan y pueden reproducir las palabras de los protagonistas como texto inscrito en la ilustración, asociándose al personaje que habla mediante la señal gráfica característica del cómic.

### Imagen 1.

*Imágenes de Detective John Chatterton*



Nota: © 1994 Y. Pommaux, © 2017 Ekaré.

Los tres relatos tienen una estructura similar: alguien acude al detective para requerir de sus servicios; en base a las pistas proporcionadas, Chatterton inicia su búsqueda; a medida que va hallando pruebas, sus reflexiones le conducen a nuevos hallazgos hasta resolver el caso. Pero en ninguno de ellos existe un narrador omnisciente: la resolución de los casos con los que se enfrenta el protagonista basculan constantemente entre las pruebas que utiliza y lo que deduce de ellas, en un juego de alternancia de perspectivas articulada sobre la narración verbal y la visual, simultáneamente. El desarrollo de la acción se balancea entre el punto de vista de los personajes (en cuya intervención aportan su visión de los hechos), y el punto de vista del protagonista (en una especie de monólogo en el que formula sus deducciones). En esa focalización interna, el cambio de ángulos en la sucesión de los acontecimientos provoca un movimiento de oscilación que proporcionará al lector una perspectiva más amplia de la

historia: porque no solo conoce el desarrollo objetivo de los sucesos, sino también el proceso introspectivo que va conduciendo al detective a la resolución de los casos. Ese vaivén se refuerza con la narración visual, gracias a la apropiación de un grafismo propio del cómic que permite que las imágenes reproduzcan la alternancia entre la intervención de los personajes y la reflexión del protagonista. Y es esa constante variación de enfoques lo que dota al relato de una dimensión temática que trasciende la mera narración de una historia de detectives: el punto de vista de Chatterton muestra al lector, además de sus especulaciones, su habilidad para combinar su poder de deducción y su conocimiento de referentes literarios.

Como práctica intertextual, los relatos de Pommaux conllevan una desviación cultural respecto a la tradición literaria. En esta voluntad subversiva, según la cual el modelo no se repite fielmente, sino que se recrea a través de un proceso de transformación estética y semántica, los juegos con la perspectiva narrativa y la hibridación discursiva desempeñan un papel esencial porque inciden en la recatalogación semiótica del cuento popular e interpelan al lector a reformular sus referentes literarios. Se trata de reescrituras que adoptan “las formas del cómic para desarrollarse a partir del esquema, los tópicos y las imágenes de la novela negra y de su traslado al cine a mediados del siglo XX” (Colomer et al., 2018, p. 154); una nueva estética que permite que contenidos antiguos se regeneren en nuevas significaciones.

