

Leer la ironía en el libro álbum

Reading the irony in the picture-book

José-Domingo Dueñas-Lorente^{1,a} 

¹ Universidad de Zaragoza, España

 aardenas@unizar.es

Recibido: 24/12/2021; Aceptado: 25/04/2022

Resumen

El libro álbum, constituido por la conjunción de dos códigos expresivos, la palabra y la imagen, supone la gran novedad de la literatura infantil en las últimas décadas. Además, su difusión se expande progresivamente al público adulto. La indefinición del receptor es una de sus características más destacadas, según algunos autores. La combinación de códigos convierte al álbum en un terreno propicio para la ironía. Como es sabido, en el campo de los estudios literarios el concepto de "ironía" ha sido objeto de muy variadas interpretaciones. Desde fundamentos pragmáticos, analizamos aquí cómo la ironía incide en el sentido final de diferentes álbumes. En todos los casos, cabe establecer unas pautas similares de interpretación. Con ello, se pretende contribuir a que el receptor infantil o el adulto pueda extrapolar a otros álbumes irónicos algunas de las pautas de lectura aquí apuntadas.

Palabras clave: Álbum ilustrado; ironía; pautas de interpretación; comprensión lectora; habilidades de lectura.

Abstract

Picture-books, a format constituted by the conjunction of two expressive codes, words and images, represents the great novelty of children's literature in recent decades. Furthermore, its diffusion progressively expands to the adult public. The lack of definition of the receiver is one of its most outstanding characteristics, according to some authors. The combination of codes turns the picture-book into a propitious ground for irony. As it is well known, in the field of literary studies the concept of "irony" has been the object of a wide range of interpretations. From pragmatic foundations, we analyse here how irony affects the final meaning of different picture books. In all cases, similar interpretation guidelines can be established. With this, it is intended to help the child or adult receiver to extrapolate some of the reading guidelines outlined here to other ironic picture books.

Keywords: Picture book; irony; interpretation guidelines; reading comprehension; reading skills.



INTRODUCCIÓN

La combinación de códigos expresivos, palabra e imagen, consustancial al álbum, favorece, como se verá, el uso de la ironía. No obstante, no se pretende aquí aportar una visión panorámica de álbumes ilustrados que destaquen por sus procedimientos irónicos, sino apuntar y delimitar algunas pautas de interpretación de la ironía en el álbum. Se trata, pues, de proponer algunas reflexiones que puedan guiar el acceso de lectores en formación al álbum irónico.

Recordaba [W. C. Booth \(1986\)](#) que la ironía fue hasta el siglo XVIII un simple recurso expresivo, incluso “el menos importante de los tropos retóricos”, pero a finales del periodo romántico se transformó en un concepto hegeliano de incuestionable trascendencia filosófica y más tarde en un rasgo poco menos que imprescindible de la mejor literatura moderna, de modo que en nuestro tiempo se corre el riesgo de identificar como ironía la mayor parte de los recursos que invitan a una interpretación no literal de los textos. En ese sentido, los autores coinciden en la dificultad de acotar un concepto ampliamente modificado a lo largo del tiempo, y que hoy mismo provoca desacuerdos de relieve.

LA IRONÍA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO DEL TEXTO

Tradicionalmente, la ironía se ha entendido como figura que consiste en expresar “lo contrario” de lo que literalmente se dice ([Pozuelo-Yvancos, 1988](#); [Albadalejo, 1989](#)). Para [Lázaro-Carreter \(1990\)](#), la ironía es la capacidad de transmitir un contenido burlesco bajo la apariencia de un enunciado serio. De las investigaciones del grupo GRIALE (Grupo de la Ironía. Alicante. Lengua Española), se concluye que “la ironía es decir lo contrario de lo que dicen las palabras (ironía prototípica)”, pero también “decir otra cosa distinta (ironía no prototípica)” de lo expresamente enunciado ([Ruiz-Gurillo, 2010, p. 2](#)). Entre las muchas acepciones que se han atribuido al término, [Beltrán \(2017\)](#) considera dos particularmente relevantes: la idea antigua de la ironía como “ocultación” y la moderna como “autoparodia”, surgida tras el encumbramiento del yo en el Romanticismo. Desde un enfoque pragmático, [Graciela Reyes \(2018\)](#) entiende que la ironía “es un uso del lenguaje que consiste en emitir un enunciado falso, ridículo o, en general, abiertamente inadecuado a la situación con el fin de comunicar un significado implícito que el oyente debe inferir” (p. 205); así, el ironista concentra varios mensajes en un solo enunciado, con el fin de cuestionar el propio lenguaje y dificultar una interpretación ingenua por parte del receptor ([Reyes, 1990](#)).

El texto irónico provoca en el lector distancia reflexiva con respecto al mensaje evidente o literal. En este sentido, [Zavala \(2004\)](#) señala que la literatura moderna cultiva la ironía con el propósito de “expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad”. Y ello exige un lector capaz de “reconocer las distintas estrategias de autocuestionamiento que este mismo discurso pone en juego” (p. 238). En opinión de Marchese y Forradellas (2000), el receptor del texto irónico debe efectuar “una manipulación semántica” (p. 221) mediante la que descifrar correctamente el sentido, ya sea en virtud del contexto, de la entonación o de otras estrategias. Siguiendo a Sperber y Wilson, [Reyes \(2018\)](#) apunta que el sentido irónico de un enunciado se desencadena cuando el interlocutor percibe “una incongruencia” (p. 213), que suele brotar del desajuste entre lo dicho y la realidad comentada.