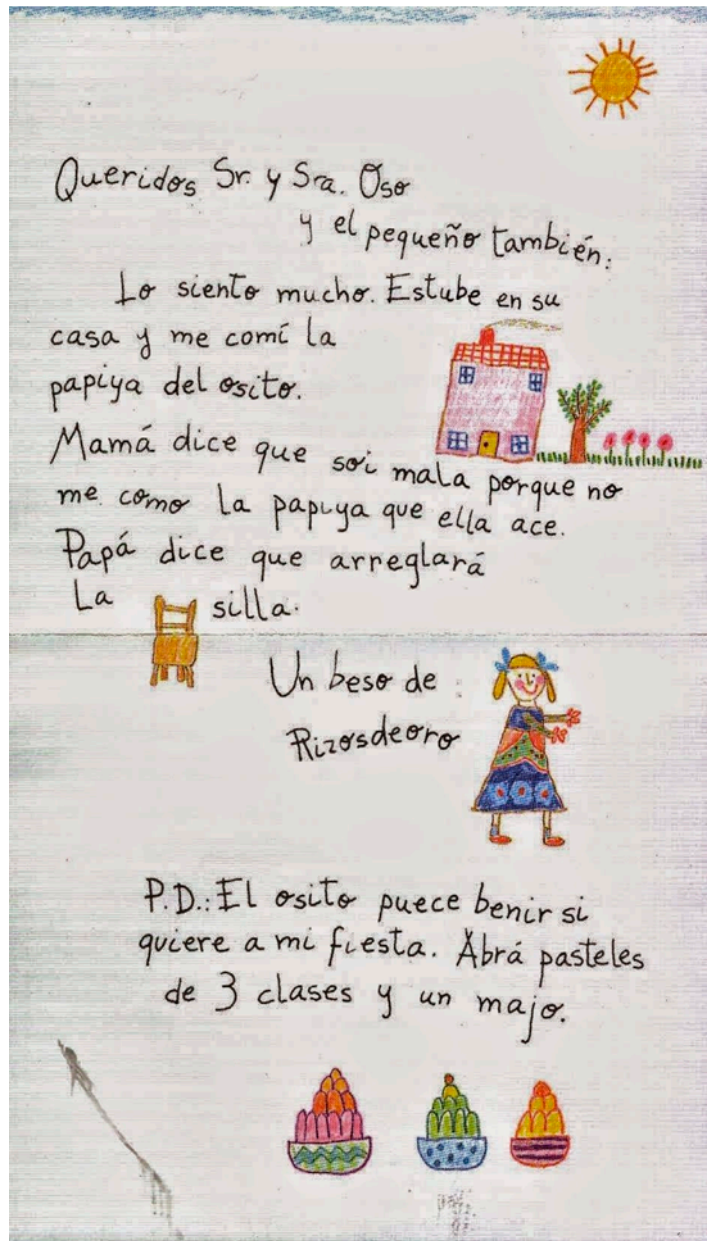
### ***El cartero simpático o unas cartas especiales***

El álbum *El cartero simpático o unas cartas especiales* se compone según unos parámetros paralelos a los observados en *Célebres casos del detective John Chatterton*: los personajes clásicos toman la palabra en el desarrollo del relato; los autores se sirven, para ello, de técnicas propias de otros géneros —en esta ocasión, el género epistolar—; y la reescritura de los cuentos tradicionales que se versionan proponen una revisión de las historias culturalmente heredadas.

El hilo conductor del argumento es el trayecto que hace un simpático cartero sobre su bicicleta, mientras se dirige a diferentes casas a repartir sendas cartas. La estructura narrativa es repetitiva: llega a cada casa y entrega la carta; permanece allí tomando un té mientras el destinatario la lee; y luego se despide para realizar la siguiente entrega. La descripción de sus movimientos corre a cargo de un narrador que, situándose fuera de la historia, describe en tercera persona las sucesivas escenas. Pero el relato adquiere su plena significación cuando el lector del álbum descubre que la historia se articula sobre un mecanismo intertextual: porque tanto los emisores como los receptores de las cartas son personajes de cuentos clásicos, cuyas voces se interpelan en un juego dialógico de referencias cruzadas. Así, Cenicienta recibe la propuesta de un editor para publicar un libro sobre su romántica historia; o el lobo es advertido por un bufete de abogados contratados por Caperucita Roja para que desaloje la casa de su abuela.

## Imagen 2.

Ricitos de Oro escribe a la familia de osos disculpándose por su atrevimiento



Nota: © 1986 Allan Ahlberg y Janet Ahlberg, © 1986 Ediciones Destino.

Esa red de referencias activa la competencia literaria del lector, ya que tanto las distintas tipologías de cartas (postal, aviso legal, catálogo) como sus contenidos “están pensados en función de la historia del personaje y hay que conocer muy bien los cuentos para poder entender la gracia del asunto” (Colomer et al., 2018, p. 159). Se trata de una obra que, vulnerando el carácter canónico de los cuentos clásicos, nos propone un doble reto: en primer lugar, identificar las referencias literarias; en segundo lugar, interpretar unas claves de significación que nos apartan de los modelos originales para sugerirnos que los relatos están inconclusos, y que otros finales son posibles.



La interpelación directa al lector no solo se vehicula a través de estrategias intertextuales, sino también sobre una construcción formal que incorpora un componente interactivo. Porque intercaladas en la narración aparecen una serie de páginas inusuales, imitando sobres de correo postal: en ellas puede verse el destinatario de la carta y su dirección, y otros elementos como el sello o el membrete; al pasar la página, en la parte posterior se halla una abertura que permite extraer la carta y leerla. Se trata de un libro que se manipula, “una narración que utiliza de forma metaficcional las posibilidades del formato que ofrecen los álbumes, desdibujando la frontera entre la historia y el soporte que la contiene” (Silva-Díaz, 2005b, p. 24). Por lo tanto, la linealidad narrativa se interrumpe cada vez que el cartero llega a una casa: en ese momento, el lector se ve obligado a suspender el relato, sacar del sobre la carta que el cartero acaba de entregar, y leerla. Lo que conlleva un cambio de focalización y de registro narrativo: la referencia intertextual nos obliga a instalarnos en otra historia, la del cuento popular al que la carta alude.

Nos hallamos ante uno de los ejemplos más representativos de la adaptación del género epistolar al álbum ilustrado. El formato híbrido asume un papel sustancial en la interpretación de la obra: gracias a esa técnica, es posible no solo transcribir literalmente la voz de los personajes sino también dotar de verosimilitud al relato. Porque la inclusión de la carta como estrategia retórica tiene una gran capacidad referencial, al reproducir una manera de comunicación habitual fuera de la literatura. Eso rompe el tono de ficción y crea una cierta ilusión de realidad: la posibilidad de tener en las manos la carta que el cartero acaba de entregar destruye la frontera entre ficción literaria y realidad, y genera ese efecto de indeterminación tan característico de la cultura postmoderna según el cual la realidad pierde su estatus de estabilidad (Silva-Díaz, 2005a).

### ***¡La auténtica historia de los tres cerditos! Por S. Lobo***

En ese mismo patrón cabe situar el álbum *¡La auténtica historia de los tres cerditos! Por S. Lobo*. Un análisis comparado nos permite ubicarlo muy cercano a los álbumes anteriores: en primer lugar, porque de nuevo se cede la voz narrativa al protagonista, y es él quien relata la historia; en segundo lugar, por la intencionalidad subversiva de reescritura de la tradición literaria; en tercer lugar, porque para conseguir ese objetivo se recurre también a la mezcla de estrategias de composición propias de otros géneros.

La obra no es tan solo una adaptación libre del cuento clásico de *Los tres cerditos*. La voluntad transgresora va mucho más allá, porque la focalización de la narración se desplaza de manera tan abrupta que es el lobo quien explica su versión de lo acontecido, cambiando por completo el sentido del relato tal y como lo conocemos. Trasladar la perspectiva narrativa de un punto de vista omnisciente a un enfoque homodiegético que da voz al personaje del lobo, convierte al libro en paradigma de la conversión de la focalización en tema: ese proceso que hemos denominado «tematización del punto de vista», y que utiliza una técnica constructiva — la perspectiva narrativa — con un objetivo temático — proponer que otras miradas y otras interpretaciones son posibles —. Así, en una especie de “autobiografía revisionista” (Zaparaín y González, 2010, p. 359), ahora es el lobo el que se ha convertido en víctima: vilipendiado por la prensa y acusado injustamente de un delito, Lobo acaba en prisión y decide explicar los hechos tal como acontecieron para salvar su honor. Afectado por un fuerte catarro, cuando

preparaba un pastel para su abuela se quedó sin azúcar, y decidió ir a pedirla a sus vecinos los cerditos. Mientras esperaba que le abrieran la puerta, no pudo evitar estornudar y, lógicamente, las casas de paja y madera quedaron destrozadas por la fuerza de sus estornudos, y sus habitantes muertos: así que no se le ocurrió nada mejor que comérselos. La casa de su tercer vecino, de ladrillos, logró mantenerse en pie, pero el cerdito que la habitaba se negó a prestarle una taza de azúcar: el enfrentamiento entre ambos fue tal que atrajo hasta el lugar a la prensa y a la policía, quienes malinterpretaron el conflicto. Los periodistas, con ánimo sensacionalista, no consideraron suficientemente interesante la historia real, así que la transformaron convirtiéndolo en un lobo feroz que merecía la cárcel.