En el marco de los estudios literarios se han identificado diferentes modos de ironía (Torres, 1999; Zavala, 2004), de acuerdo con la actitud del ironista, con los procedimientos seguidos o con otros criterios. Muecke (1986) distinguía dos grandes modalidades, la ironía verbal y la situacional: la primera surge del propio enunciado mediante procedimientos (hipérbole, antífrasis, lótopes, *reductio ad absurdum*) que provocan en el lector desconfianza si pretende una interpretación literal; la segunda, la ironía situacional, nace de la confrontación del enunciado con su contexto de referencia, de manera que el lector percibe desviación o contradicción entre el mensaje y su referente; en este caso, la ironía se manifiesta preferentemente en la actitud del narrador, así, por ejemplo, si se muestra en exceso inocente o ingenuo. Por otra parte, el texto en diálogo con otros textos, lo mismo que la imagen al ponerse en relación con otras (recuérdese el caso paradigmático de Anthony Browne), suscitan diferentes modos de ironía, de acuerdo con lo que Eco (2002) denominó “ironía intertextual” y Graciela Reyes (1994), “ecos irónicos”.

Con todo, es inherente a la ironía una cierta indeterminación en el sentido del discurso. El ironista proporciona marcas o indicios para la recta comprensión del enunciado, pero el carácter ambiguo del mensaje ha de ser suplido por el receptor mediante inferencias o implicaturas (Reyes, 2018). Así, se ha insistido (Booth, 1986; Torres, 1999) en que la ironía únicamente será interpretada si entre emisor y receptor hay una complicidad suficiente en cuanto al código utilizado y al contexto cultural de referencia. Por ello se ha apuntado que el autor de literatura infantil difícilmente compartirá con sus hipotéticos lectores el conjunto de referencias necesario para favorecer el juego irónico. En este sentido, Lluch (2008) hablaba de “la ironía imposible” (p. 92) en la literatura infantil. No obstante, no hay que olvidar que el acto de recepción del lector infantil es generalmente guiado. Bien en el aula o bien en su entorno familiar, el niño se inicia en la lectura literaria de la mano de receptores más expertos que le proporcionan pautas de interpretación. Aquí apuntaremos algunas reflexiones atendiendo a una lectura guiada de los textos irónicos, con la idea de que abordar tempranamente discursos indirectos o figurados contribuye a la construcción de trayectorias sólidas de lectura.

La ironía en el libro álbum

Poco hay que insistir en la singularidad estética del álbum en el marco de la literatura infantil (Colomer, 1996). A menudo se ha señalado que la combinación de palabra e imagen en la construcción del sentido, su rasgo más característico, apela decididamente al lector de nuestro tiempo, inmerso desde muy temprano en contextos de comunicación multimodal (Doonan, 1993; Arizpe y Styles, 2004; Durán, 2005; Salisbury, 2007; Díaz-Armas, 2008; Salisbury y Styles, 2012; Colomer, 2012; L. Reyes, 2015; Van der Linden, 2015); también se ha destacado que tanto su brevedad como la variedad de formatos y de temas permiten a los lectores en formación un contacto temprano y estimulante con la literatura (Manresa y Reyes, 2014; L. Reyes, 2015). No faltan quienes subrayan que uno de sus principales rasgos es la indefinición del público al que va dirigido (Durán, 1999; Díaz-Armas, 2008; Turrión, 2012; Silva-Díaz, 2016; Taberner, 2019; Nodelman, 2020). Incluso se ha apuntado que los adultos son, en definitiva, los principales receptores del producto, ya sea como mediadores o como lectores autónomos (Lonna, 2015; Marcus, 2017). En cualquier caso, nadie pone en duda que el álbum ilustrado, que surgió como un producto dirigido propiamente al lector infantil, ha ampliado progresivamente su público potencial conforme ha ido incorporando nuevos recursos y posibilidades expresivas.

Si la ironía, como recordaba Zavala (2004), “es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes (...), una perspectiva explícita, que aparenta describir una situación, y una perspectiva implícita, que muestra el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada” (p. 243), se puede inferir que en el álbum la palabra afirma o dice a la vez que la imagen muestra otras parcelas de la realidad, generalmente no plasmadas en el texto (Díaz-Armas, 2008, 2010); la palabra ofrece un carácter subjetivo; la ilustración, objetivo (Durán, 2005, 2009). En el álbum, a juicio de Nodelman (1988), un código desdice o contradice al otro de manera permanente, por lo que cualquier forma de interrelación entre imagen y texto puede entenderse como ironía. En consecuencia, la ironía resulta consustancial al álbum dada la tensión entre dos códigos, palabra e imagen, que se convierten en dos modos de enunciación, dos enfoques discursivos en permanente confrontación (Nodelman, 1988, 2020).

A partir de una idea más restrictiva de lo irónico, Kümmerling-Meibauer (1999) argumentaba que en el álbum la palabra equivale a “lo dicho”, mientras que la ilustración supone lo “no dicho”, es decir, aquello que ha de ser inferido. De este modo, las relaciones entre texto e ilustración pueden plasmarse de acuerdo con tres grandes modelos: redundancia, cuando ambos códigos resultan equivalentes en cuanto a su contenido; complementariedad, cuando a partir de una base expresiva común palabra e imagen se amplían mutuamente, y contrapunto, en los casos en que la complementariedad de los códigos conduce a una autonomía considerable de cada uno de ellos; entonces puede hablarse de “álbumes irónicos”. Y apuntaba la autora cuatro principales indicios o marcadores de la ironía en el álbum: la distancia semántica entre los códigos, el contraste en el estilo o en el punto de vista de la narración y las diferencias en el desarrollo argumental entre texto e ilustración.