### Imagen 3.

Cubierta del álbum sobre una ilustración del relato a doble página



Nota: © 1989 Jon Scieszka (texto) © 1989 Lane Smith (ilustración) © 2007 Thule Ediciones.

Más allá de una adaptación del cuento, la obra propone una ruptura total con la tradición y una reformulación de estereotipos: pretende demostrar que la historia conocida y aceptada popularmente es falsa y especialmente injusta en lo que respecta a la figura del lobo. Y para dotar de autenticidad al relato y dar verosimilitud a la versión del protagonista, se recurre al uso de técnicas procedentes de otros géneros: el periodístico y el policíaco. Esta doble hibridación discursiva responde pues a una intencionalidad evidente: se trata de convencer al lector de que cuestione la veracidad de lo que hasta ahora le han contado, descubriéndole otra interpretación de la historia. Como escriben De Amo y Ruiz-Domínguez (2010), “Scieszka consigue imitar y mezclar aspectos del género periodístico con los más característicos de la novela policíaca con una idea clara: la de dar más veracidad a la historia narrada” (p. 65), con el propósito de “demostrar la falsedad de la historia que tradicionalmente se ha contado acerca del cuento de los tres cerditos y la estigmatización del lobo como personaje perverso” (p. 65). Al margen de lo que su lectura pueda suscitar a otros niveles temático-filosóficos —reflexión sobre la presión

mediática o sobre la justicia, empatía con el protagonista—, el álbum conlleva una desviación cultural que responde a una voluntad de subversión de la tradición literaria: para conseguirlo, cede la voz al protagonista e introduce técnicas de otros géneros que le permiten diluir las fronteras entre ficción y realidad, concediendo un tono de veracidad a la historia narrada. Finalmente, la intencionalidad subversiva respecto a la herencia cultural se pone al servicio de una idea clara: todo es susceptible de ser reinterpretado, e incluso un relato avalado por la tradición literaria puede tener una explicación diferente según el ángulo de visión desde el que se mire.

### ***El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos***

En nuestro recorrido, la obra *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos* supone la culminación de la cesión de la voz narrativa a los personajes y, además, aglutina de manera exponencial técnicas compositivas propias de la estética postmoderna en general y del álbum ilustrado en particular, tales como la disrupción tipográfica, la fragmentación discursiva o la ruptura de la frontera narrativa, que se ponen al servicio de una intencionalidad paródica.

Este álbum es, en principio, una antología de una serie de cuentos tradicionales. Sin embargo, las adaptaciones de esos relatos se realizan desde un registro irónico que llega a rayar en el absurdo, siguiendo un modelo de intertextualidad que Nikolajeva (2006, p. 228) denomina “tipo anagrama” según el cual el orden de los cuentos se invierte deliberadamente. De manera que las historias se alteran a nivel estructural y temático “para realizar una obra paródica a partir de la burla sobre las tramas, el carácter de los personajes y la inversión de valores” (Colomer et al., 2018, p. 160).

El hilo conductor se articula sobre la figura de Juan, personaje que actúa además como narrador de las diferentes historias. Pero su tratamiento es absolutamente metaficcional: Juan interpela directamente al lector dirigiéndose a él, se burla de los componentes propios del cuento maravilloso e irrumpe en el mundo de la ficción para interactuar con los protagonistas de los distintos cuentos. Esta caracterización paródica diluye las fronteras narrativas hasta provocar una ruptura de la jerarquía ficcional de los personajes, quienes se rebelan y cuestionan la autoridad del narrador. Juan, convertido en víctima, salta de una página a otra, contempla cómo los personajes transforman las historias populares a su antojo, se ve obligado a contener los impulsos narcisistas de una gallina cuya obsesión es explicar su historia, e incluso teme por su vida en manos de un gigante. Con todo ello, la figura del narrador omnisciente tradicional —cuyo prestigio como conocedor de la verdad era incuestionable—, se desvirtúa y pierde toda su credibilidad ante el lector. Muchos de los personajes reciben también esa configuración metaficcional que altera el orden lógico de los niveles de la narración y les permite cambiar o abandonar sus historias, reclamar su protagonismo o interactuar con el narrador fuera de su propia ficción.