Nikolajeva y Scott (2001) proponen un desarrollo más detallado de la clasificación anterior. Distinguen cinco grandes modos de interrelación entre texto e ilustración en el álbum: una relación de simetría, cuando hay redundancia entre un elemento y otro; de realce, cuando uno de los códigos expande el significado del otro; de complementariedad, cuando se logra un alto grado de conjunción entre texto e imagen en la construcción del sentido y, finalmente, de contrapunto y contradicción, cuando ambos códigos se matizan o contradicen. En estos dos últimos casos cabe hablar de intención irónica por parte del autor. Nikolajeva y Scott establecen diversas posibilidades de contrapunto entre los códigos: un contrapunto centrado en el destinatario, cuando la obra aborda una doble recepción a partir de las contradicciones entre texto e ilustración; en el estilo, si texto e imagen difieren notablemente; contrapunto en el género, en el argumento, en la caracterización de los personajes; contrapunto metaficcional, que se produce, por ejemplo, cuando la ilustración trata con literalidad el despliegue metafórico del texto, o contrapunto en el tratamiento del espacio y del tiempo. Desde este enfoque, cualquier modalidad de contrapunto contagia todo el proceso de lectura.

En los casos en que texto e ilustración adquieren suficiente autonomía significativa (Kümmerling-Meibauer, 1999; Nikolajeva y Scott, 2001), cada uno de los dos códigos (palabra e imagen) actúa a su modo como contexto o referencia del otro y, por lo tanto, en el seno de la propia obra pueden emerger formas de ironía de carácter situacional. La lectura de la ironía en el álbum habrá de centrarse, pues, en apreciar cómo y en qué medida se distancian o contradicen el discurso que nace del texto y el que emerge de la ilustración y en delimitar qué función desempeña cada uno de ellos en la configuración del sentido general de la obra.

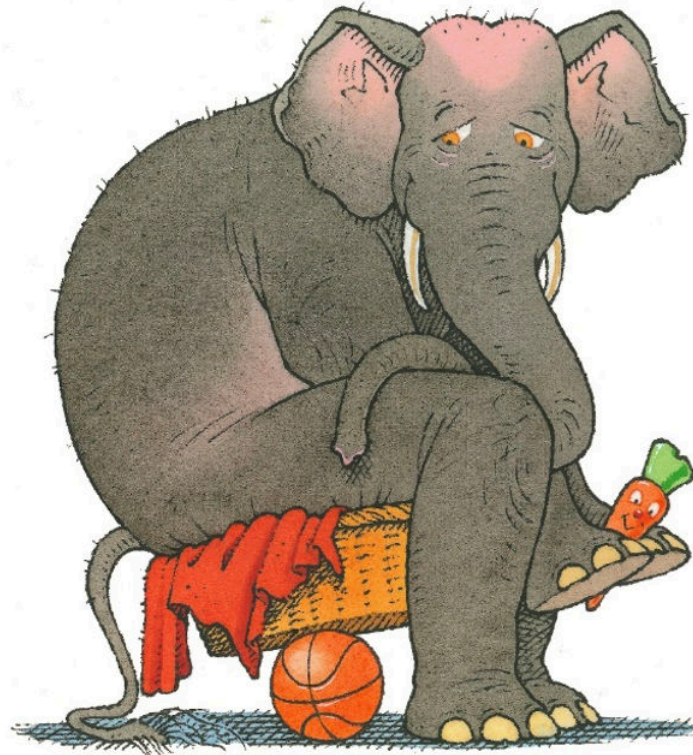
Una dificultad añadida para acotar la ironía en la literatura infantil es diferenciarla de otros procedimientos que sugieren también lecturas figuradas. En el álbum ilustrado abunda, por ejemplo, la alegoría como estrategia de creación del sentido (buenos ejemplos son los títulos ya clásicos de Leo Lionni, Iela Mari, Jutta Bauer, Arnold Lobel). Menos frecuentes resultan el sarcasmo o la sátira. El sarcasmo puede entenderse como una forma extrema de ironía, caracterizada por una marcada agresividad o un claro tono despectivo (Reyes, 2018). La sátira se expresa también como crítica, si bien, a diferencia de la ironía, no incluye simulación del discurso de otro (Reyes, 2018). La parodia, entendida como imitación burlesca (Platas-Tasende, 2000), aflora en el álbum sobre todo como recreación de títulos o de personajes clásicos. La expresión de la crítica velada o de la burla encubierta hallan, pues, en la ironía su cauce más usual. Si bien, como ponía en evidencia Bajtin (1989), en ocasiones lo irónico se entremezcla de modo inextricable con otras expresiones de la burla, el humor o lo grotesco.

ANÁLISIS DE LA IRONÍA EN EL ÁLBUM

En la selección de los títulos analizados se han tenido en cuenta la contrastada aceptación crítica de las obras y la variedad de recursos utilizados en cada una de ellas. De modo preferente, en nuestro análisis hemos tratado de poner de relieve – a partir de conceptos narratológicos y pragmáticos- cómo en el álbum irónico el sentido global de la obra emerge de relaciones siempre conflictivas entre texto e ilustración. Asimismo, una interpretación pertinente y reflexiva de la obra ha de acotar el discurso que resulta denostado mediante la ironía. Si el enunciado irónico contribuye, como decíamos, a cuestionar determinadas parcelas de la realidad mediante la crítica o el humor, una lectura detenida ha de delimitar suficientemente el objeto de la ironía en cada caso.

Es evidente que la ironía generada en el punto de vista contagia todo el relato. Así, en el álbum del francés Gilles Bachelet, *Mon chat le plus bête du monde* (2005, 2016), el lector aprecia ya en la cubierta una evidente contradicción entre texto e ilustración. El autor habla de un *gato* como protagonista de la narración, pero en las ilustraciones aparece representado un elefante. El desajuste entre códigos se mantiene a lo largo de toda la obra, dedicada, por otra parte, “À mon chat”, un enunciado que actúa de anclaje del relato en la realidad.

MON CHAT LE PLUS BÊTE DU MONDE.



TEXTE ET ILLUSTRATIONS DE GILLES BACHELET
Seuil Jeunesse

Figura 1. Gilles Bachelet, *Mon chat le plus bête du monde*, 2004. Portada

Como apuntan Marchese y Forradellas (2000), la ironía exige “la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado” (p. 221); es decir, requiere del lector un proceso de reconstrucción del sentido, tal y como establecía Booth (1986), quien distinguía varios momentos: primero, el lector rechaza el significado literal por considerarlo desajustado, incompleto o demasiado evidente; después ensaya posibles interpretaciones alternativas; más tarde se aferra a la convicción de que es imposible que el autor proponga el sentido aparente o literal del enunciado de manera que intuye intenciones comunicativas no explícitas y, finalmente, aventura una interpretación que juzga acertada aun sin tener a menudo la seguridad de haber entendido cabalmente el enunciado.

Ante el álbum de Bachelet, el lector se pregunta necesariamente por la divergencia entre texto e ilustración. A lo largo de la historia el elefante, mencionado siempre como *gato*, adopta poses y maneras de gato, pero su comportamiento es desmesurado como el de un elefante. Descansa en los lugares más insospechados de la casa, ya sean el sofá, la televisión o la mesa de dibujo, pero a la vez las ilustraciones muestran la desproporción entre el enorme tamaño del personaje y los espacios que ocupa. El narrador, de carácter homodiegético, se presenta a sí mismo como desbordado por la convivencia con su mascota: el animal desordena impunemente la casa, mancha los documentos, rompe objetos, etc. A pesar de ello, el personaje-narrador, ilustrador de profesión, elige una y otra vez a su acompañante como modelo para sus obras, si bien, confiesa que no ha conseguido vender ni una sola de las que protagoniza el animal. Con todo, el lector infiere que el narrador habla en verdad de un gato, aunque se comporte como un elefante; es

decir, un animal de compañía que invade su espacio vital, asalta su intimidad y estropea su trabajo como si se tratara de un ejemplar de una especie silvestre.

El desacuerdo entre perspectivas (texto e ilustración) sugiere las propias contradicciones del narrador y propone finalmente una suerte de sátira hacia quienes, como él, han optado por la presencia de un gato en el domicilio familiar. No se olvide, además, que el autor dedica la obra "À mon chat", cuando son bien conocidas las connotaciones culturales que comporta esta circunstancia. La dedicatoria denota siempre complicidad de orden intelectual o afectivo. Así, mediante la complejidad discursiva de la ironía, el narrador cuestiona su propio comportamiento, paradójico y contradictorio.

Contrapunto irónico entre ilustración y texto se percibe asimismo en el punto de vista de *El paseo de Rosalía* (2013) [1968], de Pat Hutchins. Como se recordará, Rosalía es una gallina que sale a pasear plácida y despreocupadamente por el entorno de la granja donde vive. Pero ya en la cubierta, el lector, que no la protagonista, aprecia la presencia amenazadora de un zorro, al que en ningún momento se alude en el texto. A lo largo del libro, el zorro ataca en cinco ocasiones a la gallina, pero distintas circunstancias azarosas se entrecruzan entre ambos personajes para salvar invariablemente a la víctima: un rastrillo con el que choca el zorro, un estanque en el que cae, un montón de paja en el que se hunde, un saco de harina que le golpea, un carro sobre el que se desploma inopinadamente y con el que arremete sin pretenderlo contra un conjunto de colmenas, de donde salen las abejas que persiguen y ahuyentan finalmente al agresor. El lector es, por lo tanto, testigo tanto de las acechanzas del zorro como de la ignorancia del peligro de la gallina, que concluye impertérrita su recorrido con gesto distraído y confiado.

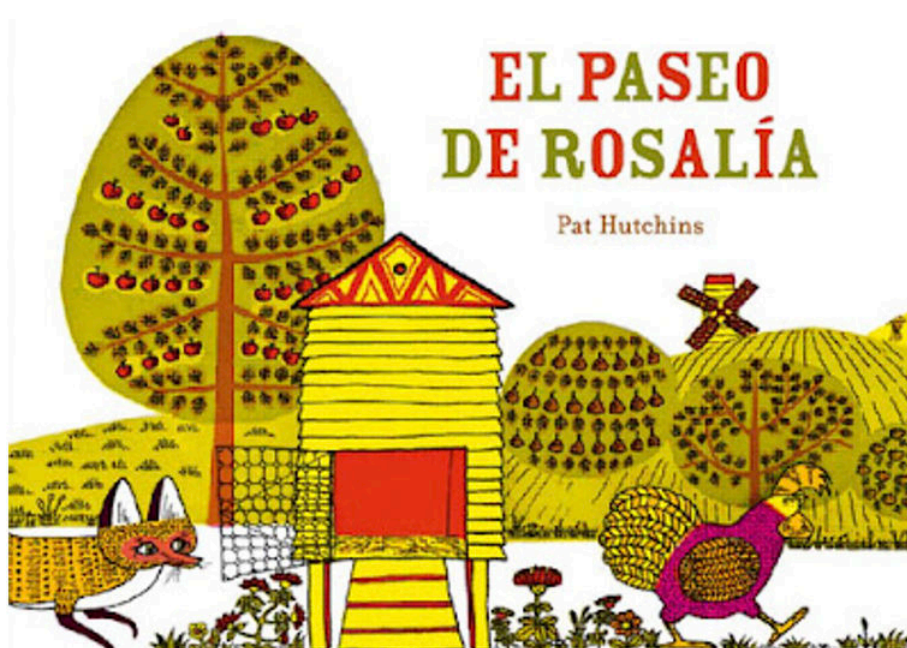


Figura 2. Pat Hutchins, *El paseo de Rosalía*, 1968. Portada

En suma, el relato se construye desde dos puntos de vista: el de la palabra y el de la ilustración (Nodelman, 1988). El texto habla únicamente de Rosalía, la ilustración representa a la gallina, pero incorpora además al segundo personaje, el zorro. El texto, escueto y enunciativo, se focaliza en la protagonista; la ilustración, amplía la percepción fragmentaria de la realidad que ofrece el primer narrador. La ilustración actúa como