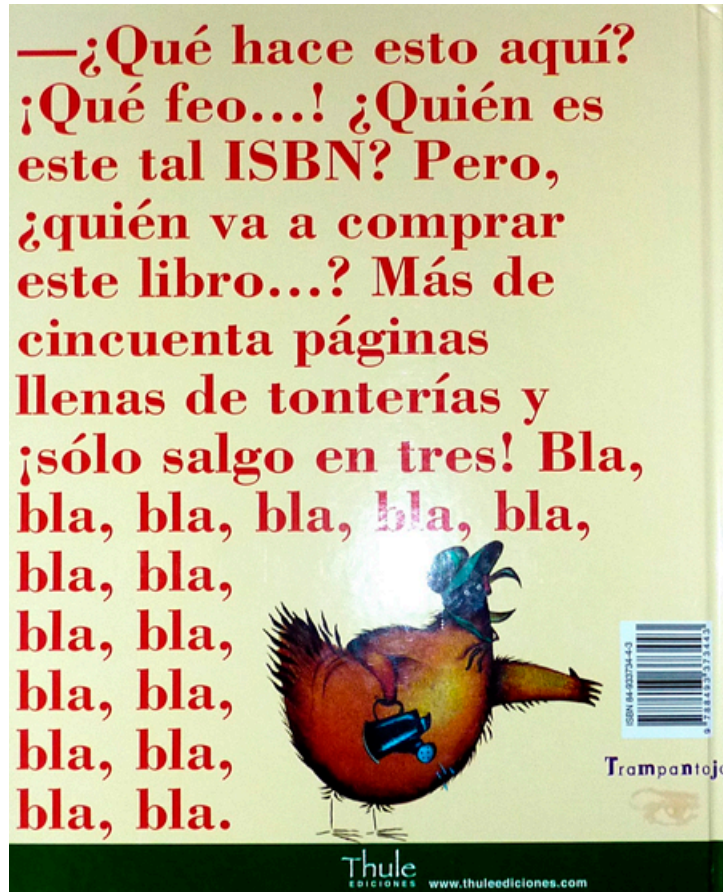
Para reproducir la voz de los personajes, los autores introducen un juego tipográfico de variaciones constantes, en el que el texto mantiene la fuente pero cambia de tamaño y color: la letra es roja cuando habla la Gallinita Roja; es de gran tamaño cuando los finales son concluyentes, como en *El patito feo de verdad*; es mayúscula y grande cuando habla el enojado



gigante de *Juan el de la habichuela en aprietos*; es progresivamente más pequeña cuando el protagonista siente que empequeñece en *El cuento de Juan*. Los juegos tipográficos ayudan a ubicar la narración en un registro paródico y refuerzan la caracterización de los personajes, cuya voz se materializa a través de una grafía acorde con su naturaleza y sus actuaciones.

**Imagen 4.**

*El color de las letras de la contracubierta refleja el tono irritante de las palabras*

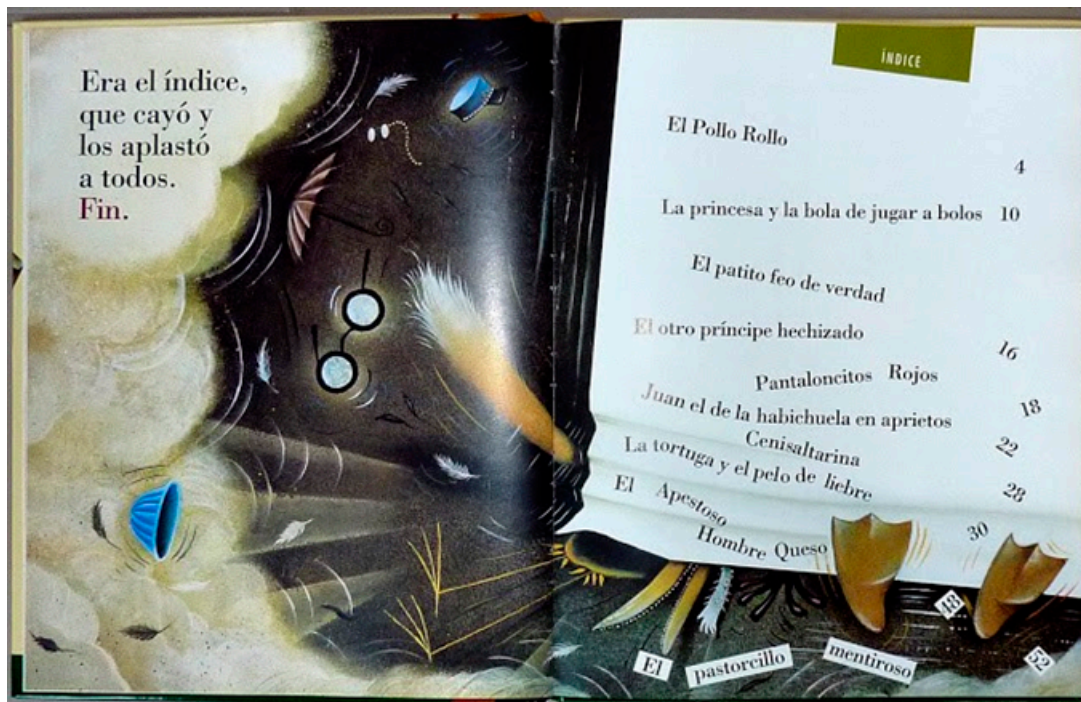


Nota: © 1992 Jon Scieszka (texto), © 1992 Penguin Putnam Inc. (ilustración) © 2004 Thule Ediciones.

El tratamiento de la imagen es absolutamente disruptivo, poniéndose al servicio de un ensamblaje narrativo totalmente fragmentado de manera intencionada. Cada cuento tiene sus propias ilustraciones, pero entre las páginas irrumpen personajes que no están de acuerdo con su historia y deciden abandonarla (como la niña y el lobo de *Pantaloncitos rojos*), la Gallinita Roja que reclama explicar su cuento, Juan el narrador intentando poner orden, e incluso elementos visuales que son tratados de manera metaficcional (como la página que contiene la dedicatoria, colocada al revés deliberadamente por el narrador).

### Imagen 5.

Imagen del Índice, que cae aplastando a los personajes



Nota: © 1992 Jon Scieszka (texto) © 1992 Penguin Putnam Inc. (ilustración) © 2004 Thule Ediciones.

*El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos* propone “la completa rotura de todas las convenciones tipográficas y de composición que normalmente se respetan en un libro” (Zaparaín y González, 2010, p. 359). Ese esquema constructivo nos invita a abandonar el terreno puramente interpretativo y adentrarnos en el semiótico, para reflexionar sobre la obra literaria desde su inscripción en el sistema cultural. Porque convenciones consolidadas como la integridad de la obra, la autoridad del narrador omnisciente o la imagen canónica incuestionable de los cuentos populares, se reformulan a la luz de unas estrategias de creación que incitan a reconsiderar la condición artístico-cultural del libro. Y, en consecuencia, se reformula también la función del receptor en la comunicación literaria: la disolución de la frontera narrativa obliga al lector a situarse por encima de la dinámica del relato, para descifrar las claves de significación que esa disolución genera. El hecho de que los personajes abandonen su ámbito ficcional o que el narrador interactúe directamente con ellos crea un efecto de desconcierto y una incerteza sobre cómo continuará la historia. El lector deberá gestionar la experiencia asociada a la vulnerabilidad de la obra, inferir la funcionalidad de esa ruptura y predecir el desarrollo posterior de las acciones.

### Discusión y conclusiones

La cesión de la voz narrativa a los personajes es una técnica formal consolidada en el álbum ilustrado, que nos ha permitido establecer vínculos asociativos de orden morfológico entre un conjunto de obras y examinar comparativamente cómo opera ese uso en cada una de ellas. En tanto que estrategia de construcción, permite un estudio a dos niveles: crítico, porque se



reviste de una dimensión significativa fundamental para la interpretación de la obra, de modo que su incidencia es indispensable en el proceso de creación de significados; y semiótico, porque cuestionan cánones y convenciones tradicionalmente aceptadas sobre la comunicación literaria, y condicionan la transmisión y perdurabilidad de toda una herencia cultural.