narrador omnisciente, sin desmentir por completo al narrador textual. De todo ello resulta la complaciente superioridad informativa del lector con respecto a la protagonista. El uso de colores luminosos, con predominio de rojos, verdes y amarillos sobre fondos blancos, refuerza la idea de que la protagonista transita por un mundo confortable, armónico, ordenado, tal y como, en efecto, parece entender ella misma. De hecho, en la visión panorámica de la granja que se ofrece inicialmente se percibe ya el recorrido circular que se propone trazar la gallina. Se trata, pues, de un entorno bien organizado, donde se ignora fácilmente el riesgo. Con todo, la historia sugiere una suerte de designio protector de los débiles, insinúa la existencia de un destino benefactor que no solo castiga la maldad, sino que la convierte en objeto de burla, de acuerdo con una orientación semejante a la de numerosos cuentos tradicionales que concluyen con el triunfo de las víctimas.

En los álbumes de Marta Altés que analizamos, el texto expresa la percepción del narrador-protagonista mientras que la ilustración plasma una visión más amplia de la realidad, de modo que el personaje adquiere ante el lector un sentido bien distinto del que él mismo propone. Así, en el álbum titulado *¡No!* (2013), protagonizado por un perrito que considera que su labor es de todo punto imprescindible en el hogar, ya sea por “probar” la comida antes que los demás, por “calentarles” la cama, por “ordenar” los periódicos, etc. Y dado que en cada actuación recibe invariablemente como respuesta el adverbio “¡no!”, el perro está convencido de que ese es su nombre. Solo al final duda un instante al ver inscrito en su collar el nombre de Rufus. El mismo procedimiento desarrolla la autora en *Soy un artista* (2014), donde el protagonista infantil da cuenta en primera persona de sus actuaciones “artísticas” en la casa donde vive. El protagonista dibuja en las paredes, da nuevos colores a las sillas, desordena los muebles para experimentar con las formas y finalmente lleva a cabo una gran intervención artística que consiste en dibujar en todas las paredes de la casa. La madre sigue mientras tanto abstraída en sus tareas de meditación y relajación. De este modo llegan al lector dos historias contrapuestas, la del texto y la de la ilustración, y percibe sin duda esta última como verdadera. La dimensión objetiva que aporta la ilustración frente a la subjetividad del texto, como apuntaba Teresa Durán (2005), hace que predomine la versión de la imagen. La superioridad informativa con que cuenta el lector con respecto a los personajes le permite disfrutar de los contrasentidos que se establecen entre palabra e imagen.

Algo más consciente de la fragilidad de su discurso se muestra el gato que protagoniza el libro *El rey de la casa* (2015), también de Marta Altés. El personaje alardea de su condición de “rey de la casa”, aunque le asaltan numerosas dudas cuando se incorpora a la vida familiar un perro que recibe las atenciones de todos los miembros del hogar. Finalmente, a diferencia de lo que sucedía en los casos anteriores, el gato, protagonista y narrador, acepta la nueva situación y, aunque se proclame hasta el final “rey de la casa”, la ilustración informa de que su comportamiento expresa una aceptación servil del nuevo inquilino. Hay aquí, pues, ironía entre lo que dice y lo que hace el propio personaje; la contradicción no surge solo de la confrontación entre el personaje y su contexto, sino del propio comportamiento del gato, en el que percibimos una complejidad psicológica que no se daba en los protagonistas de *¡No!* y *Soy un artista*. En los tres casos, la perspectiva implícita de la narración, expresada mediante la ilustración, desvela y ridiculiza el comportamiento incongruente de los personajes y, en particular, la actitud en exceso autocomplaciente que representan.

El mismo procedimiento encubridor seguía Leo Lionni en *Una piedra extraordinaria* (2014). Jessica, la rana más inquieta del grupo, rastrea continuamente la isla en la que vive con el afán de satisfacer su curiosidad. Un día encuentra un enorme huevo que sus compañeras califican de “huevo de pollo”. Incluso cuando nace el animal es designado como “pollo” por las ranas, aunque el lector ve representado un pequeño cocodrilo, con el que las ranas conviven con naturalidad y con quien Jessica entabla una profunda amistad. Un pájaro reconoce tiempo después la verdadera identidad del cocodrilo y lo conduce junto a su madre, enorme animal que lo saluda como “mi dulce y pequeño caimán”. La rana Jessica cuenta este episodio a sus compañeras: - “¡Es increíble lo que pasó con el pollo!”. Y refiere el encuentro con la madre, a lo que responde una de las ranas: - “¡Caimán! –dijo Marilyn- ¡Qué cosa más tonta!” Y las tres ranas no podían parar de reír”. La diégesis avanza, pues, en dos niveles distintos: el significado que adquieren los acontecimientos para los personajes y el que se revela ante el lector. El lector disfruta de una visión panorámica, mientras que las ranas, como personajes, expresan una percepción superficial y errónea de los acontecimientos.