La sustitución de una voz omnisciente por una narración puesta en boca de los personajes es una marca architextual con una clara función argumentativa: la focalización adquiere capacidad tematólogica para constatar la diversidad de perspectivas que existen ante la percepción del mundo. Pero este desplazamiento del punto de vista tiene también unas connotaciones metadiscursivas, ya que el tema interacciona con el ángulo de visión desde el que se narra interpelando al lector a reflexionar sobre el propio funcionamiento del texto. La obra «hace» lo que «dice», invita a descubrir el valor de la multiplicidad de miradas desde el propio esquema constructivo. Esa dimensión performativa convierte una técnica formal en clave de significación que el lector deberá descifrar para alcanzar la interpretación completa de la obra.

Además, el proceso de reescritura de los cuentos clásicos añade un componente subversivo que tiene implicaciones semióticas. Desde la concepción de la literatura como un gran espacio de creación en el cual se establecen constantes conexiones entre los textos, las adaptaciones han pasado a revisarse a la luz de la intertextualidad y el dialogismo, para observar las asociaciones entre tradición literaria y cultura contemporánea en el contexto de las relaciones sociales (Bellorín, 2015). Esto ha llevado a superar la noción tradicional de *adaptación* como una versión desmejorada respecto del original, para pasar a entenderla como resultado de un proceso de “lectura”, “interpretación” y “reescritura”. Y, en consecuencia, “leer” una adaptación significa “releer” la obra evocada, en un juego de reciprocidad en el que la nueva obra reactualiza y reinventa el texto fuente, otorgándole una nueva coherencia (Heureux, 2009). La desviación cultural que hemos observado en los títulos analizados lleva asociado un proceso de reactivación del sentido de las historias referenciadas: no solo se insiste en la necesidad de apreciar la diversidad de miradas, sino que también se pone en tela de juicio la veracidad de las historias transmitidas de generación en generación. Y ello conlleva, además, un proceso de revisión de conceptos canónicamente aceptados tales como la naturaleza inquebrantable de la unidad del relato, la invulnerabilidad de los personajes o la autoridad del narrador omnisciente, que ahora deberán ser reformulados.

Todas esas reflexiones deben ser reconducidas hacia el ámbito didáctico, dado que estamos ante obras que se convierten en grandes instrumentos para la educación literaria. Una educación entendida no como el conocimiento de títulos o escritores, ni como un proceso orientado a descifrar la intencionalidad de un autor. Álbumes como los estudiados plantean la necesidad de redimensionar la enseñanza de la literatura, de educar en nuevos parámetros de lectura y de abogar por la formación de lectores competentes que progresivamente convierta a niños y niñas en “persones cada vegada més capaces de llegir i comprendre textos literaris (i cada vegada més textos i més complexos)” (Correro y Real, 2017, p. 43). La complejidad estructural e interpretativa que estos libros plantean deberá ser gestionada por el pequeño lector, quien deberá asumir nuevas responsabilidades: releer una historia conocida desde otra perspectiva; reflexionar sobre las convenciones literarias y asumir la ausencia de estabilidad que proporciona un único narrador omnisciente; descifrar cómo una estrategia formal reactiva el contenido temático; valorar la funcionalidad de técnicas de composición como la hibridación

discursiva o los recursos metaficcionales; e interpretar simbólicamente elementos visuales, que ahora actúan como claves importantes de significación. Todos esos requerimientos proponen una reconsideración del papel del receptor y un nuevo modo de relación entre la obra literaria y el lector, ideas que deben ser necesariamente trasladadas a nuestras aulas.