En *El secreto* (2014) de Eric Battut, el ratón protagonista se encuentra una manzana y decide esconderla como su secreto más preciado. Los demás animales le preguntan por ello, pero el ratón se niega siempre a responder. Finalmente, el árbol bajo el que hablan los personajes da sus frutos, es decir, numerosas manzanas que caen al suelo y que son recogidas por los mismos animales que habían tratado de sonsacar información al ratón. La ilustración, a modo de situación o contexto, invalida, pues, el comportamiento del ratón y su secreto se convierte en un secreto a voces. La ingenuidad del protagonista queda en evidencia ante el resto de los personajes por la propia sucesión de los acontecimientos. Ahora los personajes adquieren progresivamente una visión completa de los hechos narrados, equivalente a la del lector.

En *Cosita linda* (2016), de Anthony Browne, la incongruencia surge de la complicidad que se establece entre dos personajes ciertamente dispares, una pequeña gatita y un enorme gorila. Las diferencias de tamaño, de comportamiento, de hábitos entre ambos protagonistas insinúan una relación imposible. Todo indica que una gata será incapaz de curar la soledad del gorila, por lo que el lector entiende disparatada la solución adoptada por los responsables del zoológico, cuando deciden que ambos animales vivan juntos con el fin de paliar la tristeza del gorila. Sin embargo, la relación resulta idílica, aunque hay un momento en que el gorila estalla en ira y rompe el televisor. Los cuidadores deciden separar a la pareja; entonces Linda, la gata, asume la culpa y logra así reanudar la convivencia con el gorila. El título, *Cosita Linda*, alude no solo a la gata sino a la propia historia (Browne y Browne, 2011): la feliz relación contra todo pronóstico entre dos seres bien dispares. También fuente de ironía es aquí la descripción del hábitat de los protagonistas: se habla de un zoológico, pero la ilustración da cuenta de un espacio doméstico, con paredes empapeladas, sillones orejeros y televisión. Fácil es, pues, deducir que el autor no solo describe la extraña relación entre un gorila y una gata, sino que alude a vínculos afectivos propiamente humanos. El desajuste semántico entre texto e ilustración contribuye a establecer diferentes niveles de interpretación: un nivel más lúdico (que parece dirigido preferentemente al lector infantil) y otro de orden más reflexivo (destinado, cabe pensar, al lector adulto). El álbum surgió, según apuntaba el propio Browne (2011), a partir de una historia real acaecida en un zoológico de California. Luego, el autor trató de incidir en las semejanzas, a menudo olvidadas, entre el comportamiento de los gorilas y el de los seres humanos. Con ello, el sentido implícito del álbum cuestiona

ciertos prejuicios sobre las relaciones humanas, pero además sugiere una percepción nada petulante de hombres y mujeres en el conjunto de la Naturaleza.

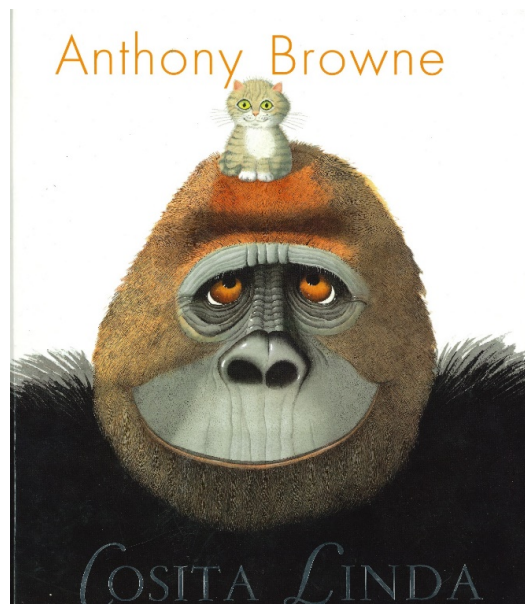


Figura 3. Anthony Browne, *Cosita Linda*, 1988. Portada

Claro ejemplo de ironía intertextual, en el sentido en que utiliza Eco (2002) el concepto, es el álbum *¿Por qué?*, de Michel Van Zeveren, versión muy libre del cuento de *Caperucita*. Van Zeveren juega con el conocido diálogo final entre la niña y el lobo, ya disfrazado de abuelita y a punto de comérsela “—Qué orejas más grandes tienes...”, etc. En *¿Por qué?* el afán escrutador de la niña, que pregunta invariablemente “¿por qué?”, exaspera al lobo hasta conducirlo al suicidio. Los personajes adquieren nueva dimensión mediante la inevitable contraposición con los modelos tradicionales. De este modo, el lector presencia la transformación del lobo y de la niña hasta invertir sus papeles de víctima y victimario. El autor invita así a reconsiderar el sentido simbólico que tradicionalmente encarnaban ambos personajes.

Insistía Eco (2002) en que los textos proponen mecanismos de lectura, esto es, indicios para su interpretación, mediante los que instruyen al lector con el propósito de aproximar el lector empírico al lector modelo. Una de estas estrategias es la “ironía intertextual”; es decir, cualquier modo de citación o de diálogo que una obra establece con otras. Mediante esta estrategia un texto ofrece “dos niveles de lectura”, el de quien percibe la alusión y el del quien no la reconoce. Del planteamiento de Eco se infiere que mediante las referencias a otros textos una obra desencadena nuevos procesos de creación del significado, lo que el estudioso entendía como ironía entre discursos que se desdican entre sí.

CONCLUSIONES

De los álbumes analizados se desprenden algunas pautas de interpretación que se repiten: en principio, en todos los casos el autor genera desconfianza en el lector ante una lectura literal de la obra. La desconfianza brota por lo general del desacuerdo discursivo entre texto e ilustración, que se expresa en el diferente punto de vista adoptado por un código y otro y que se traslada al desarrollo argumental de los acontecimientos. De este

modo, el receptor intuye la necesidad de alcanzar un sentido profundo del libro e inicia (Marchese y Forradellas, 2000) un proceso de “manipulación semántica” (p. 221) hasta vislumbrar un significado coherente. Los mensajes irónicos exigen, como vemos, finales abiertos, que solicitan del receptor una actitud distante y reflexiva. Con ello, la ironía se traduce finalmente en cuestionamiento de prejuicios o de tópicos, en la necesidad de sobrepasar la visión aparente de la realidad. El ironista, como señalaba Reyes (1990), aglutina mensajes distintos en un solo enunciado y confía en la capacidad del receptor para su cabal interpretación.

Como decimos, en los títulos revisados hemos comprobado que la incongruencia discursiva nace, por lo general, de los desajustes entre texto e ilustración. Solo en el caso de *¿Por qué?* no hay disonancias entre ambos códigos. Aquí, el nivel profundo de interpretación viene exigido por la referencia explícita a otra obra, el cuento tradicional de *Caperucita Roja*. La versión de *Caperucita* que nos propone Michael Van Zeveren adquiere su dimensión irónica en contraposición con la versión canónica de la historia. Gilles Bachelet, por su parte, recurre en *Mon chat* a una contraposición manifiesta entre texto e ilustración, como ya se ha señalado. Pero frente a lo que suele ocurrir en estos casos, el lector ha de optar ahora por conceder el valor de verdad al texto y no a la ilustración. El sentido profundo de la obra hace referencia a la propia incoherencia del narrador homodiegético, con el que cabe identificar al autor: alguien que convive con un animal doméstico que altera su modo de vida, que estropea su trabajo, pero que, a la vez, le sirve de modelo en sus ilustraciones o merece la dedicatoria de alguno de sus libros.

El paseo de Rosalía, de Pat Hutchins, ofrece una contraposición más tradicional entre palabra e imagen. La ilustración completa la perspectiva que ofrece el texto. La imagen actúa como percepción heterodiegética de los acontecimientos. El lector ha de concluir ahora que el sentido final de la historia se transmite mediante la ilustración. El libro pone en evidencia la ingenuidad del personaje principal, pero a la astucia legendaria del zorro la autora contrapone una suerte de justicia cósmica que favorece a los débiles. Y dado que el azar o la casualidad salvan una y otra vez a la protagonista, el lector empírico se enfrenta a un final, de carácter evidentemente intencionado, que le llevará a reflexionar sobre el mensaje último de la obra, la fortuna que ampara invariablemente a la confiada protagonista.

Tanto los tres álbumes de Marta Altés que hemos analizado, *¡No!, Soy un artista* y *El rey de la casa*, como *Una piedra extraordinaria* de Leo Lionni o *El secreto* de Eric Battut fundan su capacidad irónica en el contraste entre una focalización interna de la historia y una focalización externa. En la focalización interna la perspectiva narrativa coincide con un personaje, que se convierte en el sujeto ficticio de la percepción de los acontecimientos. En la focalización externa, proporcionada por la ilustración, la perspectiva de la narración se sitúa en un punto del universo diegético fuera de cualquier personaje (Genette, 1983). Los personajes de los álbumes de Altés, Lionni o Battut que hemos revisado mantienen, pues, una mirada sesgada de los hechos que contrasta con la omnisciencia que aporta la ilustración, marco referencial del texto. Se trata, pues, de casos de ironía situacional. La ironía surge de la deficiente comprensión de la realidad que manifiestan los personajes. El lector conoce la “verdadera” historia gracias a la ilustración.

En suma, hemos revisado varios ejemplos prototípicos de lo que se puede denominar “ironía situacional” adaptada al álbum. Cada uno de los casos ofrece variantes propias, si bien, todos parten de la disociación discursiva entre texto e ilustración. *¿Por qué?* de Van

Zeveren supone un claro ejemplo de “ironía intertextual”, en el sentido que Eco da a esta expresión. No cabe duda de que hay casos en que ambos modelos de ironía se combinan en la construcción del sentido, un asunto de gran interés y complejidad que habría que abordar en otros estudios.

Decíamos que mediante la ironía se pretende sobre todo generar humor y crítica; de este modo, el ironista transmite dudas acerca de las relaciones entre la apariencia y el trasfondo de las cosas, también sobre las posibilidades del conocimiento humano y del propio lenguaje (verbal o icónico) como instrumento de categorización del mundo. Las formas de expresar la ironía son muy variadas, pero todas requieren de una lectura que atraviese lo evidente, que trate de ahondar en lo sugerido, puesto que el ironista construye discursos inciertos. Por ello, inducir a los lectores en formación a enfrentarse con textos irónicos significa habituarlos a una lectura reflexiva, a entender la literatura o el arte como recreaciones intencionadas de la vida, mediante las que un autor provoca determinados procesos intelectuales y afectivos en el lector.