## Referencias

- Arizpe, E., & Styles, M. (2004). *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*. Fondo de Cultura Económica.
- Bellorín, B. (2015). *De lo universal a lo global: nuevas formas del folklore en los álbumes para niños* [Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/311617#page=1>
- Castagnoli, A. (2017). Sobre el origen del “álbum”. *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, (120), 5-9.
- Colomer, T. (1998). Las voces que narran la historia. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 111, 18-27.
- Colomer, T. (2002). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Colomer, T. (2005). *Andar entre libros. La lectura literaria en la escuela*. Fondo de Cultura Económica.
- Colomer, T., Manresa, M., Ramada, L., & Reyes, L. (2018). *Narrativas literarias en educación infantil y primaria*. Síntesis.
- Correro, C., & Real, N. (2017). L'educació literària a l'etapa infantil. En C. Correro, & N. Real (Eds.), *La literatura a l'educació infantil* (pp. 43-65). Associació de Mestres Rosa Sensat.
- De Amo, J. M., & Ruiz-Domínguez, M<sup>a</sup>. M. (2010). Metatextualidad: estrategias de creación en la obra de Jon Scieszka. En A. Mendoza, & C. Romea (Eds.), *El lector ante la obra hipertextual* (pp. 57-67). Horsori.
- Duran, T. (2007). *Àlbums i altres lectures. Anàlisi dels llibres per a infants*. Associació de Mestres Rosa Sensat.
- Duran, T. (2010). Efectos y afectos derivados de la lectura visual del libro-álbum. En T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & M<sup>a</sup> C. Silva-Díaz (Eds.), *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum* (pp. 186-203). Banco del Libro.
- Gressnich, E., & Meibauer, J. (2010). La lingüística, la cognición y los libros-álbum: una revisión de las narraciones en primera persona. En T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & M<sup>a</sup> C. Silva-Díaz (Eds.), *Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum* (pp. 204-215). Banco del Libro.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Crítica.
- Hanán-Díaz, F. (2020). Un tipo de libro muy particular. En C. Sánchez-Ortiz, & S. Andricaín (Eds.), *Palabras e imágenes para asomarnos al mundo: 25 autores iberoamericanos de libros álbum* (pp. 13-18). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Heureux, M.-C. L. (2009). Intertextualité et médiation dans le roman québécois pour la jeunesse: au-delà des dualismes. En L. Guillemette, & L. Hebert (Eds.), *Intertextualité, Interdiscursivité et Intermédialité* (pp. 193-203). Les Presses de l'Université Laval.
- Mendoza, A. (2001). *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- Mendoza, A. (2012). Leer hipertextos *de papel*: sobre el lector y sus hipervínculos cognitivos. En A. Mendoza (Ed.), *Leer hipertextos. Del marco hipertextual a la formación del lector literario* (pp. 73-99). Octaedro.
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2006). *How Picturebooks Work*. Routledge.
- Palacios, A., & Uyá, N. (2018). El libro-álbum en la enseñanza del arte actual. *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 91, 21-26. <https://doi.org/10.7203/dces.33.10833>
- Prades, D. (2017). Pasado y futuro del libro-álbum. *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, 120, 57-66.
- Silva-Díaz, M<sup>a</sup> C. (2005a). *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y conocimiento literario* [Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/4667>
- Silva-Díaz, M<sup>a</sup> C. (2005b). *La metaficción como un juego de niños: una introducción a los álbumes metaficcionales*. Banco del Libro.
- Silva-Díaz, M<sup>a</sup> C. (2006). La función de la imagen en el álbum. *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, 75-76, 23-33.
- Tabernero, R. (2018). Libro-álbum y educación. ¿De qué sirve un libro sin dibujos ni diálogos? *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 91, 45-51.
- Van der Linden, S. (2015). *Álbum[es]*. Ekaré, Variopinta Ediciones y Banco del Libro.
- Zaparaín, F., & González, L. D. (2010). *Cruce de caminos. Los álbumes ilustrados: construcción y lectura*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid y Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.

## Textos primarios

- Ahlberg, A., & Ahlberg, J. (Il.) (2003). *El cartero simpático o unas cartas especiales*. Destino.
- Pommaux, Y. (2017). *Célebres casos del detective John Chatterton*. Ekaré.
- Scieszka, J., & Smith, L. (Il.) (2004). *El apestoso hombre queso y otros cuentos maravillosamente estúpidos*. Thule.
- Scieszka, J., & Smith, L. (Il.) (2007). *¡La auténtica historia de los tres cerditos! Por S. Lobo*. Thule.