Referencias

- Albadalejo, T. (1989). *Retórica*. Síntesis.
- Arizpe, E., & Styles, M (2004). *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*. Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Universidad.
- Beltrán-Almería, L. (2017). *GENUS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Calambur Editorial.
- Booth, W. C. (1986) [1974]. *Retórica de la ironía*. Taurus.
- Browne, A., & Browne, J. (2011). *Jugar el juego de las formas*. Fondo de Cultura Económica.
- Colomer, T. (1996). El álbum y el texto. *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, 39, 27-31.
- Colomer, T. (2012). La literatura que acoge: Inmigración y lectura de álbumes. En T. Colomer, & M. Fittipaldi (Coords.), *La literatura que acoge: Inmigración y lectura de álbumes* (pp. 7-25). Banco del Libro-GRETEL.
- Díaz-Armas, J. (2008). La imagen en pugna con la palabra. *Saber (e) Educar*, 13, 43-57.
- Díaz-Armas, J. (2010). La ilustración en lucha con la palabra. (Sobre algunas formas de la ironía en el álbum)”. En Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil, *El humor en la literatura infantil y juvenil* (pp. 155-169). ANILIJ-Universidad de Cádiz.
- Doonan, J. (1993). *Looking at Pictures in Picture Books*. Thimble Press.
- Durán, T. (1999). Pero, ¿qué es un álbum? En *Literatura para cambiar el siglo. Una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil* (pp. 73-82). Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Durán, T. (2005). Ilustración, comunicación, aprendizaje. *Revista de Educación*. Núm. Extraordinario 2005, 239-253.
- Durán, T. (2009). *Álbumes y otras lecturas. Análisis de los libros infantiles*. Octaedro-Sensat.
- Eco, U. (2002). *Sobre literatura*. RqueR.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Éditions du Seuil. <https://doi.org/10.2307/1772332>
- Kümmerling-Meibauer, B. (1999). Metalinguistic Awareness and the Child’s Developing Concept of Irony: The Relationship between Pictures and Text in Ironic Picture Books. *The Lion and The Unicorn*, 23, 157-183. <https://doi.org/10.1353/uni.1999.0024>

- Lázaro-Carreter, F. (1990). *Diccionario de términos filológicos*. Gredos.
- Lonna, I. (2015). Narrativa contemporánea: El libro-álbum. *Economía creativa*, 3, 66-80.
- Lluch, G. (2008). De la ironía imposible a la imprescindible paròdia. En F. Carbó, C. Gregori, G. Lluch, R. X. Roselló, V. Simbor., *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura catalana contemporània* (pp. 92-122). Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Manresa, M., & Reyes, L. (2014). El álbum y el hábito lector. *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, 108, 72-81.
- Marcus, L. (2017). El álbum y el mundo visto desde los EE. UU. *Fuera [de] Margen*, 20, 44-46.
- Nikolajeva, M., & Scott C. (2001). *How Picturebooks Work*. Garland.
- Nodelman, P. (1988). *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Literature Books*. The University of Georgia Press.
- Nodelman, P. (2020). *El adulto escondido. Definiendo la literatura infantil y juvenil*. Pantalia Publicaciones.
- Platas-Tasende, A. M. (2000). *Diccionario de términos literarios*. Espasa-Calpe.
- Pozuelo-Yvancos, J. M. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra.
- Reyes, G. (1990). *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*. Montesinos.
- Reyes, G. (1994). *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Arco Libros.
- Reyes, G. (2018). *Palabras en contexto. Pragmática y otras teorías del significado*. Arco/Libros.
- Reyes, L. (2015). *La formació literaria a primària. Impacte d'unaintervenció educativa en l'evolució de respostes lectores*. [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. TDX, Tesis Doctorals en Xarxa. www.tdx.cat/handle/10803/308312
- Ruiz-Gurillo, L. (2010). Las 'marcas discursivas' de la ironía. En J. L. Cifuentes-Honrubia, A. Gómez González-Jover, A. Lillo, F. Yus-Ramos (Coords.), *Los caminos de la lengua. Estudios en homenaje a Enrique Alcaraz Varó*. (pp. 1-9). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Salisbury, M. (2007). *Imágenes que cuentan. Nueva ilustración de los libros infantiles*. Gustavo Gili.
- Salisbury, M., & Styles, M. (2012). *El arte de ilustrar libros infantiles. Concepto y práctica de la narración visual*. Blume.
- Silva-Díaz, M. C. (2005). *Libros que enseñan a leer. Álbumes metaficcionales y conocimiento literario* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. TRX, Tesis Doctorals en Xarxa <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4667/mcsdo1de1.pdf>
- Silva-Díaz, M. C. (2016). La investigación en el libro-álbum. *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, 119, pp. 27-37.
- Taberero, R. (2019). La concepción adulta de la infancia. La construcción de los personajes infantiles en los álbumes *El maravilloso Mini-Peli-Coso* de Beatrice Alemagna y en *Poka&Mina. El despertar* de Kitty Crowther. *Tejuelo*, 30, pp. 233-260.
- Turrión, C. (2012). La ambigüedad de significado en el álbum y su lector implícito. El ejemplo de *El Túnel* de Browne. *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, 5(1), 60-78. <https://doi.org/10.5565/rev/jtl3.452>
- Van Der Linden, S. (2015). *Álbum[es]*. Ekaré.
- Zavala, L. (2004). *Cartografía del cuento y la minificción*. Renacimiento.

Libro-álbum analizados

Altés, M. (2013). *¡No! Thule*.

- Altés, M. (2014). *Soy un artista*. Blacki Books.
- Altés, M. (2015). *El rey de la casa*. Blacki Books.
- Bachellet, G. (2016) [2004]. *Mon chat le plus bête du monde*. Seuil Jeunesse.
- Battut, E. (2014). *El secreto*. Kókinos.
- Browne, A. (2016) [1988]. *Cosita Linda*. Fondo de Cultura Económica.
- Hutchins, P. (2013) [1968]. *El paseo de Rosalía*. Kalandraka.
- Lionni, L. (2014) [1994]. *Una piedra extraordinaria*. Ekaré.
- Van Zeveren, M. (2007). *¿Por qué?* Corimbo.